

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ALEXANDRA LIS ALVIM

**UM TARDIO SONHO HIPPIE EM PORTO
ALEGRE: A CIDADE DE SUPER-8 EM “DEU
PRA TI, ANOS 70” (1981) E “COISA NA RODA”
(1982)**

Florianópolis, 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ALEXANDRA LIS ALVIM

**UM TARDIO SONHO HIPPIE EM PORTO
ALEGRE: A CIDADE DE SUPER 8 EM “DEU
PRA TI, ANOS 70” (1981) E “COISA NA RODA”
(1982)**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em História Cultural. Área de Concentração: Arte, Memória e Patrimônio.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Bernadete Ramos Flores

Florianópolis, 2016
AGRADECIMENTOS

Penso que é impossível pensar em qualquer trabalho acadêmico, ainda mais de humanas, sem dimensionar as pessoas que participaram do percurso do qual ele é o resultado. Fossem através de discussões sobre o objeto ou teóricas, fossem através do apoio, da motivação ou da companhia, muitas pessoas e instituições contribuíram para a construção desta dissertação e as quais eu preciso muito agradecer:

À CAPES, pela bolsa que me possibilitou tranquilidade e tempo para dedicação completa a esta pesquisa. À Universidade Federal de Santa Catarina, que me acolheu em seus espaços e em sua vida acadêmica, bem como ao Programa de Pós-Graduação em História Cultural desta universidade. À Casa de Cinema de Porto Alegre, por facilitar esta pesquisa me disponibilizando seus filmes. À Cinemateca Capitólio, espaço maravilhoso para a memória do cinema em uma esquina muito especial para mim da cidade, o meu agradecimento pela bibliografia e o meu desejo que continuem crescendo nestas incríveis ideias. Ao Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, esperando que o poder público faça justiça à importância de seu acervo.

À minha orientadora, Maria Bernadete Ramos Flores, pela confiança e pela atenção sempre. E por me ajudar a desconstruir um pouco minha visão, ampliar e aprofundar alguns conceitos e me abrir o olhar para o complexo mundo das articulações entre história e arte.

À professora Renata Palandri e sua disciplina de História e Contracultura, onde tive o prazer de fazer meu estágio de docência neste mestrado. Espero que ela consiga perceber, nas linhas que se seguem, a importância das suas aulas, decisivas para a escolha dos temas tratados nesta dissertação.

Às colegas do mestrado, que muito mais do que colegas, tornaram-se minhas amigas. Em um ambiente por vezes tão competitivo e solitário quanto o acadêmico, vocês se tornaram a grata surpresa que encheu de graça estes dois anos em Florianópolis, fazendo-me vivenciar as outras partes igualmente importantes da vida acadêmica – e da vida florianopolitana. Com vocês, me senti em casa. Obrigada à paulista Jenny, pelas risadas e lágrimas compartilhadas; à francesa Rachel, cuja convivência deixou muitas saudades; à Nathalia, com quem eu já esbarrava pela UFRGS mas só aqui fiz amizade; à dupla dinâmica Ana e

Maysa, equilíbrio perfeito de fofura e acidez; à Luana, parceria que transpôs fronteiras e o mundo acadêmico; sem esquecer de Thays, Caru e Cissa.

À Cecília, que de colega e amiga tornou-se minha vizinha também nos últimos meses da escrita dessa dissertação. Sempre serei grata pelos cafês e jantas que eram como um respiro nestes monótonos dias. À Luísa e sua linda família felina que igualmente encheram de graça os dias mais intensos deste trabalho. Ser vizinha de vocês foi um presente não só para mim, mas para a qualidade desta dissertação.

A todos os meus amigos de Porto Alegre, que sempre me apoiaram e entenderam minha ausência, principalmente aqueles que se fizeram presentes mesmo na distância desses dois anos. Agradeço especialmente a Juliano e Andréa, visitas e estímulo constantes mesmo nas minhas mais chatas queixas. A Lis e o Lucas, de quem tenho orgulho hoje e sempre, e tantos outros que carrego desde criança e que fazem da cidade sempre o meu porto seguro.

Ao Gabriel, que desde a graduação é amigo, irmão e maior confidente, mentor e corretor de muitas das minhas ideias, e muitas vezes o responsável por me fazer acreditar em mim mesma. Ao Juan Pablo, mi hermanito mexicano, espécie de alma igual produzida em outra parte do mundo, outro presente que a universidade um dia me deu, exímio motivador para minhas empreitadas fora da minha cidade natal.

À minha mãe e minha avó, base e estrutura daquilo que sou e faço, que me apoiaram sem pestanejar em mudar de universidade e encarar uma nova jornada em outro estado. E à minha avó, em particular, por desde criança me contar sobre uma certa Garopaba de pessoas acampadas em quintais de pescadores, ajudando no arrastão dos peixes e fugindo dos dissabores da cidade grande – a inspiração inicial e crucial para o projeto que deu fome de pesquisa a esta dissertação.

E por fim, ainda importante, à Florianópolis e também à Porto Alegre. A primeira por me oferecer uma nova experiência urbana através de suas paisagens, que combinam montanha, mar, lagoas e dunas. Por me enriquecer com dois anos incríveis com sua gente e sua cultura e por me propiciar o distanciamento necessário para que eu pudesse transformar a outra em objeto da dissertação. E Porto Alegre por, ao fim, ser objeto e inspiração desta pesquisa. Talvez este trabalho seja uma forma de resolver a minha relação com uma cidade que me é muito cara, para o bem e para o mal.

*Moloch in whom I am a consciousness without a body!
Moloch who frightened me out of my natural ecstasy!
Moloch whom I abandon!
Wake up in Moloch!
Light streaming out of the sky!*

(Howl , Allen Ginsberg)

RESUMO

"Fazer um filme sobre as nossas vidas": em 1981 essa era a ideia de um grupo de jovens aficionados por cinema quando juntou um punhado de ideias sobre a sua adolescência na década de 1970 e uma câmera de Super-8 para lançar em Porto Alegre o longa-metragem ***"Deu pra ti, anos setenta"***. O filme seria um sucesso local a partir de sua proposta de narrar as memórias sobre a década de um grupo de jovens de classe média naquela cidade. No ano seguinte, a mesma equipe lançaria ***"Coisa na Roda"***, um longa que, a partir do mesmo formato estético, divagava sobre as possibilidades de sobrevivência dos sonhos de quatro jovens que viviam em uma comunidade urbana na cidade: um apartamento onde tudo era dividido e discutido. As duas obras significaram o início de um tipo de discurso para a cidade: jovem, contracultural e eminentemente afirmador do urbano. Esta dissertação partirá do princípio de que as duas obras constituem, juntas, uma possibilidade de pensamento sobre um espaço urbano: um pensamento que articulava uma série de referências distintas, específicas das conjunturas políticas e sociais do tempo que as produzia, mas também das bagagens culturais que seus produtores portavam. Com as ferramentas que dispunham, eles recriam suas vidas através do vídeo, recobrando-as de sentido enquanto criam uma visão sobre Porto Alegre: uma cidade em Super-8, passível de ser significada com memórias e citações e de ser palco e objeto para os sonhos do cinema.

Palavras-chave: Contracultura. Cinema. Ditadura Civil-Militar. Porto Alegre – Super-8.

ABSTRACT

“To make a movie about our lives”: In 1981 this was the idea of a group of young film lovers when they put together ideas about their teenage years in the 1970s with a Super-8 camera to release the feature film “Deu pra ti, anos setenta” in Porto Alegre. The film would become a local hit due to its proposition of telling the memoirs of a decade through the eyes of the middle-class youth of that city. In the following year, the same team would release “Coisa na Roda”, a feature film in the same aesthetic format that would focus on the survival possibilities of the dreams of four young people who lived in an urban community in Porto Alegre: a flat where everything was shared and discussed. Both works meant the beginning of a new type of discourse to the city: a young and countercultural one, which was eminently affirmative of the urban scene. This dissertation will take into account the fact that both works constitute, together, a possibility of thought about the urban space: a thought that articulated several distinctive ideas, specific to the social and political circumstances of the times where they were produced, but also of the cultural background that its producers carried with them. With the tools available to them, they recreated their lives through video, covering them with meaning while creating an image of Porto Alegre: a city seen through Super-8, open to be signified with memories and quotations and to be both the stage and the object to the dreams of film making.

Keywords: Counterculture. Movies. Civil-Military Dictatorship. Porto Alegre – Super-8.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Mas todo o sentimento dos 70 onde é que fica?
(A Verdade sobre a Nostalgia – Raul Seixas)

A câmara de Super-8 projeta o letreiro luminoso do Cinema Vogue I na tela do cinema. O olhar da câmara, que se torna o olhar do espectador, segue pela direita o letreiro que denuncia o filme em cartaz: *Amarcord*, de Federico Fellini. Junto com a informação gráfica, a música que acompanha a cena também invade o ouvido do espectador com a lembrança do longa-metragem premiado do diretor italiano, sem que quaisquer imagens do mesmo sejam transpostas. Ao contrário, são meninos e meninas cabeludos à porta do cinema que aparecem, trajando calças boca-de-sino e blusas de gola alta que saem sorridentes da sala de projeção comentando o filme. São os anos setenta, ou melhor, são memórias dos anos setenta projetadas na tela de cinema por um grupo de cineastas que, no início dos anos oitenta, não passavam de vinte e poucos anos. A densa névoa do período autoritário lentamente começava a se esvaír, o regime dava sinais de desgaste e a produção buscava, da memória, reconstituir uma adolescência em uma Porto Alegre sob a Ditadura Militar.

Derivado da frase italiana “*io me ricordo*”, “Amarcord” foi um substantivo inventado por Fellini para dar título a um filme em que faz uma reflexão sobre suas memórias como criança e adolescente em um vilarejo da Itália de Mussolini – uma memória que não tinha tanto um compromisso com uma exatidão linear e factual do passado, mas um compromisso eminente com os sentidos que dela emergem e dialogam com seu presente. A memória afetiva juvenil e sua relação com uma cidade em um período autoritário é o cerne com que *Deu pra ti, anos 70*, que chegou às telas dos cinemas brasileiros em 1981, construiu sua narrativa. A referência e homenagem ao filme de um dos maiores mestres do cinema mundial é uma dentre tantas que o filme utiliza para compor e endossar os argumentos de sua narrativa - “*io me ricordo*”, “*eu me lembro*”, eu sinto e uso o cinema como “*objeto de inervações humanas*” (BENJAMIN, 1987, p. 174).

A música de *Amarcord* é substituída pelos acordes de Raul Seixas quando os jovens deixam o local para se dirigirem a uma famosa lanchonete local – a nostalgia de um passado que não havia passado, ou

mal havia passado, a escolha de lugares emblemáticos da cidade permeada por diálogos carregados de sotaque e de ingênuas indecisões sobre a vida. Parte de um cenário universitário e classe média da capital do Rio Grande do Sul, o longa-metragem não ambicionava mais do que ver em um telão de cinema suas próprias experiências narrativizadas, desdobrando uma história que recortava e cristalizava no tempo, através da imagem, um tipo de vivência urbana. Uma leitura sobre um tempo produzida por um tempo sobre um tipo de experiência em um espaço urbano: talvez a necessidade de construir coletivamente as memórias daqueles que, em plenos anos de ditadura militar, fumavam baseados em fuscas em frente àquela lanchonete famosa. *“Deu pra ti”* foi um sucesso para a época, chegando a mais de cem exibições e saindo do circuito de filmes alternativos que se esboçava há uns anos em Porto Alegre, ultrapassando as fronteiras geográficas que as produções do sul do país costumam ter muita dificuldade em superar. Em termos de produção, ele era uma ousada iniciativa de utilizar bitolas de Super-8 em um longa-metragem, uma vez que tal tecnologia, geralmente empregada em filmes domésticos, demandava muito trabalho para produzir filmes maiores que curtas. A obra condensava vários grupos culturais, entre produtores, atores e músicos, que vinham fomentando um incipiente cenário cultural urbano na Porto Alegre do final dos anos setenta; assim como condensava uma gama variada de experiências, necessidades e expectativas colocadas por e para aquele grupo naquele período, com uma incrível capacidade, dadas algumas conjunturas, de produzir significados que seriam adotados por outros grupos. Seu sucesso marcou um olhar sob a cidade e traduziu-se em uma pequena e expressiva produção de longas-metragens locais em Super-8 – vista por esse ângulo, o filme pode ser considerado como a irrupção vitoriosa da tradução cinematográfica de um tipo de discurso sobre a cidade.

“Coisa na Roda” foi o primeiro desta leva de filmes que seguiu os passos trilhados por *“Deu pra ti”*, nesta linha de construção de uma imagem em Super-8 da cidade e de uma vivência deste tempo e deste espaço – se tais tipos de experiências urbanas eram atreladas afetivamente pelo aparelho cinematográfico a determinados espaços na primeira produção, a segunda problematizaria esta relação, trazendo para a tela algumas perguntas e reflexões sobre um estado de coisas desta juventude sonhadora dez anos depois do fim dos explosivos e contraculturais anos sessenta. E isto fica declarado no próprio esquema do qual se vale a narrativa: uma república de universitários disposta no formato de “comunidade urbana”, onde tudo é dividido, discutido,

“posto na roda”, e a cidade que a circunda, representada por um novo morador, mais velho, cético e em busca de emprego que os jovens aceitam hospedar por um tempo. Uma cidade de universitários que se sobressai na tela como a cidade filmada em *“Deu pra ti”*, tanto pela escolha das locações quanto pela preocupação em filmar o cotidiano de jovens com roupas coloridas e pôsteres de Janis Joplin, mas que encontra a alteridade na forma como é disposta a filmagem das cenas de Alfredo em sua busca por trabalho no centro nervoso de Porto Alegre. Não são raras as menções à instabilidade política do início da década, as comparações entre o movimento estudantil de 68 e do daquele momento, a afirmação da liberdade sexual, o enxerto de referências musicais, internacionais ou não, e literárias amalgamadas à visualidade da cidade e a narrativa dos “bichos-grilos” - o filme atualiza algumas questões, interroga o espectador em outras, mas reafirma categoricamente uma possibilidade de experiência urbana naquele presente.

Urbanidade, contracultura, juventude: três categorias impossíveis de serem dissociadas da modernidade galopante do século XX, seja como afirmação ou refutação. Nos anos oitenta, passadas as efervescências sessentistas e as ondas repressoras setentistas, estas categorias encontravam-se também na pauta das revisões que eram produzidas, quase como uma demanda, por múltiplos grupos e atores sociais. Elas concentram uma forma possível de olhar para os dois filmes enquanto um pensamento possível dentro de determinada conjuntura. Deste modo, o que nos parece fundamental ao pensar as duas produções é não enxergá-las como objeto, mas sujeito pensante, coisa carregada de expressão que fala por si: a arte não concebida apenas como forma, mas como uma forma que pensa (SAMAIN, 2012), como pensamento (COLI, 2010, p. 209). O artista cria um pensamento, um mundo capaz depois de sobreviver à sua criação, capaz de viver por si só, se autonomizar. Nisto ele se diferencia do autor: o artista é a gênese, o sujeito que cria outro sujeito, é um médium para o autor; e o autor é o elo que liga determinadas obras em um determinado pensamento, capazes de constituir uma entidade artística. Os longas-metragens superoítistas produzidos em Porto Alegre¹ no início dos anos

1 Depois de *“Deu pra ti, anos 70”* (NADOTTI, Nelson; ASSIS-BRASIL, Giba. 1981), a mesma equipe produziu *“Coisa na Roda”* (SCHÜNEMANN, Werner. 1982) e *“Inverno”* (GERBASE, Carlos. 1983). *“Verdes Anos”* (GERBASE, Carlos; ASSIS-BRASIL, Giba. 1984) marcaria o fim do uso das bitolas de Super-8 pelo grupo e o início do uso no formato 35 mm. O grupo acabaria

oitenta são pensados aqui como carregados de um discurso, de um pensamento, que nos permite pensá-los com alguma unidade que carregava certa forma de pensar um espaço e um tempo, e que de algum modo reatualizavam as categorias de urbanidade, juventude e contracultura dentro do cenário local e em diálogo e resposta com outras questões conjunturais que tentaremos nesta dissertação escarpelar. O recorte aqui feito se deu nas duas produções que marcam esse pensamento: primeiro, pela relevância destes aspectos irrompidos no hoje “cult” “*Deu pra ti*”; segundo, pela problematização aprofundada das questões aqui escolhidas para serem dissecadas que “*Coisa na Roda*”, como segundo filme desta sequência, se propõe.

Neste sentido, tal pensamento que os filmes são a materialidade é percebido como uma possibilidade de interpretação de um tempo e de um espaço em determinado tempo e através de um instrumento, o cinema. A partir disto, nossa proposta aqui é, indagando as duas produções, destrinchar as condições de sua emergência, relacionando-as com o tempo e o espaço com as quais dialogam, com os meios e as discussões que as colocam como uma possibilidade de pensamento e resposta em determinadas conjunturas. Isto é, interpretar as duas obras como um pensamento que constroi uma imagem urbana e contracultural, jovem, para a Porto Alegre do início da década de oitenta, destrinchando as condições de emergência que possibilitaram o surgimento de tal imagem.

Entretanto, estas imagens urbanas demoraram um pouco até se tornarem o objeto desta pesquisa. Aqui a historiadora deve reconhecer o quanto nossa vida pessoal interfere nos objetos escolhemos e nas perguntas que acabamos por fazer a eles durante o processo de investigação. O projeto inicial que foi enviado para o Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina foi escrito em uma Porto Alegre sendo transformada pelas infinitas obras das vésperas do mundial de futebol. Estando naquela cidade, que possui muitas das minhas memórias adolescentes, eu me sentia de certo modo

consolidar-se como um núcleo importante de produção cinematográfica do sul do país, fundando posteriormente a Casa de Cinema de Porto Alegre, responsável hoje pela produção e distribuição de filmes que ganharam relevância a nível nacional, como “*Ilha das Flores*” (FURTADO, Jorge, 1989), “*O homem que copiava*” (FURTADO, J. 2003) e “*Meu tio matou um cara*” (FURTADO, J. 2004), todos passados em Porto Alegre. Em “*Houve uma vez dois verões*” (FURTADO, J. 2002) a mesma equipe, vinte anos depois, revisitou a temática adolescente.

atordoada pelo cinza do concreto que transformava alguns dos meus espaços favoritos e descobria algumas produções culturais que, em tempos de outras transformações urbanas, elegeram o litoral como um espaço de liberdade, um contra-espaço, em oposição ao processo de metropolização da cidade. Obras como, por exemplo, o livro “Pedras de Calcutá”, de Caio Fernando Abreu, escrito em 1977, três anos após retornar do exílio, e em cujos vinte e um contos que o compõem trata de narrativas que refletem a relação problemática daqueles que buscavam uma liberdade incompatível com os valores de um regime repressor, entre as quais “a paranoia que habita a grande cidade, o absurdo do contato humano (ABREU, 1977)”.

Em um dos contos, Caio descreve uma cena de tortura em uma cidade do litoral catarinense. Garopaba era um pequeno vilarejo de pescadores transformado em município no início dos anos 1960. As belezas da cidade combinadas com um ambiente rústico e natural, tomado do antigo, exprimiam o cenário ideal para aqueles que buscavam fugir dos dissabores das modernizações em curso em larga escala nas grandes cidades, bem como o caráter repressor do regime que as ordenava. Sua relativa distância de Florianópolis e seus largos espaços propícios ao camping possibilitavam a prática de vivências consideradas inadequadas nos balneários já capitalizados e a transformariam em um dos “territórios livres”, espaços aonde grupos transgressores podiam comportar-se de formas diferentes daquelas que eram aceitas enquanto toleráveis pelo resto da sociedade. A praia aqui é apresentada como um espaço de liberdade em contraste com a onipresente repressão e a cena é baseada em uma experiência real do autor, que havia sido torturado em Garopaba pouco depois de sua volta do exílio. O próprio texto é permeado por referências à homoafetividade, às drogas e a loucura, entremeadas por trechos da canção “*Sympathy for the Devil*”, dos Rolling Stones.

Em “*Deu pra ti*”, a mesma cidade é um dos cenários escolhidos que emerge na obra em momentos de liberdade e fruição de novas experiências, não convenientemente toleradas nos outros espaços urbanos representados no filme. Intercaladas com tomadas que mostram a calmaria de suas águas junto às suas montanhas e sua igreja colonial, os protagonistas do longa-metragem fazem uso de drogas e álcool enquanto a protagonista mulher tem a primeira relação sexual com o namorado. Semelhantemente, uma das cenas mais relevantes de “*Coisa na Roda*” se passa em um acampamento na serra gaúcha, onde os quatro moradores da comunidade urbana e seus amigos parecem retornar à

infância em brincadeiras pueris e quando tomam banho nus em uma cachoeira ao som de Novos Baianos.

A natureza, em todos estes exemplos, comparece como um espaço por excelência contestador da racionalidade, da tecnocracia e da repressão imposta pela cidade moderna. Sua escolha como cenário dentro das narrativas, em oposição à preponderância que o urbano exerce no resto das obras, transforma a forma narrativa das cenas, e acaba por ser tornar ponto central desta negação que já era colocada de outras formas, às vezes não tão claras. Esta negação se inscreve diretamente dentro dos movimentos de contestação dos paradigmas da modernidade, um processo longo percebido em muitos campos da ciência e da epistemologia e que no campo cultural marcaria os movimentos contraculturais dos anos sessenta. Cunhado por Theodor Roszak (1972), o termo “contracultura” definia uma “subversão da cosmovisão científica”, do autoritarismo que permeava as relações sociais e culturais, que subjugava toda a vida sob o totalitarismo da razão. Dado que a contracultura não se organizou como um movimento coordenado e sim como um conjunto de contestações e práticas que os meios de comunicação ajudaram de algum modo a difundir, permeavam nestas a crítica as principais instituições burguesas, como a família, a razão, o capital, o consumo, a tecnocracia, a disciplina que controlava corpos e mentes: os discursos libertários contestavam das estruturas de poder mais visíveis ao *modus vivendi* ocidental, em oposição a todos os níveis de repressão internalizados desde o início do processo educativo. Tudo se tornava político: politizavam-se o corpo, a sexualidade, a vida privada, a vida íntima, “o amor assumido como uma maneira de fazer política” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 90).

A cidade, por sua vez, é o lugar por excelência da modernidade, realização muito antiga transformada em objeto fundamental do capitalismo. No século XIX, os processos de industrialização promoveram uma grande concentração humana nas cidades que ensejaram a necessidade de controlar seu espaço, seu tempo, suas multidões. Para resolver a emergente “questão urbana”, o século da modernidade viu o surgimento e desenvolvimento de inúmeros conhecimentos científicos que formularam a cidade a partir de um sistema racional, tornando-a passível de ser planejada, apreendida em sua totalidade (PESAVENTO, 1995, p. 281). A ciência dos higienistas, médicos, engenheiros e urbanistas esquadrinha a cidade para visualizar os corpos dos cidadãos (FLORES; CAMPOS, 2007, p. 267). Deste modo, a cidade moderna traduz-se como espaço de disciplina. Não

parece ser difícil de perceber que o mesmo movimento que organizou os saberes racionais dentro de universidades, reformulou os sistemas educacionais, abarcando e concentrando um número de universitários no mesmo espaço; o mesmo movimento que dotou segmentos de uma faixa etária de características e produtos para o consumo próprios acabou por criar, como já escrito anteriormente, em vários campos, a sua própria crítica – e a crise da modernidade também atinge a cidade moderna, cada vez mais inchada e esquizofrênica (FLORES; CAMPOS, 2007, p. 270).

Ao pensar nestas questões, as imagens urbanas iam adquirindo outros contornos que o projeto inicial não contemplava e outras perguntas começavam a surgir: de onde partiam estas imagens que escolhiam o litoral como um espaço de liberdade? O que se buscava por oposição nelas? Onde tais imagens eram produzidas e por quê? Todas as perguntas no fim empurravam para uma e única grande pergunta: *qual era a relação dos produtores destas imagens com o espaço no qual as produziam?*

Aos poucos essa grande pergunta foi ganhando algum refinamento e foi necessário escolher as obras que se acreditavam que mais respondessem a esta questão: “*Deu pra ti*”, pelo lugar de memória de Porto Alegre que hoje ocupa, pelo tamanho do sucesso e importância na produção cinematográfica local, parecia ser uma escolha óbvia. A descoberta de “*Coisa na Roda*”, um filme que não conta com a mesma notoriedade do primeiro, e a sua consequente aquisição junto a Casa de Cinema de Porto Alegre, definiu e fixou os rumos desta dissertação, uma vez que nele não só se encontravam elementos que criavam uma afetividade com um tipo de vivência em um espaço urbano; como se propunha a refletir sobre a sobrevivência de comunidades urbanas e dos ditos “ideais juvenis” na cidade. Isto é, duas produções que pareciam ler à sua própria maneira o concreto, e mais ainda, o concreto com o sabor amargo do autoritarismo daqueles tempos. Releituras que injetavam novas referências em espaços um tanto feios, em um tempo um tanto triste, que interpelavam, de alguns modos, outros “autoritarismos” vigentes, e enfim, que também acabavam por questionar essa cidade moderna. Por último, imagens que também me faziam questionar minha relação pessoal com aquele mesmo espaço e as infinitas possibilidades de colori-lo apesar do cinza, questionamentos que talvez só se tornaram uma possibilidade quando me dispus estar distante da cidade fisicamente. Entender as condições de emergência dessa possível leitura contracultural da Porto Alegre do início da década de oitenta traz

também a pertinência de entender a história das cidades no Brasil, destrinchar outras sensibilidades e formas de resistência ao projeto golpista vencedor de 1964 e trabalhar sobre as sutis rupturas possíveis aos ideais modernos. E não menos importante, trazem também a inevitável necessidade de refletir sobre as formas como se produzem e se cristalizam através da arte determinadas visões que acabam por tornarem-se a memória de determinados tempos e espaços, desconstruindo as pretensões que sugerem que tais formas dão conta da totalidade de um real, percebendo-as como participantes de relações com o tempo singulares, condicionadas entre espaços de experiências e horizontes de expectativas².

Nesta dissertação estas questões tentarão ser respondidas e aprofundadas a partir das duas obras superoitistas, reportagens de jornal da época e textos sobre o assunto feitos pelas equipes que as produziram. Assim, tentaremos compor um quadro em que os dois longas-metragens, entendidos antes de tudo como pensamento disposto em forma fílmica, emergem como possibilidade de interpretação de uma realidade. Um quadro sobre o início dos anos oitenta, agitado com os anos de governo do Marechal Figueiredo, um quadro assustado com a crise econômica, desiludido com os sonhos revolucionários, um quadro esperançoso com a lenta abertura política, o fim do Ato Inconstitucional número cinco, a volta dos exilados, as eleições gerais de 1982, a reorganização do movimento estudantil, as greves metalúrgicas do ABC e o surgimento do novo movimento sindical. Um quadro reflexivo para com a década que passou, seja pelo desgaste ao fim de suas ondas repressivas, seja pela crise do marxismo com as crises soviéticas e maoístas. E talvez um tanto deprimido porque 1980 também seria o ano da morte de John Lennon, um ícone dos sonhadores das décadas anteriores, um ícone que, do “*yeah yeah yeah*” ao “*peace and love*”, representava a definitiva ascensão da juventude como uma protagonista cultural. Os anos oitenta assim começavam pensativos, incitando uma reorganização das narrativas pessoais, geracionais, culturais, nacionais – necessitavam avaliar as experiências, o que havia restado de bom e o que havia já sido perdido nas décadas anteriores. Preocupações que nos parecem mediar toda a construção das duas narrativas postas, nas quais parecem gritar uma certa necessidade de responder a estas angústias gerais, criando uma identidade para um determinado segmento de um determinado grupo social de uma determinada metrópole em seu

2 Cf. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-RIO, 2006.

isolamento cultural e geográfico ao sul do Brasil. Ao comporem uma “visão de mundo”, cristalizam filmicamente um momento e um espaço, determinando-os também, e produzindo uma tradução local para a palavra “*geração*”.

Não restavam dúvidas que o mundo havia se transformado com uma rapidez e profundidade gigantescas desde o fim da Segunda Guerra Mundial, transformações que se fizeram absurdamente palpáveis nas cidades, através do desenvolvimento tecnológico dos sistemas de transporte e comunicações, do intenso desenvolvimento industrial que, retirando as ofertas de emprego do campo e atraindo-os para as cidades, empurrou hordas humanas em direção a centros urbanos despreparados para tantos contingentes. Monstruosas, as cidades já não conseguem ser apreendidas e racionalizadas como pregavam os parâmetros modernos, mas continuam funcionando como espaços destacados para a construção de signos e bens culturais (PESAVENTO, 1995, p. 281). Na medida em que a cidade moderna manifestava-se como o lugar de formação de um tipo de sensibilidade, uma nova sensibilidade oitocentista, um olhar armado por conceitos que classificam em quadros compreensivos tudo o que vê, aquilo que culturalmente era produzido na cidade constituía-se “uma cultura urbana” em oposição aquilo que culturalmente valorizava um idílico mundo rural (BRESCIANI, 1993, p. 12). Frente a impossibilidade de encaixá-las em categorias estanques, as cidades contemporâneas ainda mantêm renovadas formas desta sensibilidade, colocando-as mais do que nunca sobretudo como “*objetos de cultura*” (FLORES; CAMPOS, 2007, p. 270), sugerindo suas manifestações culturais, as tais culturas urbanas, como um meio extraordinário para percepção das sutilezas do viver de seus habitantes, das formas como os lugares tornam-se espaços praticados (CERTEAU, 2013, p. 177).

Segundo o historiador e crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan (2005), a arte é uma atividade humana tipicamente urbana, inerente e constituinte das cidades, talvez resultado da necessidade para quem vive e age nestes espaços de representá-lo, de interpretar a situação espacial em que age (ARGAN, 2005, p. 44). Os espaços não são apenas feitos daquilo que vemos, mas das infinitas coisas que se sabem e se lembram (ARGAN, 2005, p. 223), ou como poeticamente escreveu outro italiano, as cidades são feitas “das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado (CALVINO, 1990, p. 7)”, embebidas como uma “como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata (CALVINO, 1990, p. 7)”. A visualidade da cidade, as coisas que podemos ver dela, se oferecem

como imagens à nossa percepção, imagens que são interpretáveis, suscetíveis à atribuição de valor (ARGAN, 2005, p. 225). Se a cidade contemporânea já não pode ser pautada pelos modelos racionais e totalizantes modernos, como identidade e objetividade, faz-se necessário inquiri-la a partir de outras abordagens, que sejam sensíveis a seus territórios e fluxos, que instiguem suas imagens identificadoras como parte das atuais conjunturas do capitalismo e suas identidades emergentes não como “o resultado fechado de heranças culturais, mas da produção contínua e dolorosa de criações diárias, inseridas no jogo social (FLORES; CAMPOS, 2007, p. 271)”. Na medida em que a concepção de cidade moderna é um conceito operativo para o urbanista, Michel de Certeau propõe que a cidade seja observada como “lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, sujeito sem cessar enriquecido com novos tributos (CERTEAU, 2013, p. 161)”, pois a vida urbana sempre deixa remontar àquilo que o projeto urbanista dela exclui. Fugindo do olhar totalizador moderno, a cidade é transumante, metafórica, que escapa do texto claro da cidade planejada e visível: nela se inscrevem as práticas do espaço, isto é, as manipulações que os sujeitos fazem sobre os elementos de base de uma ordem construída. Argan e Certeau, dois estudiosos preocupados com o fenômeno urbano a partir de perspectivas distintas, concordam que existe uma suposta homologia entre as figuras verbais e as figuras ambulatórias: as cidades constituem sistemas tal quais as línguas modernas, sistemas que são subvertidos quando usados, praticados, insinuando “outras viagens à ordem funcionalista, discursos que escapam à sistemática urbanista” (CERTEAU, 2013, p. 172).

Para Walter Benjamin, observador da modernidade e de suas sutis rupturas ainda nas primeiras décadas do século XX, esta teria desencadeado transformações profundas no aparelho perceptivo. A cultura das metrópoles se pautaria pela experiência de choque graças ao super estímulo visual do mundo do transitório, fugaz e contingente, e o autor definiria a modernidade como a crise da comunicabilidade e da experiência (KANG, 2009, p. 221). Em seu famoso ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1987, p. 165), Benjamin identifica como o capitalismo alterou as formas de percepção das obras de arte com o definhamento da aura, isto é, com a posse substituindo a distância, o espaçamento tramado do olhante pelo olhado (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 147). O objeto aurático, a obra de arte antes como exposta nos museus, como antes da era da reprodutibilidade técnica, tem origem nos objetos sagrados e implicava uma certa relação

de culto: o objeto representava a aparição única de uma realidade longínqua, como uma relíquia ou uma pintura em uma catedral são a materialização única de realidades celestiais, longínquas aos humanos. A aura, desta forma, é aquilo que desdobra imagens, que surgem, se aproximam, se afastam e fazem poetizar, trabalhar, abrir o aspecto quanto o significado, é o próximo e o distante ao mesmo tempo, num ir e vir incessante, em uma distância dialética (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149).

A partir dos pressupostos benjaminianos, Didi-Huberman (2010) pensa a aura como o momento em que o simbólico vem a nos olhar em uma obra de arte, quando uma obra torna-se capaz de chamar uma lonjura na forma próxima, traduzindo-se pelo desejo de ver além (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150). Para o filósofo, historiador e crítico de arte francês, o ato de ver pressupõe sempre uma distância, pois o sujeito que vê é dotado de movimento e o espaço existe na articulação destas regiões de distanciedade. A distância é, assim, uma relação entre o próximo e o afastado, é uma forma espaço-temporal do sentir, pois é o sentir que a revela. Isto posto, a profundidade do espaço não poderia ser reduzida a parâmetros rígidos e estáveis, uma vez que pertenceria ao domínio da sensorialidade. A aura desfigura o objeto, o esvazia, porque o transforma num acontecimento único que dialetiza o passado quando surge no presente. Ela invoca a memória involuntária, numa relação em que esta última se encontra para o tempo linear da mesma maneira como a visualidade aurática se encontra para a visualidade do objeto, permitindo que a significação da obra ultrapasse o domínio da arte. A aura, quando permite a fugaz aproximação de algo longínquo, articula uma distância apresentada e retirada dialeticamente ao mesmo tempo, e em cuja profundidade relacionam-se desejo e memória, pensadas como duas modalidades de um poder de ausência e perda. Por isto, para Didi-Huberman um espaço é profundo quando, por excessos ou por faltas, permanece inacessível mesmo quando está diante de nós (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 164).

Mas Benjamin é claro: a modernidade promoveu o declínio da aura, o declínio da distância entre aquele que olha e o olhado. A aura, como a magia que permite o simbólico dos objetos, que nos faz ver além de sua visualidade objetiva, perde espaço com a ascensão do racionalismo funcionalista moderno. A reprodução técnica da obra de arte retira a arte do mundo da tradição e do singular, daquilo que a deixava distante, permitindo-a vir de encontro do espectador, emancipando-a de sua existência ritual. Agora, toma-se posse da arte.

Para Didi-Huberman, a aura sobre a qual Benjamin discorria tratava-se, como uma magia, de uma forma antimoderna de percepção da arte: forma fundamental do sentir, elemento essencial da visão, a aura é capacidade de uma obra de nos atingir, do simbólico nos tocar. Para o autor alemão, a história da arte poderia se balizar pela relação existente entre o valor de exposição de um objeto artístico e seu valor de culto (BENJAMIN, 1987, p.172-73). Se antes as obras eram cultuadas, seja em coleções particulares ou museus, se não eram produzidas para muitos olhos, na modernidade o valor de exposição extrapola o valor de culto e ele vê o cinema como o agente mais poderoso desse processo, pois nele a reprodutibilidade técnica conquista lugar entre os próprios procedimentos artísticos, fundamentando a produção (BENJAMIN, 1987, p. 172). Sem as massas, o cinema perde o sentido, pois o seu objetivo é pautado por seu valor de exibição, cuja pretensão e obrigação é o sucesso perante as massas. A produção do cinema é marcada fortemente pela influência dos modos de produção industriais, propiciando o início da era da obra de arte montável e trazendo semelhanças com a cadeia de montagem, servindo para “exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1987, p. 174). Ele se centra e se traduz na relação do homem com a máquina: o ator a reduz a motor de sua glória, vencendo-a, enquanto acaba por exilar-se de si mesmo, perdendo seu corpo que se transforma em imagem. Controlado pelas massas, o ator não possui uma visão total de sua atuação no momento em que ela ocorre – esta visão só será possível com o filme pronto, montado, perfeito (e Benjamin salienta que a perfeição era uma característica menor na percepção da arte pelos gregos antigos). O cinema ainda dispõe de uma natureza ilusionística nova, pois ele não permite que se enxergue a máquina, o ponto de observação, forjando uma sensação de realidade. Ele opera sob dois modos novos - o modo como o homem se apresenta diante da máquina e o modo como representa o mundo graças a esse aparelho:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; **agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma.** Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem (BENJAMIN, 1987, p. 196).

O recolhimento perante a obra de arte, a tradicional postura de contemplação das imagens auráticas, é substituída no cinema pela distração. A mudança de lugares e ângulos que golpeiam intermitentemente o espectador; imagens em movimento que, ao contrário das pictóricas, não podem ser fixadas e tem o fluxo da associação de ideias interrompido por outras imagens, fazem desta arte uma forma por excelência correspondente aos perigos mais intensos da vida moderna: Benjamin as associa as sensações de um pedestre junto ao tráfego das grandes metrópoles, as sensações do sujeito que tenta racionalizar as rápidas e brutas transformações de um mundo em que “tudo que é sólido se desmancha no ar” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Diante da obra, o conhecedor recolhia-se, mergulhava dentro da mesma; as massas, de maneira oposta, distraídas, divertem-se, fazendo a obra mergulhar em si mesmas. O valor de exibição, de distração, faz da modernidade o domínio das fantasmagorias, conceito que Benjamin retira de espetáculos de ilusionismo no qual fantasmas eram criados com o uso de lanternas mágicas (KANG, 2009, p. 227) para indicar um modo geral de experiência decorrente da expansão da transformação de todas as relações sociais segundo a lógica da mercadoria. O espetáculo funciona aqui como uma alegoria para indicar o declínio da comunicabilidade da experiência na modernidade, através do “abandono da comunicação narrativa na forma de contar histórias na predominância crescente da indústria da informação (KANG, 2009, p. 228)”, já que a transmissão da experiência agora envolve outro ausente ao invés de uma co-presença. A fantasmagoria, a comunicação condicionada por uma forma particular de avanço tecnológico, como um conceito chave para entender a cultura pós-aurática em que a sociedade representa e julga entender a si mesma, produz uma imagem-mercadoria de si mesma, acreditando e esquecendo de que esta imagem também é uma mercadoria.

As análises benjaminianas da cultura pós-aurática influenciaram muitas outras reflexões sobre a cultura em tempos de capitalismo e sociedades de massas, como “A Sociedade do Espetáculo”, um dos livros seminais do Maio de 1968 francês. Escrito nas vésperas das agitações francesas, o livro de Guy Debord identifica a vida nas sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção como uma imensa acumulação de espetáculos, entendidos não apenas como conjuntos de imagens, mas como uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. O espetáculo é a afirmação da aparência e “a afirmação de toda a vida humana como simples aparência” (DEBORD,

1997, p. 16), o capital em tal grau de acumulação que se tornou imagem. Entre homens, outros homens e coisas haveria sempre a mediação da imagem - com o fim da Segunda Guerra, o valor de exposição assumiria níveis completamente novos e assustadores com o avanço de formas produtivas e tecnologias que marcariam as sociedades contemporâneas “pela reificação, pela prevalência da coisa fetichizada, pelo império das mercadorias e suas imagens sedutoras produzidas pela propaganda e pela mídia” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 86). Na França, estas ideias contribuíram para as agitações estudantis que começaram por questionar a situação universitária e intelectual francesa, a atual fase do capital, a influência que a propaganda e os meios de comunicação exerciam sobre a sociedade. Ao questionar o domínio das imagens, os estudantes ganharam a atenção dos meios de comunicação que os transformaram em imagens distribuídas ao redor do globo e ajudaram a disseminar o conjunto de insatisfações que ardia em muitos lugares do planeta. Traduzidas por Rozsak (1972) como “*contracultura*”, estas insatisfações promoviam rupturas com os ideais burgueses que sustentavam os pilares da sociedade moderna e acabavam por forjar novas outras possibilidades de questionamento, mas também de subjetividades - às imagens lhes eram dadas o poder da própria crítica que, dialeticamente, inqueriam o sistema que as produziam e faziam circular.

Debord, que tanto acreditava neste poder dialético das imagens que produziu seu livro escrito também em formato imagético, em um longa-metragem, entendia que em tais sociedades espetaculares, o real vivido era invadido pela contemporaneidade do espetáculo e retomava em si a ordem espetacular a qual aderiria de forma positiva, isto é, “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é o real” (DEBORD, 1997, p. 15) - a realidade alimenta a imagem e a imagem alimenta a realidade. Transpor o real na tela era um dos grandes objetivos perseguidos pelo grupo de superoitistas das duas produções que analisamos aqui, selecionando histórias e espaços das vivências da própria equipe e pautando-se, antes de tudo, pela ânsia que seus futuros espectadores em ver experiências semelhantes as suas contadas pelo cinema. Pretendia-se visibilizar um real urbano que raramente era incluído no conjunto de representações produzidas para o Rio Grande do Sul, apontando a cidade como um novo *locus* discursivo e identitário possível – uma história que fosse plausível, que condessasse os sonhos e as expectativas de uma parcela pequeno-burguesa e um tanto ingênua ou inocente no meio de uma grande cidade e; destarte, nada se assemelhava ao cinema

majoritariamente produzido no estado sobre gaúchos idílicos, homens rurais montados em cavalos e cujas histórias versavam sobre suas heroicas aventuras no campo. Não obstante, o real transformado em imagem criava uma narrativa e um sentido para um tipo de vivência, um tipo de apropriação e leitura do espaço, recriava o momento, recriava o real e tornava-se fundante dele – tornava-se parte do real, tornava-se memória e sonho do real, trilha sonora que ajudava a recompô-lo na memória. Se o espetáculo é a chancela da vida, do real, esses garotos passavam a existir.

A imagem ajuda a compor um retrato do passado que pinta os espaços da cidade com memórias que recriam e dão sentido a um tempo e a um grupo, a uma forma de viver e ler a cidade. Porventura seria justo esta condição que teria promovido o então sucesso dos superoitoistas: para além das cenas propriamente postas, eles acabaram por criar uma atmosfera que exalava e estimulava a memória dos espectadores, instigava um desejo de “ver além”, incitando um desdobrar de imagens pessoais através da escolha minuciosa dos cenários, das músicas e de determinadas experiências que julgavam ser condizentes a um tipo de fruição espaço-temporal. Uma sensação de passado ou de vivido, uma sensação de familiaridade com o visto na tela, uma sensação de que o real fundia-se com a imagem, de que a imagem fundia-se com o real, e ou com a memória: com a memória de um segmento etário e social local, mas também com a memória de outros segmentos que se relacionaram com aqueles espaços, ou ainda outros segmentos que se relacionaram com aquelas situações, mas sobretudo (e daí seu grande mérito) com a memória individual dos espectadores, fazendo-os sentir parte da narrativa exposta. Consequentemente os dois filmes não só eram vistos pelo seu público, como também os olhavam: perscrutavam seus espectadores, invadiam suas memórias, traziam-nas à tona por alguns instantes, ressignificavam suas histórias pessoais, sua relações com momentos e espaços – eram carregados de aura, aquela forma antimoderna de percepção da arte que Benjamin havia conceituado ainda no início do século XX.

As duas produções não apenas revelavam algumas sutis rupturas com a modernidade e seus valores, como absorviam estas pequenas rachaduras na própria forma estética assumida, uma forma em que o valor de culto também jogava com o valor de exposição, uma forma que assumida também era capaz de olhar seus espectadores, de fazer trabalhar o simbólico, transformando o objeto – permitindo ao sujeito espectador também trabalhar, colocar muitos “a mais” e muitos “a

menos”, dar outras formas pessoais as duas narrativas, senti-las. A própria condição de “condutores de memórias” das duas produções se desvelava, provavelmente não de forma proposital, pelas bitolas de Super-8, que eram comumente utilizadas em ambientes familiares para produção de filmes domésticos. Entre outras palavras, a textura visual das películas era a mesma a textura das gravações que as famílias de classe média, de onde era oriundo o grande público das produções, faziam do seu cotidiano, como casamentos, férias, aniversários – uma tecnologia pensada justamente para produzir memórias, transformar imagens em memórias futuras. Por estas coisas, Super-8 e memória casavam-se perfeitamente, um casamento que os produtores foram perspicazes e sortudos em apostar.

A estas imagens que, ao nos olharem, nos obrigam a olhá-las também, a escrever este olhar, constituí-lo, Didi-Huberman (2010) retomou o conceito benjaminiano de *“imagens dialéticas”*. Imagens dialéticas são uma condição de experiência aurática, uma forma originária de sensibilidade que perturba o curso normal, racional, do rio, fazendo ressurgir corpos esquecidos que se tornam visíveis apenas momentaneamente (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171). Elas operam um trabalho crítico da memória, uma aproximação dialética das coisas passadas com o presente, produzindo uma leitura crítica do próprio presente na configuração que produz com seu pretérito. Elas são as imagens que, em um determinado momento, carregadas de aura, desdobram outras tantas, produzem muitos sentidos resultantes de sua irrupção com o exato presente em que emergem. Auráticas, as duas produções em questão estão abertas a novos sentidos, que só podem ser produzidos quando estas imagens do passado se chocam com as memórias e o presente dos seus receptores. Didi-Huberman nos oferece assim uma chave explicativa para entender o modo como algumas imagens prestam-se a acumularem uma quantidade tão infinita de sentidos e identificações, carregadas de tempo, de crítica. Dialeticamente, elas conjugam um presente, determinado pelas imagens que lhes são síncronas, com um *“Agora de recognoscibilidade”* determinado, produzindo novas constelações de sentido. Imagens dialéticas são imagens com capacidade de trabalhar o tempo, fazer sentir, criticar os signos e ressignificar as coisas, funcionar como a memória de esquecimentos reivindicados (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 190).

Ao longo do percurso desta pesquisa, inúmeras vezes deparei-me com novas constelações de sentido que estes dois filmes carregados de

tempo era capazes de produzir. A cada olhar, as imagens me olhavam de outra forma, constituindo um percurso que tentará ser transposto nas próximas páginas desta dissertação, mas tendo a certeza da incapacidade de serem postas as tantas possíveis significações que estas duas obras se oferecem. Sei que, como historiadora, as indago por uma perspectiva; sei que, como alguém que também viveu a juventude entre as avenidas João Pessoa e Osvaldo Aranha, as dou também um outro sentido; sei que a interpretação de alguém que muito caminhou por aqueles espaços diferirá daquele que viveu o mesmo tempo em outros espaços – sei que, como dialéticas, seus sentidos são infinitos. Algo que ficou claro e inquestionável quando resolvi exibir um dos longas em uma das aulas de meu estágio discente do mestrado, em uma disciplina intitulada “*História e Contracultura*”. Descobri naquele momento que as duas obras continuavam com aquela capacidade de fundir o real e a ficção, continuavam habilitando passagens para “um ver além” pessoal, continuavam sendo capazes de olharem ao serem olhadas. Uma turma de graduandos de História de Florianópolis, nascidos todos na década de noventa, tendo trinta anos de diferença da geração retratada nos filmes, tendo outras cidades, outros espaços, como referência, identificaram-se com as histórias mais de trinta de anos depois delas haverem sido produzidas. Fossem pelas cenas de bar, pelas cenas do movimento estudantil, pela crítica ao sistema universitário, pelas descobertas sexuais, pelas dúvidas, pelas inquietações: a obra os tocou, ganhando novos significados, talvez impossíveis de terem sido previstos por seus realizadores.

O resultado de dois anos de leituras, pesquisa nas fontes e olhar atento aos dois filmes que será transposto nas próximas páginas quer ser, sobretudo, um convite a uma experiência visual de um período recente da história nacional. A partir das imagens das duas produções, a pesquisa buscou traçar algumas das associações que as produziram: citações, releituras, apropriações, fossem musicais, fílmicas, pictóricas ou espaciais para que, ao fim, esta dissertação conseguisse produzir um certo percurso estético do momento. Um percurso que é repleto de falhas, um percurso que ignora outras muitas outras possibilidades, seja por falta de tempo ou por questão de recorte. Sem dúvidas, um percurso visual, mas também sonoro, como se verá adiante. Um percurso experimental: envolvido nas novas e intrigantes discussões do LabHarte, coordenadas pela orientadora desta dissertação, Maria Bernardete Ramos Flores. Sobretudo, embebidas em uma opção visual e experimental de adentrar e investigar o passado: imergir em uma

experiência estética particular, atentando para suas rupturas e suas continuidades, as falas que nos permitem reconstruir uma forma de experienciar o tempo e o espaço.

Entretantes, este trabalho possui uma “falha” que seria importante já de antemão avisar: neste percurso não foi possível, apesar das tentativas, aproximá-lo das teorias do cinema. Ainda que fosse uma necessidade dadas às fontes estudadas, o período do mestrado se mostrou bastante exíguo para todas as minhas pretensões iniciais. Outra falha que é importante destacar é a que, devido às mesmas justificativas, muitas questões acabaram por ficar de fora e não foram devidamente discutidas: o lugar de fala das duas narrativas, proeminente branca, classe média, masculina e heterossexual. Outras perguntas seriam devidamente importantes surgirem, outras perguntas que o curto tempo não permitiu que se desenvolvessem nas páginas seguintes.

Cabe também salientar a importância que estudos que tomem a cidade como objeto podem ter nestas primeiras décadas do século XX: tempos de acirramento político e discussões em torno de modelos de governabilidade que, por vezes, põem em cheque a estabilidade da frágil democracia brasileira constituída nos últimos quarenta anos. Tempos em que movimentos sociais inundam as ruas e, mesmo sobre forte repressão, perguntam que tipo de cidade nosso século quer construir. Desta forma, é dada a importância de fazê-la também um objeto para história, trazer algumas questões espaciais para dentro da historiografia, perscrutar as relações de apropriação que podem ser extraídas da relação tempo e espaço que permitem-nos, assim, entender mais sobre a história dos espaços urbanos no Brasil.

E não menos importante, os dois filmes trazem para esta dissertação a pertinência de estudar a contracultura no Brasil. Tão falada e tão pouca estudada, a contracultura é um tema que ainda carece de atenção pelos pesquisadores brasileiros, e a falta de trabalhos sobre o assunto revela o quanto a produção historiográfica é influenciada pela memória que foi construída sobre e durante os eventos pós-1964. Que pese que o caráter anti-institucional das próprias práticas, tal falta de interesse não deixa de estar relacionada com um certo preconceito construído nas duas grandes vias políticas de então, marxistas, ou militantes de direita, que consideravam seus adeptos como alienados em fuga da realidade. O que tal interpretação tradicional não conseguia compreender é o caráter altamente político da própria fuga queria adquirir: uma fuga, sem dúvida nenhuma, das respostas prontas que a polaridade política de então parecia ditar.

Pois, a contracultura, ainda tão pouco trabalhada enquanto um fenômeno político e social também nacional, afirmava o papel da política no âmbito privado, forjando questionamentos que tornavam-se agenda de muitos grupos sociais, bem como suscitavam a emergência de novas formas de subjetividade. O “tardio sonho hippie” em Porto Alegre, do qual trata e intitula este trabalho, é uma expressão retirada de um texto de Giba Assis Brasil³, um dos produtores das películas. A expressão remete a datação tradicional que tem-se para a contracultura, datação que coloca suas práticas como um fenômeno político e cultural dos anos sessenta, baseando-se na periodização norte-americana. Contudo, ainda que tal expressão tenha sido escolhida como o nome deste trabalho, é necessário frisar que a contracultura não possui a mesma datação que a dos Estados Unidos, dadas as singularidades dos processos políticos e culturais de ambos os países. Já dizia Antônio Risério em um texto clássico sobre o assunto que aqui também será posteriormente citado: a contracultura chegou no Brasil não por causa, mas apesar da Ditadura. E por isto, forjou um ritmo próprio, instaurando-se nas brechas do regime e ganhando força e repercussão nos seus anos finais – dos quais os dois longa-metragens aqui estudados são exemplo. O tardio não foi tão tardio: tardio sim, se comparado a experiência estrangeira que influenciou a nossa; não tardio se pensado em parâmetro puramente locais, se pensado a partir da conjuntura nacional brasileira. Pois, ao ainda optarmos pela expressão criada por Assis Brasil, acatamos que ainda que possa ser tardia, se comparada à outras, a experiência aqui, sim, existiu.

Esta dissertação divide-se em três capítulos que explorarão a relação espacial e temporal que os dois longas-metragens estabelecem com uma cidade e um determinado momento, isto é, as interpretações que fazem de Porto Alegre no alvorecer da década de oitenta. Duas obras que emergem como uma possibilidade de interpretação, como um pensamento que dialoga com diversas instâncias e acabam por encetar um tipo de memória, de apropriação espacial e de experiência através da forma fílmica. Carregados de tempo, eles são grandes compilados de citações que, juntas, formam um mosaico capaz de oferecer outros sentidos a um espaço urbano. Como obras pensantes, que instituem um discurso sobre um estado de coisas, elas atualizam signos ao mesmo

³Ver em: ASSIS BRASIL, Giba. Espaços do Cinema Gaúcho. In: Nós os Gaúchos 2. Porto Alegre: Editora da UFRGS (1994, p. 133). Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/espas%C3%A7os-do-cinema-ga%C3%A7o> (acesso janeiro de 2016).

tempo em que os forjam – mas os forjam a partir da recriação, da soma de velhos e novos fatores que produzem algo capaz de expressar um prisma de uma realidade passada. Por isto, esta dissertação se preocupará metodologicamente em, principalmente, historicizar estas relações imagéticas (mas nem sempre só imagéticas) que os filmes exploram de início ao fim: seja através de determinadas imagens que no decorrer de décadas foram forjadas para o espaço do Rio Grande do Sul, seja através das inúmeras citações que o filme realiza: citações que dialogam com o espectador, desdobram-se, produzindo novos sentidos que compõe os sentidos das obras. Citações que são músicas, referências cinematográficas, referências imagéticas em geral – citações selecionadas porque podem ajudar-nos a entender o tipo de relação espacial que as obras instituem e a relevância disto naquele contexto. E, ao fim, para trabalhá-las como duas obras carregadas do tempo que as produz, repletas de imagens que conversam com outros tempos, a dissertação também buscará nos jornais e periódicos do período ligações que nos possibilitem traçar o quadro em que foi possível a emergência do discurso que os dois longas representam. E não por menos, também serão usados escritos posteriores da equipe dos produtores dos filmes – sabendo que são construções posteriores de sentido, como não deixa de ser também esta dissertação.

No afã de entender com quem os superoitistas de *"Deu pra ti, anos setenta"* e *"Coisa na Roda"* conversavam, o primeiro capítulo, **"Numa Cidade de Um Milhão de Habitantes"** vai percorrer alguns discursos que produziram os habitantes do Rio Grande do Sul e vai inquirir como Porto Alegre foi, ou não, apresentada. O capítulo vai trazer algumas imagens que podem nos ajudar a depreender alguns sentidos produzidos para os habitantes do estado, sentidos que de algum modo tornavam-se canônicos no momento em que as duas obras eram produzidas, mas dos quais elas buscavam se diferenciar. O capítulo refletirá sobre a construção dessa cidade moderna que será o palco para os dois filmes e a relação que a escolha dos espaços possui na produção de sentido de uma obra fílmica.

Logo em seguida, em **"Porto Alegre e a década que passa"**, a dissertação mergulhará no onírico mundo de *"Deu pra ti, anos setenta"*. Auxiliados pelos jornais da época, tentaremos perceber o contexto que forjou o discurso fílmico que ele traz e iremos perscrutar a Porto Alegre que é desenhada: uma cidade entre duas décadas, de setenta e oitenta, cujo concreto é pintado com a estética nostálgica do Super-8. Neste mar de referências de que o filme é feito, o capítulo discutirá a importância

que a memória tem para o argumento da narrativa e o porquê que ela é o artifício fundamental na apropriação e releitura dos espaços urbanos que fizeram o êxito do longa-metragem - e bem o que ela nos diz sobre o tempo e os sujeitos que o produziram.

Por fim, a cidade que o discurso de *"Deu pra ti"* cristaliza é o objeto do último capítulo desta dissertação: **"A cidade de Super-8"**. Percorremos aqui as subjetividades contraculturais que transpassam o longa-metragem, a relação especial que ele estabelece com um espaço fora da cidade (a pequena Garopaba remota da década de 1970), para adentrarmos na cidade contracultural que é o tema principal de *"Coisa na Roda"*. Com este filme, exploraremos a construção e o questionamento da urbe que o filme realiza, como uma ponderação inserida em um contexto maior de balanços conjugados com várias questões do tempo em que os longas foram produzidos.

"Deu pra ti" e *"Coisa na Roda"* carregam experiências históricas transformadas em roteiro, argumento e narrativa por alguns jovens em um momento singular da recente história nacional. São dois longas-metragens repletos do tempo que os produziu e que podem ser transformados em fontes riquíssimas sobre este tempo pelo historiador. O olhar aqui proposto inquiriu-os através da perspectiva da história dos espaços urbanos no Brasil, assim como da ainda incipiente história das rupturas subjetivas que transformaram os sujeitos no século XX – rupturas forjadoras de novas sensibilidades, que desestabilizaram papéis tradicionais e fomentaram novas demandas e novas pautas nas agendas de lutas públicas. Este olhar extraiu destes longas-metragens a emergência de uma outra relação com o espaço urbano – uma experiência possível em um tempo de transgressões, mas uma experiência possível também de nos fazer refletir sobre as relações que estabelecemos com as nossas cidades nos dias de hoje.

CAPÍTULO 1 – NUMA CIDADE DE UM MILHÃO DE HABITANTES

Existiam cercas, souberam de repente, ou não de repente, mais uma vez, e quietamente, souberam como nunca tinham sabido antes, os seis: existiam cercas, concreto, arame farpado, existiam cercas segregando animais e verde
(Caio Fernando Abreu – Pedras de Calcutá)⁴

Estamos em mil novecentos e oitenta e o presidente do Brasil é o General João Figueiredo. Na economia, a crise se arrasta; na política, do novo movimento sindicalista é fundado o Partido dos Trabalhadores. No ano anterior, o novo governador do Rio Grande do Sul, José Augusto Amaral da Silva, nomeia como assessor do recém-criado Departamento de Cultura o expoente do Movimento Tradicionalista Gaúcho Luiz Carlos Barbosa Lessa. Enquanto filmavam *“Deu pra ti, anos 70”*, Nelson Nadotti, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase ganhavam o prêmio de melhor curta-metragem em Gramado por *“Sexo e Beethoven”*, a história de um encontro de dois jovens entediados com duas prostitutas. Na França, morria Jean Paul Sartre... No mesmo ano que Pierre Bourdieu publicava o clássico texto *“L’identité et la représentation. Eléments pour une réflexion critique sur l’idée de région”*, uma problematização acadêmica diante do crescimento dos movimentos regionalistas.

1.1 COMO SE CONSTROI O RIO GRANDE DO SUL

Nenhuma região existe previamente antes de o ser instituída como tal. Ela implica em uma leitura que imponha uma visão sobre uma descontinuidade em uma continuidade natural. Bourdieu (2007) definiu o conceito “região” como um objeto de lutas entre representações que tentam instituir a realidade, tentam definir o que é a região. Essas representações funcionam como classificações subordinadas a funções práticas e são orientadas para a produção de efeitos sociais, contribuindo

⁴ABREU, Caio Fernando. Zoológico blue's. In: *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1977.

para produção daquilo por elas descrito. A região é, antes de tudo, o lugar onde se trava uma luta para defini-la. Essa luta se dá em dois níveis: o das representações mentais, dadas pelos atos de percepção, conhecimento e reconhecimento do real; e o das representações objetivas, as estratégias de natureza simbólica que tem em vista determinar as formas de percepção do real dos outros, as representações mentais produzidas pelos agentes a respeito de um determinado espaço e de suas propriedades. Etimologicamente, região deriva de “*regio*”, do ato “*regere fines*” com que um monarca separa o interior do exterior, o sagrado do profano – um ato mágico de fixar as regras que trazem à existência aquilo por elas descrito (BOURDIEU, 2007, p.114).

Porto Alegre é a capital do estado do Rio Grande do Sul, a divisão federativa mais meridional do Brasil. Esta posição peculiar fez com que o longo processo de constituição das fronteiras nacionais se fizesse sentir nele de alguma forma singular, estabelecendo uma condição de algum modo periférica e isolada e compartilhando – e reivindicando compartilhar – com os países vizinhos determinadas características socioculturais. A história de sua colonização envolve a história da região do Rio da Prata, assim como envolve as inúmeras disputas travadas em seu solo pelos dois impérios ibéricos. Tal característica foi somada, ao longo do tempo, a tantas outras típicas de regiões de fronteira, como a rigidez de seus costumes, o hábito bélico, a falta de atenção das autoridades centrais, os poucos recursos, o uso extensivo do cavalo, a pecuária: características peculiares de uma região que foram bem articuladas dentro de um discurso formador de uma série de representações que vieram por adquirir uma força quase mística (OLIVEN, 2006), capazes de informar a ação e criar práticas, principalmente nos momentos de crise.

Os nascidos nesta região são conhecidos como gaúchos, uma palavra que remete a um tipo social errante que transitava por entre os latifúndios criadores de gado entre o Rio da Prata. Um longo processo teve que existir para que uma palavra que identificava um pária social acabasse por tornar-se o símbolo positivado de uma região. Apenas quando extinto como figura social que este processo de ressignificação pode ser possível, no momento que a estrutura fundiária local passava por uma remodelação e o “gaúcho”, subjugado e não mais nômade, passou a referir-se ao trabalhador rural de novo tipo que emergia como mão-de-obra nas estâncias de criação (ZALLA, 2010, p. 71). Ao longo do século XIX, a literatura, ao mesmo tempo produtora e sintoma deste discurso, contribuiu para a positivação do termo e a gradual

transformação dele em um símbolo coletivo. Este personagem rural convertia-se em figura de histórias escritas por homens de letras citadinos, que valiam-se de modelos narrativos europeus e haviam sido educados em padrões cosmopolitas, em um processo onde a palavra tornava-se um conceito, uma ideia que deixaria de estar presa a um momento ou espaço definidos (ZALLA, 2010). Após o episódio da Revolução Farroupilha, uma guerra travada pela elite estancieira local contra o Império, a figura do gaúcho passou a ser aproximada com as das lideranças do episódio, num amálgama que forjava um discurso próprio para um determinado espaço e acabava por afastar a figura do “*gaucho malo*” platino.

Com o século XX, o estado ingressava definitivamente na busca pelos ideais da modernidade: os primeiros movimentos de industrialização, o destaque que o espaço urbano ia adquirindo, a necessidade de se modernizar ancorada no desejo de assemelhar-se aos padrões urbanos europeus, um desejo de modernidade que destruía becos, construía avenidas e higienizava a cidade (PESAVENTO, 1995). O sul do estado, tradicionalmente agrário, pastoril, núcleo das elites tradicionais de origem lusitana, gradualmente decaía e perdia a hegemonia para a nova sociedade urbana-industrial do norte, em Porto Alegre e nas cidades serranas colonizadas por imigrantes italianos e alemães. O campo perdia o destaque para a cidade, um novo ritmo e uma nova relação com o tempo se estabelecia e o rural transformava-se em sinônimo de atraso ao passo que o urbano simbolizava o progresso. O fim de uma era rural e lusitana, o atraso do Pampa, a constatação da morte do “gaúcho” e de um tipo de vida pré-moderna alimentaram a produção literária local, como numa tentativa de fixar algo que o tempo afastava e matava: um quadro em que poderíamos localizar as obras de João Simões Lopes Neto, um dos maiores autores “regionalistas” do estado⁵. Era a modernidade trazendo a sensação de “turbilhão permanente de desintegração e mudança, luta e contradição, ambiguidade e angústia” (BERMAN, 1986, p. 15).

Bourdieu destaca que as lutas que constroem as características de uma região são disputas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer em uma realidade, de dar a conhecer e de fazer reconhecer uma definição e divisão do mundo capaz de dar sentido e consenso sobre o sentido, a

⁵João Simões Lopes Neto foi um importante escritor folclorista pertencente as antigas famílias estancieiras tradicionais do sul do Rio Grande do Sul e autor de obras clássicas regionais como “Contos Gauchescos”(1911) e “Lendas do Sul” (1912).

unidade e a identidade de um grupo (BOURDIEU, 2007). A construção de um conjunto de representações que definiam a identidade do território mais ao sul do Brasil instituía uma realidade que moldava as práticas com as quais tais agentes sociais determinavam-na e atuavam sócio e politicamente.

Exemplar da força como tais categorias de percepção a respeito da identidade sul-rio-grandense já se encontravam articuladas em práticas explícitas pode ser identificada no famoso episódio da chegada de Getúlio Vargas ao Rio de Janeiro em 1930. Uma das fotografias mais emblemáticas da história republicana brasileira⁶, ela traz esta questão da configuração da figura do gaúcho em nível nacional: amplamente divulgada e de autor desconhecido, retrata um grupo de homens trajando botas de cavalaria e roupas que lembram um uniforme militar. No centro da foto vê-se um pedaço do obelisco da Avenida Central no Rio de Janeiro, onde os homens amarram seus cavalos. Essa fotografia tornou-se um dos símbolos da "Revolução de 1930", quando grupos políticos vinculados aos estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e do nordeste tomaram o poder do governo do presidente Washington Luís, representante da oligarquia paulista. O obelisco na Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, era um marco das reformas urbanas empreendidas pela República Velha na antiga capital federal e "representava os anseios de desenvolvimento, uma vez que foi erigido para cumprimentar o governo de então pela velocidade e eficiência na construção da Avenida Central" (BRUINELLI, 2011, p. 205). A avenida terminava na ostentadora praça Marechal Floriano Peixoto que, homenageando o militar "pai da República", era circundada por elegantes prédios como o da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional de Belas Artes e do Teatro Municipal, símbolos da riqueza e do bom-gosto da arquitetura do início do século XX.

6 Fotografia dos gaúchos amarrando cavalos no obelisco da antiga Avenida Central do Rio de Janeiro. Autoria desconhecida: Disponível em <http://profeandersonhistoria.blogspot.com.br/2014_03_01_archive.html> (acesso em janeiro de 2015).

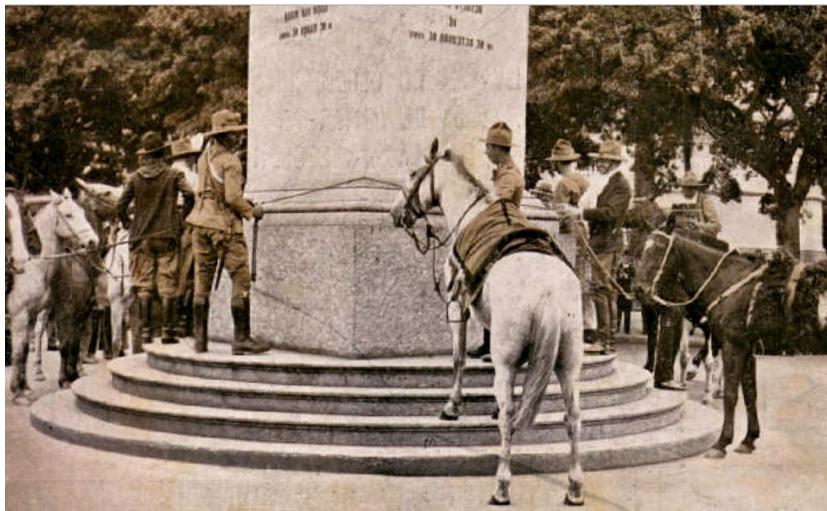


Ilustração 1: Gaúchos da Revolução de 1930 amarram cavalos no obelisco da Avenida Central no Rio de Janeiro

Fonte: Google Images

Como um dos símbolos da República Velha, a avenida materializava seus anseios modernizadores: desta forma, amarrar os cavalos e registrar o momento em uma fotografia era uma ação extremamente política que carregava as ambições dos novos grupos que se colocavam no poder. Afinal, na simbologia constitutiva da identidade gaúcha, o cavalo não era mero acessório, mas parte afirmadora de um tipo de existência ao sul do país – e uma existência considerada grosseira pelos que redefiniam as ruas cariocas aos moldes de Paris. A cena dos gaúchos amarrando o cavalo no obelisco da Avenida Rio Branco afirmava a chegada de um novo tipo de grupo ao poder, um grupo originário de uma região isolada dos centros de decisões em um momento de crise das desabonadas estruturas da República⁷. Para afirmar o novo e uma nova forma política que englobasse outros setores do país, os “revolucionários de trinta” se apropriavam do estigma que os apartava das imagens atreladas à modernidade para adentrarem naquele

⁷Um estudo sobre a entrada de Getúlio Vargas na Av. Rio Branco após a vitória da Revolução de 30 ver: GRIJÓ, Luiz Alberto. Uma cena campeira na avenida Central: políticos rio-grandenses e a Revolução de 30. In: Luiz Alberto Grijó; Fábio Kuhn; César Augusto Barcellos Guazzelli; Eduardo Santos Neumann. (Org.). *Capítulos de história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 291-320.

espaço, um dos símbolos da transformação do Rio de Janeiro em principal cidade moderna e centro das decisões políticas nacionais – e desta forma faziam-se conhecer e reconhecer sua identidade em um dos episódios políticos mais marcantes da vida do país, para

[...] se apropriar, se não de todas as vantagens simbólicas associadas à posse de uma identidade legítima, quer dizer, suscetível de ser publicamente e oficialmente afirmada e reconhecida [...], pelo menos as vantagens negativas implicadas no fato de já se não estar sujeito a ser-se avaliado ou a avaliar-se [...] em função de critérios mais desfavoráveis (BOURDIEU, 2007, p. 125).

O uso político do discurso regional gaúcho por parte dos correligionários de Getúlio Vargas serve apenas como um exemplo das formas como estas representações coletivas, em sua ambiguidade de estigma e positivação, foram sendo reforçadas e inseridas nas formas como a região passou a ser identificada. O rústico, atrelado ao rural e à vida no campo, tornava-se o oposto dos valores progressistas e civilizatórios que o mundo moderno apregoava e gerava um certo estigma por parte daqueles que, considerados não civilizados, transformaram-no e o positivaram para usá-lo como fator identitário e questionador, em determinada medida, de alguns elementos específicos de um estado de coisas. Entretanto, foge ao objetivo desta dissertação entender a relação de Vargas com o tradicionalismo gaúcho a fora a imagem dos cavalos no obelisco, por sua importância simbólica em um contexto e como produtora e sintoma destas representações que paulatinamente foram sendo associadas aos nativos do Rio Grande do Sul. Ainda assim, seria impossível esquecer que durante as quase duas décadas em que esteve no poder o país transformar-se-ia profundamente, investindo na indústria e nos setores de base, assistindo o crescimento das classes operárias e da classe média, tornando-o uma nação através de uma política de línguas e sistema escolar nacional, do surgimento de meios de comunicação e da melhoria dos sistemas de transportes – ferramentas com as quais se ligavam e conectavam-se mais facilmente as extensas partes do território brasileiro.

As políticas modernizantes do período varguista contribuíram para alterar intensamente a vida nos centros urbanos. Datam das políticas dos seus interventores as primeiras experiências de elaboração

de planos urbanísticos que tratassem do conjunto da cidade, modernizando-a e dotando-a de equipamentos que expressassem a monumentalidade da obra estatal e o rompimento do passado por ela realizada (RIBEIRO, 2001, p. 145). Dentro deste contexto de transformações, Porto Alegre passou a estar menos isolada do resto do Brasil, pois, uma vez que o estado era favorecido pelo crescimento da indústria nacional, suas ligações com o centro do país eram incrementadas pelo surgimento de vias rodoviárias, aéreas e marítimas. A cidade era palco de grandes obras viárias, sofria um processo de remodelação que, ao mesmo tempo em que criava novas áreas verdes, canalizava o Arroio Dilúvio, urbanizava a orla do Guaíba e iniciava a verticalização do centro, impulsionando a construção civil. Porto Alegre crescia no ritmo da modernização urbana e também rural, já que se convertia no destino dos camponeses empobrecidos e desapossados de suas lides tradicionais em decorrência da modernização agropecuária e, na década, sua população já estava por volta dos trezentos mil habitantes. O impacto destes processos modernizantes revelava-se na transformação acelerada de seus espaços, ocasionando a perda de referenciais com o passado e novas experimentações urbanas que mesclavam-se ao cosmopolitismo inédito do caráter de metrópole que a cidade adquiria, junto com a influência, pela chegada das novas tecnologias, da emergente indústria cultural do sudeste que chegava através da rádio e da influência da cultura norte-americana que pelo cinema sugeria novas formas de subjetividade. E é justo desta cidade, que lutava contra o provincianismo e tentava abraçar a modernidade, que seriam reelaboradas as representações regionais e seria forjado um novo discurso sobre o tradicionalismo gaúcho. Uma cena descrita por Manoelito de Ornellas, em 1947, revela tal contradição:

Levaram-me a assistir, há dois dias, a uma festa tradicional de que participava a juventude estudiosa do Ginásio Júlio de Castilhos. A festa era tipicamente gauchesca. Ao lado da sala iluminada, um galpão aberto à luz da campanha riograndense, recortado e atirado para dentro da moldura civilizada da metrópole (ORNELLAS apud ZALLA, 2010, p. 80).

A festa em questão era organizada por um grupo de estudantes secundaristas que reuniam-se na escola em torno do recém-criado Departamento de Tradições Gaúchas para cultivar o mundo campeiro.

Tratavam-se descendentes de pequenos proprietários rurais e de estancieiros decadentes que foram à Porto Alegre para estudar e que empreendiam pesquisas sobre uma cultura e um cotidiano rural que parecia desaparecer. Do DTG, fundariam no ano seguinte o primeiro Centro de Tradições Gaúchas, o 35 CTG, elaborando um conjunto de tradições e ritualísticas que visavam manterem vivas as tradições regionais e acabariam por resultar, em 1966, na fundação do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), movimento responsável por divulgar e preservar a cultura gaúcha.

O modelo da representação do “gaúcho” origina-se de expressões campeiras de uma determinada região do estado conhecida por “Campanha”, na região limítrofe com a Argentina e o Uruguai. A Campanha é coberta por planícies, as coxilhas, propícias ao desenvolvimento de atividades pastoris, caracterizando o bioma típico platino dos Pampas, também encontrado nos dois países vizinhos. A representação do sujeito da Campanha como um tipo social livre e bravo e suas atividades diárias – o uso do cavalo, o hábito do chimarrão, suas expressões campeiras, sua valentia e luta contra o inimigo castelhano – forjaram um modelo de sucesso capaz de unir diferentes estratos do estado em contraposição ao resto do país, através de um ideal de vida no campo do “gaúcho primordial” e de seus valores.

Através dos discursos identitários disseminados pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, perpassa a fragilidade nas quais foram construídos os projetos de identidade e integração nacionais e as tentativas de fixação de imagens que convergissem em representações que dessem conta de um sentimento de unidade a um país de proporções continentais. Semelhante ao processo histórico que transformou “gaúcho” em um gentílico capaz de designar toda a população do território do estado do Rio Grande do Sul também ocorreu com a simbologia da “Revolução Farroupilha”. A bandeira do estado, inspirada na bandeira usada pelos revoltosos, carrega o verde e o amarelo das cores da bandeira nacional, porém um vermelho é colocado entre as duas cores, como a simbolizar uma faixa vermelha de sangue que percorre a relação histórica do lugar com o país. No brasão da bandeira consta a inscrição “República Rio-Grandense” bem como a data de sua proclamação e, assim, tudo parece o tempo todo recordar constantemente que, embora o Rio Grande do Sul faça parte do Brasil, ele já foi uma república independente (OLIVEN, 2006). Desprovido de certas características tomadas como fundamentais pelo nacionalismo recente, como o litoral exuberante e o clima tropical, e distante dos

grandes centros de poder, as simbologias movidas pelo movimento sugerem as dificuldades por quais se processa a integração e a relação entre o país e seu território mais meridional. A despeito deste “isolamento” geográfico, cultural, político e por vezes econômico, as construções identitárias tradicionalistas fornecem elementos que dão sentido a estas diferenças e podem ser mobilizadas em momentos de crise, ancoradas em uma recusa em sentir-se apenas uma província de um imenso território, mobilizando o passado de uma separação não consumada para legitimar o sentimento de “uma pátria dentro da pátria” e um conjunto de tradições e valores decorrentes disso. Oliven ainda destaca que chamou de “desterritorialização” desta identidade com o surgimento de Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) em outros estados e até países acompanhou a migração de rio-grandenses em busca de outras oportunidades, especialmente em atividades pecuárias e agrícolas. Trata-se de um processo, segundo o autor, em que aqueles que eram pequenos colonos no Rio Grande do Sul passaram a ser fazendeiros em outros estados, como no interior de Santa Catarina e do Paraná. Ao tornarem-se fazendeiros, tornavam-se como os “gaúchos” do sonho do passado idealizado: pessoas de diferentes partes do Rio Grande do Sul passam a se identificar como gaúchos e são identificados como tais pelos outros brasileiros, agregando também tal identidade as suas descendências já não nascidas em solo rio-grandense. Desta forma, viu-se a construção de um “grupo étnico”, que passou muitas vezes também a designar migrantes dos outros estados do sul do Brasil, muitos dos quais descendentes de migrantes gaúchos.

O surgimento do tradicionalismo gaúcho a partir da década de 1940 tem como cerne a dicotomia modernidade/tradição e pode ser considerado como o “desenrolar da produção gaúchesca, fruto da atualização das questões que atualizariam sua elaboração desde a segunda metade do século XIX” (ZALLA, 2010, p. 83). Ele é parte e ao mesmo tempo reação de um processo que vinha transformando as relações campo e cidade à medida que a região inseria-se no jogo capitalista internacional e racionalizava o tempo e o espaço. Pois ao chegarem do campo naquela Porto Alegre do pós-Guerra, estes jovens deparavam-se com um lugar que contrastava violentamente com os espaços de onde vinham – e contrastava violentamente com ele mesmo, pois as intensas mudanças do qual eram palco faziam com que ele próprio já não se reconhecesse. Uma cidade atravessando um processo de intensa modernização, adotando valores cosmopolitas, vendo a dinamização de sua economia e, em alguma medida, abrindo-se ao

“*american way of life*”. Para Zalla, o tradicionalismo gaúcho surge como resultado da tensão entre os condicionantes externos, derivados desse sentimento de “civilização” que emanava na cidade e o estranhamento, e conseqüente constrangimento, daqueles que sentiam pertencer a outra realidade; e à reação à estes condicionantes. Valia-se e atualizava uma tradição literária que vinha construindo um conjunto de imagens que diziam quem eram os nascidos no Rio Grande do Sul, produzida por uma classe média cidadina letrada que tentava, há algum tempo, responder o mesmo tipo de questão que os jovens tradicionalistas vieram por deparar-se de uma forma mais intensa naquela metade de século. Desta forma, o Movimento Tradicionalista Gaúcho emergia como um fenômeno local recente, inserido em um processo mais amplo e antigo, com a qual partilhava uma mesma debilidade: se o tradicional já não existia, porque necessitava-se exaltá-lo?

1.2 MODERNOS ARES

Esta era a questão que permeava os artigos que compõem o livro “*A Invenção das Tradições*”, organizado pelos historiadores britânicos Eric Hobsbawm e Terence Ranger e publicado na Inglaterra em 1983, tão somente três anos após o texto aqui citado de Pierre Bourdieu. Para os autores, a busca pela invariabilidade fundamenta a necessidade de construir, formalizar e inculcar certos valores e normas de comportamento tradicionais, que implicam em uma continuidade com um certo passado é dada. A exaltação do tradicional é uma das possíveis respostas que alguns grupos dão quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas que criam tanto uma oferta quando uma demanda pelo contínuo. Para fixá-las, cria-se toda uma ritualística, uma formalização baseada na repetição de elementos que remetem a uma continuidade com o passado, assumindo a forma de referência a situações anteriores ou estabelecendo um próprio passado (HOBBSAWM; RANGER, 1984). Desta forma, o tradicionalismo só existe em sociedades em mutação constante, sociedades que experimentam uma aceleração do tempo sobressair-se sobre a concretude das coisas, desmanchando tudo que aparentava estabilidade. Seu discurso pretende funcionar como um ato de magia que tenta romper com a ação deste novo tempo para fixar um passado, um hábito, uma característica, a que se possa sempre voltar. Ato de magia, pois os discursos regionalistas, ao tentar trazer à existência àquilo que é

nomeado, instituem uma visão sobre um lugar, fazendo esta ser conhecida e reconhecida como legítima e real (BOURDIEU, 2007).

Ao longo das décadas de 1950 e 1960 o tradicionalismo gaúcho foi se expandindo como movimento cultural com a criação de outros Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) e através da pesquisa e divulgação dos costumes campeiros que seus membros realizavam, conseguindo irradiar o culto a tais tradições em níveis estatais e em muitos segmentos culturais, dando fomento a manifestações artísticas que divulgavam a imagem do gaúcho campeiro. Uma das canções mais famosas deste período é “*Negrinho do Pastoreio*”, de 1957. A canção foi composta por Luis Carlos Barbosa Lessa, um dos fundadores do movimento e mentor e intelectual do tradicionalismo gaúcho (NEDEL, 2005), e remetia a uma das lendas narradas por Simões Lopes Neto sobre um menino escravo que perde o pastoreio de seu patrão. Ela é relida pelo tradicionalista sob a luz da nostalgia de um universo perdido:

[...]

Quero trotar pelas coxilhas,
Respirando a liberdade,
Que eu perdi naquele dia.
Que me embreitei na cidade.

Negrinho do pastoreio,
Acendo esta vela pra ti
E peço que me devolvas
A querência que perdi⁸.

Da lenda, nasceu o costume de invocar o Negrinho para reencontrar algum objeto. Aqui, Barbosa Lessa, ao poetizar e musicar a história, pede ao folclórico personagem o retorno de um tempo que passou, um tipo de experiência que não se encontrava na cidade. A música articula-se assim com um momento em que os processos de modernização do campo empurravam para a cidade hordas de camponeses expulsos pelas máquinas de suas atividades. Simultaneamente, a cidade era vista como o lugar do progresso e da modernidade, o lugar das oportunidades e riqueza ao passo que o mundo rural era visto pejorativamente. Para Barbosa Lessa, uma das funções do MTG se dava em propor a valorização da vida campeira, difundindo sua cultura e promovendo a fixação do homem no campo (ZALLA, 2010).

8 LESSA, Barbosa, 1957.

Desta forma, ele associava à proposta de uma identidade regional a um problema social constituinte dos anos pós-Guerra e consequente dos processos modernizantes: o êxodo rural e o processo de urbanização das políticas nacional-desenvolvimentistas. Sua proposta é assim colocada por Jocelito Zalla em sua dissertação de mestrado sobre a trajetória intelectual do tradicionalista:

Então, frente ao choque cultural do pós-guerra, às transformações sociais e econômicas ocorridas naquele momento, ao advento da modernidade, é, na nova tese, uma cultura ainda “pura”, sobrevivente do passado, não atingida pelo contato com outros hábitos, costumes e formas de viver e pensar, que dá a saída para a população empobrecida, do campo e da cidade (ZALLA, 2010, p. 115).

Portanto o tradicionalismo deve ser tomado como parte e ao mesmo tempo reação à modernidade, uma condição que emerge a medida em que se desenvolve o mundo industrial, que carregava consigo conceitos de espaço e tempo próprios, atualizados em um modo de vida cujo substrato é a materialidade técnica (ORTIZ, 1994). A modernidade é um conceito que denota a um período a qualidade de um novo tempo, diferente e, por vezes, melhor: um tempo de experiências que jamais haviam sido experimentadas dessa maneira. Ela é a ruptura com a experiência temporal estática, com a história aditiva em que os eventos apenas acumulavam-se – agora, a História não acontece apenas no tempo, mas através do tempo. Uma experiência vital de tempo, de espaço, de si e dos outros, das possibilidades e dos perigos da vida, a modernidade é uma condição que, ao longo do século XX, perpassou muitas fronteiras, sejam geográficas, raciais, de classe, de nacionalidade, de religião ou de ideologia (BERMAN, 1986). Ao ultrapassá-las, espalhou por elas a sensação que fez Baudelaire defini-la como o “transitório, o fugaz, o contingente” (BAUDELAIRE, 1995), a efemeridade descontínua. Inaugura uma enorme diferença entre passado e futuro:

[...] abre-se um fosso entre a experiência anterior e a expectativa do que há de vir, cresce a diferença entre passado e futuro, de modo que a época que se vive é experimentada como um tempo de ruptura e de transição, em que continuamente

aparecem coisas novas e inesperadas (KOSELLECK, 2006, p. 294).

Para Koselleck, todas as histórias são constituídas pelas experiências vividas e pelas expectativas dos sujeitos envolvidos nestas. A partir das duas categorias de análise histórica “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, ele identifica a modernidade como uma nova relação com o tempo, em que as expectativas passam a dissociar-se cada vez mais das experiências feitas até então, incluindo no horizonte de expectativas o coeficiente da mudança. Com a modernidade, esta já é prevista, ainda que não seja possível prever o conteúdo da mudança: o que é certo é que nada será como antes e que tudo está em plena transformação sempre. Desde quando a razão começou a tomar conta do pensamento ocidental, a ciência passou a se desenvolver e a Europa tomou conhecimento da existência de outros povos, em ritmos e culturas totalmente distintos e inesperados, as expectativas passaram a surpreender cada vez mais as experiências tidas – uma experiência de mudança que foi acelerando-se em conformidade com os progressos científicos, o surgimento das indústrias e a consolidação de sistemas econômicos e políticos burgueses. A ciência e a técnica estabilizam o progresso como sendo a diferença temporal que aumenta sucessivamente a distância entre as experiências e as expectativas. As mudanças paulatinamente acumulam-se e esse acúmulo provoca uma sensação de aceleração que modifica ritmos e prazos da vida comum.

Para Georg Simmel (2005), a modernidade constitui-se de uma rápida concentração de imagens em mudança, que impõe impressões inesperadas ao sujeito. Considerada como espaço substancial da vida burguesa e da civilização, as cidades são os centros dinamizadores das grandes transformações da vida moderna. Para Michel de Certeau (2013), as cidades, “maquinaria e herói da modernidade”, viraram objetos da razão que as transformaram em espaços próprios, organizados racionalmente; possuidores de um não tempo, substituindo as resistências subjetivas que as sobrecarregavam de passados; e convertendo-as em um sujeito universal e anônimo, que engole todos os seus habitantes em um espaço disciplinar. Decorrentes do peso creditado à industrialização e as novas tecnologias, as sociedades industrializadas tornavam-se tecnocracias, delegando a organização do Estado, e a de todas as áreas da vida, o peso do saber das especializações científicas e tecnológicas, embasadas na busca pela máxima racionalização, eficiência, segurança social e na coordenação em grande escala de

homens e recursos: a “era da engenharia social”, em que a “[...] política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes [...] tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos” (ROZSAK, 1972, p. 19). Nos espaços urbanos isto foi transporto pelas prerrogativas da arquitetura modernista expressadas, a exemplo, na Carta de Atenas que instruía a construção e a divisão das cidades em setores funcionais – e a construção de Brasília pode ser tomada como maior exemplo nacional deste pensamento sobre a cidade.

Pela palavra modernidade entendemos uma gama intensa de processos que deram origem a “uma sociedade tecno-urbana-massiva-consumista” (LEMOS, 1994), onde o espaço e o tempo são reelaborados, uma vez que o cotidiano dos homens passa a ser pontilhado pelo racionalismo do industrialismo e da técnica (ORTIZ, 1994), e é sempre impossível dissociá-la de algumas outras palavras como ruptura, progresso, renovação e mudança. Na América Latina, o atraso em relação ao industrialismo e à técnica, fizeram com que a modernidade por muito tempo fosse um ideal a ser almejado, uma questão que se projetava no futuro, uma aspiração que, na falta de materialidade econômica concreta, por muito tempo permaneceu como uma questão estética, através do modernismo (ORTIZ, 1994). Diante deste cenário, os processos de metropolização funcionavam como símbolo e instrumento das transformações almejadas, geradores dos impulsos de modernizantes que se pretendiam que se espalhassem sob as nações. No início do século XX, apenas o Rio de Janeiro e Buenos Aires passavam por estes processos, concretizando um conjunto de novas estruturas que acarretavam em um novo tipo de experiência urbana – e por este motivo, simbolizavam as aspirações da alvorada latino-americana da modernidade:

As mudanças que se produzem ante os olhos de seus habitantes, com a aceleração que lhes permitem os implementos tecnológicos de produção e de transporte, fazem a cidade ser pensada e julgada a partir dessa materialidade que simbolizam as mudanças: o novo procurando atrair o velho (LEMOS, 1994, p. 182).

Na década de 1920 o mesmo ocorreria com as cidades de São Paulo e do México. Com a chegada maciça de imigrantes europeus e o início dos processos de modernização que transformaram a cidade, São

Paulo começa lentamente a adquirir as feições que a converteram hoje em uma das maiores metrópoles do mundo. A partir daí, instaura-se definitivamente uma tendência que se espraiaria pelos principais centros urbanos do continente: era o sinal de que a cidade vencia o mundo rural (LEMOS, 1994), expandindo um conjunto de imagens e instaurando um desejo de viver urbano, pois “[...] a metrópole organiza o imaginário, as utopias sociais, os sonhos irrealizáveis, os debates-histórico-políticos, as paisagens na arte... e o espaço se vai produzindo para materializar todas as idealizações” (LEMOS, 1994, p. 183). Como já escrito anteriormente, com o governo Vargas e a aceleração do processo industrialização do país, esta tendência ganharia novos e importantes estímulos, a exemplos das políticas implementadas pelos interventores do Presidente nomeados nos âmbitos municipais.

A construção do Estado-Nação, intimamente vinculada à ideia de progresso, pressupõe uma “consciência coletiva” que funda uma “comunidade imaginada”⁹ e solda seus membros no interior de uma mesma unidade. Longe de ser uma “sociedade moderna integrada dentro de uma totalidade coerente”, antes de 1930 o Brasil podia ser compreendido como “um arquipélago de práticas sociais, interesses e poderes”, cujo presente agrário contrastava com “o ideal de uma modernidade ainda ausente” (ORTIZ, 2001, p.186), composto por elementos desconectados entre si. O investimento em meios de comunicação, como a imprensa escrita e o jornal diminuía as fronteiras entre sul, oeste, interior, norte e litoral, criavam uma feição para o gentílico “brasileiro” e colocavam as partes para articularem-se com um todo. Ao incentivar a industrialização e criar políticas que unificavam a nação, como o desenvolvimento de uma política de língua e a criação de um sistema escolar nacional (ORTIZ, 2001), Vargas ingressava o Brasil na modernidade.

⁹Ver ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Editora70, 2005.

1.3 UM ESPAÇO TRANSPOSTO PARA AS TELAS DO CINEMA

Nestes anos também (e principalmente nos posteriores ao fim da Segunda Grande Guerra), as aproximações com os Estados Unidos inundavam os nossos mercados com seus produtos que vendiam modos de vida atrelados às experiências modernas. A América Latina tornava-se um mercado cada vez mais sedutor e virava alvo de uma política agressiva de exportação ianque. A tecnologia norte-americana bem como novos comportamentos preenchiam os novos imaginários. O fomento à industrialização forjava o surgimento e crescimento das classes médias nos centros urbanos e o crescimento econômico em conjunto com o crescimento demográfico provocavam uma transformação nos hábitos de consumo. As produções cinematográficas norte-americanas invadiam o país, fazendo do cinema um bem de consumo popular, por vezes tematizando o país, como nas películas do Zé Carioca e de Carmen Miranda.

Nos anos 1940, o Brasil também a passaria a ter uma indústria cinematográfica com a fundação em 1941 da Atlântica, no Rio de Janeiro, e em 1949 com a Vera Cruz, em São Paulo. Segundo Ortiz (2001), se em São Paulo entre 1935 e 1949 haviam se produzido seis longas-metragens, entre 1951 e 1955 haviam se produzido em torno de 27 filmes por ano (ORTIZ, 2001, p. 192). Desde Walter Benjamin (1987) sabemos que modernidade e cinema são dois fenômenos altamente imbricados, já que as inovações tecnológicas foram as razões que propiciaram o surgimento do último, tanto em um sentido material, técnico, quanto pelo fato do cinema corresponder a uma nova demanda de experiência e tipo de arte gerada através e pela modernidade. Destarte, o cinema pode ser considerado uma nova forma de sensibilidade aberta com a modernidade, fruto e semente de uma nova experiência de tempo e espaço vivida pelas sociedades (BARBOSA, 2000). A história desta arte confunde-se com a história e o surgimento das metrópoles, desde as primeiras imagens captadas pelos irmãos Lumière dos operários saindo da fábrica ou da estação ferroviária de Ciotat ou também pela importância social que as salas de cinema, os hoje chamados “cinema de rua”, representaram durante muitas décadas na vida das cidades. O cinema é, pois, uma arte urbana por excelência, “nascido com as grandes cidades e produto de suas transformações socioculturais, [...] constitui-se como um arquivo dos atos, reações e do próprio imaginário presentes e construtivos do espaço urbano”

(BARBOSA, 2000, p. 82). As imagens das cidades integraram a história e a construção do cinema, da mesma forma como tais imagens acabaram por integrar-se aos espaços urbanos, constituindo-os através da produção de novos imaginários a respeito deles. Neste sentido, para Barbosa, a arte possui uma importante dimensão histórica de leitura dos espaços, uma vez que o modo pelo qual os representamos possui profundas implicações na maneira como interpretamos e agimos sobre ele:

A escritura cinematográfica se exprime como um pedaço do mundo que nos olha e nos representa. Construindo ficções visíveis, o cinema se apropria de modo particular do espaço e do tempo através de texturas de cenário, montagem, luz, som e edição. Nesse sentido, representações são construídas através da escrita cinematográfica como arquivos e narrativas da diversidade do espaço social (BARBOSA, 2000, p. 81).

A tentativa de definir uma visão sobre o nacional, uma visão sobre o que é o Brasil, é uma das possíveis chaves com que podemos interpretar a história do cinema brasileiro. Ela se dá frequentemente pelo tipo de escolha dos espaços e pela narrativa transposta nestes e costumou acompanhar as discussões sociológicas, políticas e ideológicas das conjunturas em que tais filmes foram produzidos.

Segundo Ramos (2005), até os primeiros filmes do Cinema Novo, duas tendências predominavam na filmografia brasileira: a tendência cosmopolita, que filmava a cidade, utilizando como índice de civilidade e fragmentando-a para atualizar o país frente à Europa; e a tendência de temáticas rurais, que buscam no campo uma “brasilidade” através dos “nossos temas”. O autor salienta a pertinência que a escolha dos espaços em um país como o Brasil, situado na zona periférica do capitalismo, possui contornos ideológicos importantes, uma vez que a questão do rural e do urbano envolvem visões sobre os caminhos percorridos para integrar-se a este sistema, os valores à cerca dos processos de modernização correntes nos períodos em questão bem como os projetos de construção da nacionalidade que tais produções parecem querer indicar. Estes aspectos tornam-se extremamente visíveis ao vislumbrarmos a produção do chamado Cinema Novo: na sua primeira fase, usava o mundo rural como cenário para denunciar a pobreza que acometia os sertões do país; já em sua segunda fase, após o golpe de 1964, dominavam os temas urbanos para, ao contrário de exaltarem a

civilidade, denunciavam os desníveis e os conflitos sociais metropolitanos; e na terceira, no que foi chamado de “cinema marginal”, a urbanidade e a própria modernidade foram questionadas ao trazerem para a tela temáticas ligadas àqueles que eram postos na marginalidade do espaço urbano e do sistema.

Contudo, a modernidade não vivia só das cidades. No campo, sentia-se o efeito da abertura do país ao mercado internacional, com a introdução cada vez mais intensa de todo um aparato maquinário que dinamizava a produção agrícola. Um processo complexo percebe-se aqui: a técnica fazia da cidade o lugar do entendimento, das realizações, das modernidades e produzia um “*ethos urbano*” e um conjunto de imaginários que incitavam um desejo por viver nos espaços metropolitanos. Ao mesmo tempo, a técnica também adentrava o mundo rural, aumentando os níveis de produtividade e enviando grandes quantidades de alimento que abasteciam os centros urbanos cada vez mais inchados. A técnica, no formato de máquina, fazia desnecessário o trabalho de um grande número de trabalhadores do campo e, simultaneamente, os seduzia para as grandes cidades. Entre 1940 e 1980, o Brasil transformou-se por este processo em um país que tinha 31,24% de população urbana para 67,59%¹⁰. As reformas modernizantes dos governos nacional-desenvolvimentistas e a modernização conservadora advinda com o golpe militar de 1964 catalisaram este processo, cujos pontos mais intensos parecem ter sido ressoados na década de 1960, pois no censo demográfico de 1970 o Brasil, pela primeira vez, já possuía a maioria de seus habitantes em espaços urbanos.

Nestas décadas de êxodo rural, aos milhões que saíam do campo em busca de novas condições de vida nas cidades e deparavam-se com os contrastes gigantescos que separam uma vida do verde a uma vida do concreto, o cinema também encontrou inspiração e público para invenção de novas histórias. Até a década de 1970, a televisão ainda não contava com o apelo popular que acabaria tomando nas décadas seguintes – este espaço, que antes havia sido ocupado pelo rádio, era ocupado pelo cinema, um dos meios de comunicação mais populares, cujos espaços representavam verdadeiros centros de sociabilidade urbana. Na onda da popularidade dos filmes “*western*” estadunidenses, o cinema brasileiro produziu uma grande quantidade de narrativas que se centravam nos contrastes vivenciados por personagens rurais bondosos,

10Informações retiradas de: <http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=POP122>. Acesso em junho de 2015.

ingênuos e por vezes heroicos nos centros urbanos – produções que respondiam a uma demanda clara destes processos de urbanização que o país sofria intensamente. Os filmes de Adácio Mazzaropi, mais conhecido apenas como Mazzaropi, o ator e cineasta que em 1958 abriu a própria produtora para realizar seus filmes de grande sucesso popular, são um dos maiores exemplos deste quadro. Suas narrativas traziam referências culturais e sociais semelhantes às parcelas da população que deixavam o campo rumo à cidade, no caso, aquela que se tornava a maior cidade do país, São Paulo – filmes caricatos que superdimensionavam o conflito cultural entre o homem do campo, bondoso, simples e ingênuo, e o universo citadino, ameaçador (CARNIELLO; SANTOS, 2010).

No Rio Grande do Sul, os filmes de Vítor Matheus Teixeira preencheram este espaço e permitiram que “uma vasta gama da população, que normalmente não tem voz na mídia, se visse representada pela sua própria ótica” (ROSSINI, 1995, p. 73). Teixeira, como era conhecido, era um cantor popular que começou a fazer sucesso no estado com a música “Coração de Luto” no início da década de 1960. Tamanho êxito teve em suas vendagens que uma produtora de cinejornais, a Leopoldis-Som, resolveu investir no cantor e transformar a canção famosa, que narrava a história da mãe do cantor, morta após cair em uma fogueira quando este tinha nove anos de idade, em uma produção cinematográfica. “Coração de Luto”, lançado em 1966, foi o primeiro dos doze longas-metragens estrelados pelo cantor e pela acordeonista Mary Terezinha, tornando-o responsável por sedimentar uma tradição cinematográfica no Rio Grande do Sul (ROSSINI, 1995) e dar alguma estabilidade as produções locais, tirando-as do limbo das projeções privadas (BECKER, 1986).

Esta produção marcou o início daquilo que Becker chamaria de “ciclo de bombacha e chimarrão”, uma fase em que as produções do estado voltaram-se para narrativas que tematizavam um passado épico local ou o mundo rural dos pampas, temáticas que se julgavam como “autênticas” do Rio Grande do Sul. Entre 1970 e 1973, na esteira do então “milagre econômico”, o estado conseguiu chegar ao terceiro posto em quantidade de filmes graças aos incentivos do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE). O primeiro filme a utilizar estes recursos no estado foi “Pára Pedro”, de 1969, dirigido por Pereira Dias e estrelado pelo cantor tradicionalista José Mendes, que seguia a tendência iniciada por Teixeira de transformar uma música em um produção cinematográfica contando com o protagonismo do cantor, que

viria estrelar ainda mais dois filmes deste estilo. “Pára Pedro” havia sido roteirizado por Antônio Augusto Fagundes, que na época já se destacava como um dos membros mais importantes do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Fagundes ainda seria responsável por contribuir com a produção de alguns outros filmes deste ciclo, como quando dirigiu a versão cinematográfica de “Negrinho do Pastoreio”, estrelado por Grande Othelo, em 1972.

Estas produções cinematográficas denunciavam que, muito além de um conceito administrativo e político, e muito além de ser um mero resultado do processo de acumulação e distribuição de valor na sociedade capitalista, a produção e a consolidação de um espaço como uma região se dá enquanto uma construção cultural, implicando em investimentos afetivos, emocionais e imaginários em um determinado território (ALBUQUERQUE JR, 2008). Pois a eficácia do capitalismo reside na forma como, ao colonizar espaços externos aos homens, ele conforma processos que vem por colonizar também subjetividades, isto é, se a produção dos espaços é associada à história da dominação espacial capitalista, “uma região para realmente existir tem que existir para e nas subjetividades de quem a reconhece” (ALBUQUERQUE JR, 2008, p. 60). Um resultado da busca por ordenar e dar sentido ao mundo, a região é a circunscrição de uma espacialidade que passa pela produção de sentidos que são reconhecidos e incorporados como verdades externas e também como verdades ontológicas, definidoras das propriedades dos sujeitos que pertencem a este território.

Estas elaborações de sentido acabam por originar também projetos estéticos, no qual o cinema dito “da bombacha e chimarrão” pode ser tomado como exemplo. Seu surgimento é quase concomitante ao crescimento do interesse pela temática regionalista no estado e associado também ao crescimento do interesse pela música regional. Deste modo, tal qual o próprio MTG, ele se inspirava na longa produção imagética para o gaúcho que, desde o século XIX, traçava os contornos de um sentimento de pertencimento. Com o cinema, estas imagens ganhavam movimento e reinventavam um modo de ser e estar no mundo, “peculiar” a uma gente brasileira nascida em uma zona de fronteira, montada a cavalo e metida em um sem fim de guerras. O cinema, desta forma, transporta para um novo suporte um conjunto de imaginários, apropriando-se destes e realimentando-os, produzindo novas leituras fruto de novos olhares feitos sob novas circunstâncias e sob novos suportes materiais. A estética campeira, a visualidade do Pampa, a composição de cavalos, cuias, gado e rusticidade, a

consequente positivação destas características bucólicas e a atribuição de valores guerreiros agora eram reabastecidas pelas imagens produzidas pela tecnologia da sociedade de massas e passavam a abranger um público receptor cada vez maior que amplificava o potencial de tais imaginários. O cinema, desta forma, dava novos impulsos ao longo processo produtor do “gaúcho” e corroborava com a subjetivação da ideia regionalista que, ao ser encarnada, conforma corpos e processos subjetivos, orientando práticas que atuam sobre a realidade imediata dos sujeitos.

Entre as décadas de 1960 e 1980, Teixeira transformou-se no artista mais popular do Rio Grande do Sul, tanto por seus doze longas-metragens quanto por suas canções. Sua obra foi extremamente mal vista pela crítica e por setores classe-média urbanos e intelectualizados, a despeito do sucesso que fazia tanto nas bilheterias dos cinemas como nas vendas de discos. Ao mesclar sua vida pessoal com a profissional em músicas autobiográficas e interpretando sempre a si mesmo nos filmes, Teixeira construiu em torno de si uma figura mítica que incorporava diversos elementos identificados como pertencentes a uma determinada imagem viril, guerreira e rústica do gaúcho. Suas obras, imagéticas e musicais, positivavam o mundo do campo como o lugar do gaúcho, o lugar de uma pureza primitiva, através de temáticas simples e claras, sem ambiguidades. Nelas, Teixeira sempre assumia o papel do herói e do mocinho bondoso e humilde, lutando pelo amor e pelas coisas corretas, envolvido em melodramas sempre junto com sua parceira, Mary Terezinha



Ilustração 2: Teixeira pilchado em São Paulo para a Revista "O Cruzeiro", 1967

Fonte: Blog Revivendo Teixeira

Se a crítica não lhe perdoava pela falta de profundidade, também não sabia compreender que sua obra se preocupava em atender as expectativas de um público humilde que raramente era contemplado pelas experiências cinematográficas – o dos desterrados do campo, perdidos nas planícies de concreto das cidades; os dos camponeses, desatendidos nos recantos da modernidade. Por outro lado, por preocupar-se em atender as demandas desse público específico, era alvo de outro tipo de crítica por não construir sua imagem vinculando sua produção diretamente ao tradicionalismo (REIS, 2010). Teixeira alcançou, desta forma, um posto singular na produção cultural rio-grandense, pois suas produções comerciais direcionadas às massas,

promoviam uma releitura do gaúcho associada ao “populacho”. Sua imagem reatualizava este mito, incorporando elementos do tradicionalismo, mas não o seguindo à risca das propostas de Barbosa Lessa e companhia – seu êxito vinha, dentre outras coisas, de sua habilidade em atualizar e manipular velhos códigos, trabalhando com os estigmas do rústico e do grosso que compunham a imagem de seu personagem e o faziam posar, por exemplo, pilchado em meio ao concreto de São Paulo.

Nesta construção, Teixeira positivava uma região e vinculava a sua relação de pertencimento ao mundo rural, camponês, traduzido como o lugar da bondade, da tradição, da origem; ao mesmo tempo em que reatualizava características ontológicas dos que se reconheciam parte desta “Querência Amada”¹¹, o nome de uma de suas músicas mais famosas, transformada em uma espécie de hino informal estadual, e que cuja letra começa com “quem quiser saber quem sou”. Na fotografia da revista *O Cruzeiro*¹², Teixeira reforçava a imagem que construía para si: o gaúcho contraposto a urbanidade de um grande centro, o gaúcho como imagem de uma pureza que ainda existe, a despeito do caos urbano. Uma imagem que não deixa de suscitar a épica fotografia dos gaúchos de Vargas no obelisco do Rio de Janeiro, positivando caracteres oriundos de um mundo rural em contraposição a urbanidade latente daqueles anos de crescimento e inchaço das grandes cidades. Como na imagem dos revolucionários, valorava-se a rusticidade e, ainda que por razões e formas completamente distintas, vinculava-se a “civilização urbana” um certo conjunto de males que não eram associados ao homem do Pampa.

1.4 A CIDADE DE CONCRETO

Uma aparente contradição emergia: ao passo que prosperavam produções culturais que enfatizavam os temas rurais, vinculando e endossando discursos identitários que associavam o nativo do Rio Grande do Sul ao campo e à rusticidade, o Estado, acompanhando a tendência nacional, volvia-se cada vez mais urbano. Em alguma medida,

11 TEIXEIRINHA. *Querência Amada*. Aliança de Ouro. Copacabana, 1975.

12 Imagem da reportagem sobre Teixeira na Revista *O Cruzeiro*, 1967. Imagem e trechos da entrevista disponíveis em: Blog Revivendo Teixeira, <http://revivendoteixeirinha.blogspot.com.br/2007/07/eis-o-teixeirinha.html> (acesso em agosto de 2015).

a estética alimentada e recriada do gaúcho campeiro parecia-se descolar paralelamente ao crescimento em tamanho e importância que os centros urbanos passavam a tomar. Pois se as novas tecnologias de comunicação de massas passavam a divulgar e atrelar à imagem deste território associações com um mundo rural, em 1970, 53% a população do estado já havia se tornado urbana (MONTEIRO, 2006, p. 338).

Porto Alegre significava, em termos locais, a cabeça monstruosa do processo urbanização que transformava as antigas capitais das províncias em labirintos caóticos onde se entrecruzava cada vez mais um intenso tráfego de pessoas e automóveis. Em vinte anos, passaria de 394 mil habitantes em 1950 a 885 mil habitantes em 1970 (MONTEIRO, 2006, p. 337). A cidade inchava-se, expandia-se para os lados e para cima, cresciam as cidades em seu torno, nas quais os habitantes dependiam agora, de algum modo, dos serviços que na capital eram realizados - a região metropolitana de Porto Alegre que, em 1950 tinha 500 mil habitantes, em 1970 já tinha ultrapassado a marca de um milhão e meio de pessoas (MONTEIRO, 2006, p. 337). Um grande mar de concreto que se erigia rapidamente e que afirmava um novo tipo de viver cada vez mais distante do verde e mais próximo da modernidade. A despeito de sua importância em termos políticos e econômicos, esse mundo não parecia despertar o desejo de ser retratado pelas telas de cinema. As fartas bilheterias das temáticas regionalistas contrastavam com as parcas das pouquíssimas produções que se interessavam pelo mundo urbano.

Mas isto, claro, quando pensamos nas tentativas de consolidação no Rio Grande do Sul de um cinema que fosse consumido por grandes públicos, como ocorria com os filmes de Teixeira. Fora disso, o fascínio que a arte cinematográfica despertava passava a congregar aficionados, formando grupos de estudo e discussão. Com a gradual entrada de tecnologias mais simples e acessíveis, alguns destes também se transformaram em grupos que produziam filmes amadores, articulando lentamente uma produção experimental e curta-metragista a partir dos anos sessenta na capital gaúcha. Tal qual ocorreu em outras partes do país, o surgimento de grupos experimentais propiciava a emergência de novas possibilidades narrativas e imagéticas que podiam funcionar feito “rupturas instauradoras que são capazes de nos oferecer interessantes pistas sobre como a imagem funciona de diferentes modos para diferentes tempos e lugares” (BRANCO, 2009, p. 7).

Um olhar atento para a produção curta-metragista da cidade dos anos sessenta poderia render um trabalho por si só, ao perceber que ali

se forjava um cenário embrionário de produções que, sem esperar atender grandes públicos e ter contas com grandes patrocinadores, simbolizavam uma possibilidade de pluralidade e rompimento com as narrativas visuais predominantes – uma possibilidade de experimentar outros tipos de olhares e narrativas a partir do Rio Grande do Sul, encetando novas possibilidades de discurso e direcionando olhares para lugares e sujeitos que, naquele momento, não eram vislumbrados pela cinematografia local. Deste cenário emergiram alguns nomes que se tornariam relevantes para a produção fílmica nas décadas seguintes, como o curta-metragista Antônio Carlos Textor. Em seus pequenos filmes, Textor, que lançou seu primeiro filme em 1965, esboçaria uma preocupação em tratar temáticas urbanas, poetizando suas contradições e seus dilemas, construindo uma filmografia “em função de um clima onde a imagem pura exerce sua força total” (BECKER, 1986, p. 39).

Em sua vasta produção, a cidade foi um dos temas mais recorrentes, trazendo-a para a tela de forma lírica e crítica. Preocupado em tratá-la por diversas nuances, tematizou a Porto Alegre do poeta Mário Quintana à cidade dos marginais, daqueles que fugiram do campo e não encontraram nada, convertendo a cidade em protagonista de muitas de suas obras. Esta vinculação de Textor com Porto Alegre tornou-se ainda mais explícita com a realização de seu primeira curta em 35mm, “*A Cidade e o Tempo*”, lançado na semana de Porto Alegre de 1970 (PÓVOAS, 2001), onde o autor discorre sobre a relação do espaço e do tempo através da história da cidade, explorando criativamente fotografias antigas com imagens em movimento em um movimento que confronta o espectador com a evolução do lugar.

A obra se insere em um momento peculiar da cidade, que passava por um período intenso de transformações urbanas promovidas pelos militares e pelo dinheiro do período do chamado “milagre econômico”, através de

[...] um incrível aporte de capitais [...], da centralização das decisões político-administrativas, de endividamento público e de controle das resistências da sociedade civil às desapropriações e rápidas mudanças urbanas que descaracterizaram a paisagem de áreas antigas da cidade (MONTEIRO, 2006, p. 340).

Com a concretização do golpe civil-militar em 1964, as capitais dos estados brasileiros passariam a receber uma atenção especial do

novo regime, tendo a partir de então seus prefeitos nomeados e seu poder executivo ampliado sobre o papel do poder legislativo, do qual agora apenas tornava-se responsável pela votação dos orçamentos. Tal qual as grandes obras de infraestrutura faraônicas empreendidas pelo regime, como hidrelétricas, barragens e rodovias; as capitais dos estados convertiam-se em palco estratégico de ações dos planos elaborados pelo governo federal, através de investimentos em obras modernizantes e de uma nova concepção da gestão de seus espaços, mais centralizadora e planificadora. Pois, os processos de conturbação que inchavam as grandes cidades brasileiras haviam fabricado espaços caóticos que necessitavam ser racionalizados para serem mais bem controlados e administrados pelos grupos que agora detinham o poder. Grandes caldeirões humanos, nelas convergiam os centros de decisões políticas e financeiras locais, e acumulavam-se os ricos, os grupos médios e uma cada vez maior massa de famintos fugindo do campo. Ao mesmo tempo, a modernização do espaço público fazia-se como uma materialização ideológica dos êxitos do regime, ao sugerir um reconhecimento visual e tátil da chegada de novos tempos que retiravam a nação do atraso.

Dentre estes pressupostos, um homem de confiança do governo, o engenheiro e ex-diretor do Departamento Nacional de Obras e Saneamento, Telmo Thompson Flores assumia Porto Alegre em 1969, posição em que permaneceria até 1975 – período onde as grandes obras do regime e o crescimento econômico que capitalizava as classes médias coexistiam com fase mais sangrenta e autoritária da ditadura (MONTEIRO, 2006). Thompson Flores imprimiu um caráter tecnoburocrático na administração da cidade e promoveu a implementação de uma nova política urbana baseada na concentração de poderes nas mãos do executivo, na realização de grandes obras viárias e no planejamento do crescimento urbano daquela Porto Alegre que crescia vertiginosamente em extensão e altura. Aplicando ferrenhamente o Plano Diretor que havia sido elaborado para a cidade em 1959, Flores investiu na especialização de atividades no espaço urbano e, seguindo as propostas modernistas da Carta de Atenas, dividiu a cidade em zonas funcionais de habitação, trabalho, circulação e lazer (MONTEIRO, 2006). Assim, perseguiu o objetivo de reorganizar a cidade e, principalmente, sua malha viária. Para isto, fez dela um imenso canteiro de obras de onde nasciam novas avenidas, inúmeros viadutos, alguns túneis e da onde também partiam o alargamento das antigas avenidas e obras de saneamento e eletrificação. Retirou definitivamente os bondes que há cem anos faziam parte da rotina da cidade, priorizando carros e

ônibus como transportes urbanos; instalou monumentos, criou novas áreas verdes e reorganizando espaços estudantis e culturais.

A gestão de Thompson Flores alterou profundamente a vida da cidade. Suas intervenções no espaço público atravessaram ruas e bairros, transformando sua visualidade e circulação e gerando inúmeras desapropriações de móveis em um contexto político tenso e repressivo. Sua escala monumental de obras gerou novas experiências no espaço urbano, instaurando uma outra temporalidade da cidade. A transformação acelerada dos espaços provocava a sensação de uma cidade que era perdida para outra que surgia conduzida pelas mãos do prefeito aliado dos militares. As intervenções se chocavam com espaços centrais que se relacionavam com a memória coletiva e com as identidades atribuídas à cidade. Para proteger a legitimidade das transformações que colocava em curso, a gestão de Thompson Flores produziu e patrocinou uma série de produções, entre crônicas, livros, painéis e esculturas, que recordavam o passado e escreviam o presente como uma continuidade de reformas que a cidade necessitava para modernizar-se. Pois é desta demanda por memória urbana, gerada em tempos de mudanças bruscas que descaracterizavam o espaço, que o roteiro de “A Cidade e o Tempo” foi escrito por Textor, entregue e aprovado para receber auxílios da prefeitura. Fazendo parte de uma exposição que Porto Alegre promovia nos Estados Unidos, foi lançado em setembro de 1970 em Indianópolis, dois meses de sua aplaudida estreia na capital gaúcha (PÓVOAS, 2001, p. 11).

O rio Guaíba (a denominação adotada pelos porto-alegrenses, ou o lago, a denominação mais correta) é o ponto de partida de “A Cidade e o Tempo” - suas águas, suas ilhas, sua vegetação, acompanhadas por uma voz feminina que denuncia:

De minha existência no tempo apenas acumulei uma imagem, uma vertente que rumina desde minha origem mais remota: o rio. Estar de pé tem sido o meu desígnio ao lado dele. Na ordem do imaginário que vivemos, eu e essas águas que a terra nos define somos as mesmas águas que levam o passado à memória.¹³

13 TEXTOR, Antonio Carlos. *A Cidade e o Tempo*. Porto Alegre: Cinimagem, 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=78w9S4foS0> (acesso em junho de 2015).

A cidade surge através do rio por fotografias antigas que o cineasta articula harmoniosamente com as imagens das águas, dotando-as de sentido e certo movimento. Porto Alegre é uma “nebulosa dos signos em plenitude”, um espaço que se construiu a partir de um rio, uma estrutura geográfica cujo passado é imemorial. O rio é sua porta de entrada: por ele a cidade começou a ser povoada, por ele chegamos às imagens da cidade na produção. Elo entre o passado e o presente, o rio é o sujeito observador do tempo, é o mote que Textor utiliza para fincar uma continuidade e um observador quando sua proposta é trabalhar sob a mudança, a ruptura que transforma este espaço junto ao rio.¹⁴ As fotografias de Virgílio Callegari são colocadas de um modo que quase adquirem movimento, narrando um cotidiano das ruas de uma Porto Alegre antiga, da virada do século XIX para o XX. Elas conduzem do cais para o centro da cidade, indicando a radial de um movimento de ocupação do espaço que forjou a futura metrópole, o antigo “Porto dos Casais”, sempre acompanhadas da voz feminina. “Seja eu um parto constante”, a voz revela para pouco tempo depois as imagens estáticas serem substituídas pela gravação da entrada da uma senhora em uma sala de estar antiga. A senhora dá corda em um antigo relógio e abre uma janela: quem a fecha já não é a senhora, mas uma menina que, vestida com roupas que lembram as da época das fotos de Callegari, surge passeando em uma carruagem pela cidade com uma moça. Suas imagens em movimento mais uma vez são articuladas com as imagens estáticas antigas da cidade por onde passeiam. Ao saírem da carruagem, um som de música adentra e sugere, a partir de imagens do centro da urbe em festa, que as duas se encaminhavam para alguma celebração na rua. As imagens da praça cheia de gente são exploradas delicadamente por Textor, que tenta captar o pulsar de uma cidade que já não existia, dando-a vida novamente.

A última sequência de imagens do curta então se dá: da festa, a câmera filma terra e dela surgem escombros, restos de demolição. Da terra, surge a grama remoída, uns restos de madeira, escombros e, por fim, ao continuar deslizando para cima, a câmera aponta para modernos

14 Se no curta, ele funciona como elemento observador da história, o próprio rio também é carregado de historicidade, uma vez que sua categorização é e continua envolta em polêmicas – popularmente é conhecido como rio, mas em 1982 um decreto do governador Amaral de Souza o declarou lago. Cf. Guaíba é lago, garantem técnicos. *Correio do Povo*, 2 de novembro de 2002. Disponível em: <http://www.cpovo.net/jornal/A108/N35/PDF/Fim09.pdf> (acesso em agosto de 2015).

espigões que aparecem um pouco desordenados entre algumas edificações mais antigas. A câmera então imerge na cidade, adentra o viaduto Loureiro da Silva, recém-construído e primeira grande obra viária da administração de Thompson Flores. Inaugurado na mesma semana da estreia do filme na cidade, ele simbolizava a destruição da antiga Praça do Portão, simbólica por ser uma das principais entradas por terra do antigo centro da urbe. As ilustrações do painel, inaugurado ao lado da nova estrutura, simbolizavam a transformação da cidade portuária na cidade dos espigões junto ao rio – o rio, tal qual utilizado por Textor, serve como elemento que liga as duas cidades, do passado e do futuro.

De forma parecida, a câmera volta-se novamente para baixo, mas desta vez para a água que jorra da Fonte Talavera, fonte antiga presenteada pela Sociedade Espanhola de Apoios Mútuos no centenário da Revolução Farroupilha, em 1935. A câmera percorre o traçado antigo da fonte e descamba, mais uma vez, focando na grandeza de um espigão ao fundo. Esse contraste entre as duas cidades, entre passado, delicado, e presente, bruto, continua nas imagens que se seguem, projetando a partir do alto o contraste entre as formas arquitetônicas das igrejas antigas e dos altos espigões que agora povoam o centro da cidade.



Ilustração 3: Cena de “A Cidade e o Tempo”: das demolições, surgem os grandes prédios

“A Cidade o Tempo” combinava perfeitamente com as buscas por legitimidade que o governo militar empreendia para construir um reconhecimento público das transformações que operavam nos grandes centros urbanos nacionais. Utilizava os mesmos recursos de sentido para construir um percurso e uma interpretação para a história da cidade – o rio, o novo com o velho, início, meio e fim, natureza e concreto, passado e futuro, evolução, progresso. O fim condutor linear parecia sugerir, como nas outras respostas patrocinadas pela prefeitura, uma afirmação do progresso que transformava a cidade em um lugar da modernidade. Mas a obra de Textor não se deixa fechar em uma resposta exata: a música, que surge com na sequência dos escombros, gradualmente vai aumentando a intensidade que explode ao surgir na tela a última imagem, a moderna ponte que corta o Guaíba e liga suas duas margens de terra. O curta volta-se ao ponto onde começou, o rio, como mito da origem e do fim; mas o foco é a ponte que o corta e a cidade dos espigões que fica ao seu fundo - uma imagem tornada ameaçadora pela música que a acompanha.

Textor acabou por fazer desta obra por muitos anos um referencial para a possibilidade de realizarem-se curtas-metragens comerciais vendáveis na cidade. Graças ao uso hábil dos recursos públicos, ela também conseguiu publicidade suficiente para tornar-se um referencial enquanto possibilidade de Porto Alegre ser retratada pelas telas do cinema e transformou-se em um testemunho precioso de mudanças bruscas e violentas na cidade, testemunha da imposição da um projeto tecnocrático que convertia o espaço urbano em um lugar de um não-tempo, um espaço disciplinar de corpos e mentes a serviço da grande máquina da ordem e do progresso que o regime queria encarnar. Nessa nova urbe, a memória era expulsa e subjugados a pequenos espaços gentilmente cedidos pela administração que reelaborava furiosamente suas praças e suas ruas. “Fui recriada, sou linguagem, fundação...”, dizia a voz no início do curta por onde a cidade falava, para no fim restar apenas o silêncio angustiante de uma música intensa e a presença de gigantes de concreto.

A insistência por tratar da urbanidade e de seus problemas, fizeram da filmografia de Antônio Carlos Textor um exemplo de ruptura com a estética ruralizante que predominava na cinematografia produzida pelo Rio Grande do Sul, fornecendo balizas e inspirações para que outros se aventurassem por novas ângulos e perspectivas e adentrassem no mundo não tão idílico das cidades. Se o tom crítico de “A Cidade e o Tempo” não é abertamente enunciado, em outras obras, como “Urbano”,

de 1984, isto é escancarado: uma história sobre um mendigo que vive sujo de terra em um terreno baldio à margem de uma grande avenida e se apaixona por uma manequim. Em quase oito minutos de curta em que os realizadores correm na tela cenas em preto e branco, os poucos segundos coloridos são as lembranças do protagonista da vida no campo: o mendigo olha o prédio de apartamentos, na outra margem da avenida, e por alguns segundos coloridos surge a imagem de uma casa junto a um verde rural. Aqui, a mensagem não pode ser mais objetiva em apontar a câmera que produz cinema para aqueles que vivem nas margens das grandes cidades, consequência de um projeto de atração e exclusão urbana que redimensionou as cidades no país.

Mas “Urbano” já se inscrevia em um contexto diferente de “A Cidade e o Tempo”. Eram os anos oitenta e um novo de espaço de discussão se reconstituía com os anos finais da Ditadura Civil-Militar, incentivando uma necessidade de se rever e analisar o que havia ocorrido com o país, naqueles últimos e pesados anos. O Brasil era urbano e moderno, mas dividido como nunca por abismos sociais e feridas de cuja dor começava a se poder falar. Mas o mundo também havia mudado, transformando as formas como as pessoas se sentiam pertencentes a tempos e espaços, estimulando novos questionamentos acadêmicos que problematizassem as relações com o passado que grupos e estados estabeleciam.

Um dos assistentes de direção de Textor em Urbano era um jovem cineasta que naquele momento do curta produzia com um grupo de amigos longas-metragens em Super-8 que retratavam uma Porto Alegre tão urbana quanto a de Textor – ainda que muito mais feliz. Uma década depois, em um livro curiosamente chama-o “Nós, os Gaúchos”, Giba Assis Brasil escreveria isto sobre a relação que seu grupo, naqueles inícios dos oitenta, travavam com as formas clássicas de representação do território do Rio Grande do Sul:

O pampa, de onde talvez tenham vindo nossos pais, deixara de ser referência cultural... Se não tínhamos um projeto, por um breve momento acreditamos que ao menos tínhamos um inimigo: ele era velho (nós, claro, tínhamos a vida pela frente), ele era provinciano (nós, claro, transpirávamos cosmopolitismo) e ele era rural (nós éramos talvez índios urbanos). Ele tinha um rosto, um triste rosto: o do "Laçador" de Caringi, perdido na entrada de Porto Alegre, o olhar fixo

no horizonte, procurando o cavalo deixado pra trás ou uma tropa de novilhos que nunca passou por aqui... E nós tínhamos uma palavra de ordem: Abaixo o imperialismo de Uruguaiana! (ASSIS BRASIL, 1994).

CAPÍTULO 2 – PORTO ALEGRE E A DÉCADA QUE PASSA

La vida no es lo que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla
(Gabriel García Marquez – *Vivir para contarla*)¹⁵



Ilustração 4: A entrada da cidade em "Deu pra ti, anos setenta

Uma estrada aponta uma cidade grande ao fundo, em cuja direção carros e caminhões se movem. Uma selva de pedra gigantesca que, ao fundo do frame, contrasta com um verde mais próximo da câmera.

Um monumento em linhas futuristas surge na tela: é o Monumento aos Açorianos, erguido em 1974 a respeito do aniversário da fundação de Porto Alegre. Corpos humanos de metal se entrelaçam formando uma imagem que lembra uma caravela, o mito da origem da urbe. Outra imagem: o centro da cidade e seu pulular intenso de passantes na simbólica esquina da Avenida Borges de Medeiros com a Rua dos Andradas

¹⁵ Cf. MÁRQUEZ, Gabriel García. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002.



Ilustração 5: Revista *Isto É*, de dezembro de 1979 nas mãos da personagem Ceres: “70 os anos de sufoco”

Uma jovem folheia uma revista em uma banca de jornais antes de tomar um ônibus da empresa VAP. Sentada no ônibus, a jovem da bata bordada e da bolsa colorida, recoloca os olhos sob a revista, cuja capa sentenciava: “70 – *Os Anos do Sufoco*”. A câmera acompanha um novo folhear da jovem pela revista retrospectiva e fixa seu olhar sobre uma reportagem intitulada “*A década da infâmia*”, seguida de outras, “*A revolução frustrada*” e “*O recomeço do sonho*”. A moça levanta os olhos da revista para a janela do veículo com um suspiro no momento em que acordes musicais quebram o silêncio e a canção de Nei Lisboa embala o início de um travelling pela Avenida Osvaldo Aranha, arrastando a câmera no movimento do ônibus entre imagens das palmeiras, do Viaduto da Conceição e das casas antigas, de comércio e dos modernos prédios que se intercalam no percurso. O início da viagem urbana de Ceres, a protagonista, é o início e o mote da viagem sob as memórias de uma certa década de setenta na qual se articula toda a proposta narrativa do longa-metragem “*Deu pra ti, anos 70*”.



Ilustração 6: A avenida Osvaldo Aranha marcada com “Deu pra ti, anos

“Quero te contar minha viagem sideral...”: a voz que canta acompanha o olhar da jovem pela cidade também acompanha seu olhar por suas memórias que, junto com as do protagonista Marcelo, elaboram um relato sobre uma experiência histórica, articulando e construindo um tempo, um lugar e um grupo etário. De modo praticamente artesanal surgem na tela os créditos iniciais do filme e o título da produção surge em uma fotografia de Marcelo olhando despreocupado o horizonte de uma praia. E retorna à tela nos segundos seguintes em forma de pichação em algumas paredes da Osvaldo Aranha. Pichações que sugerem a apropriação de um lugar em uma narrativa que se apropriará deste através das memórias. Ao olhar a janela do ônibus, a moça vê algo que não se vê, mas que o filme transformará em argumento para mostrar em imagem, movimento e narrativa – um passado presente em uma ordem espacial determinada, produzindo nela furos, variações e fugas de sentido, justapondo como uma bricolagem de histórias, tempos diferentes que “produzem no espaço estruturado do texto, antitextos, possibilidades de passagem para outras paisagens” (CERTEAU, 2013, p. 174).



Ilustração 7: O título da produção e o olhar despreocupado de Marcelo (Pedro Santos) em uma praia

A estrada convida o espectador a mergulhar em um ambiente urbano específico, a melodia convida a contemplação das possibilidades de lê-lo num ato de poetizar combinado com o efeito travelling que a câmera de super-8 realiza. As manchetes da revista explicitam verbalmente um problema temporal, uma necessidade de revisão e aceitação de um passado e de um momento de transição política da história recente nacional – uma necessidade que é berrada pelas paredes pichadas da Osvaldo Aranha e acaba se tornando, não por menos, o título da obra. As manchetes, a pichação e a música acabam entrecruzando-se, enfim, no suspiro que precede o olhar da mocinha para janela, estabelecendo uma conexão que o filme transforma em argumento para falar de memórias.

2.1 O FIM DA DÉCADA

Publicada em 19 de dezembro de 1979 sob o olhar do polêmico jornalista Mino Carta, a edição número 156 da revista “Isto É” propunha um balanço, escrito por várias mãos, da década que se encerrava naquele mês. Com a manchete “70 – Os Anos do Sufoco”, contemplava, em mais de cento e trinta páginas, atualidades com artigos especificamente dedicados a traçar um panorama dos anos setenta, por vezes arriscando-se a sugerir prognósticos para a década vindoura. Uma das reportagens que a mocinha do longa observa, “A década da infâmia”¹⁶, assinada por Francisco C. Weffort, prefaciava a década em seu subtítulo da seguinte forma: “*No fim veio a abertura. Mas ficará, para a história, o seu começo, tempos sombrios de intolerância e violenta repressão*”¹⁷. No alto da página, uma fotografia de Médici com Figueiredo em março de setenta ao lado de outra de março de setenta e nove, com Figueiredo e Geisel pouco antes da posse do primeiro general traçavam, imagetivamente, um panorama da década governada por militares no Brasil: “*Na história de um país que sempre se recusou a reconhecer sua capacidade de produzir violência, os anos 70 aparecem como um pesadelo do qual se desperta com dificuldade*”¹⁸.

A revista se inseria em um contexto de reflexão que parecia permear boa parte da sociedade brasileira no fim dos anos setenta. A partir do processo que era chamado de “distensão”, uma lenta abertura e retomada das instituições democráticas havia se tornado agenda do governo a partir dos anos Geisel que, meses antes de deixar a presidência, havia programado a revogação para o ano seguinte do infame ato constitucional que decretava a censura oficialmente no país desde 1968. A linha dura militar perdia a força, restauravam-se, vagarosamente movimentos sociais e alimentavam-se esperanças democráticas para a nova década. Somada à sensação de que um ano e uma década se encerravam parecia existir uma sensação de que um período novo na política do país também se findava. Em março de setenta e nove assumira a presidência o General João Figueiredo,

16 WEFFORT, Francisco C. A década da infâmia. *Revista Isto é*, São Paulo, Ano 4, n. 156, p. 42-44, 19/12/1979. Disponível em:

<http://www.youblisher.com/p/728758-Revista-Isto-E-digitalizada-de-19-de-dezembro-de-1979-no-156/> (acesso em dezembro de 2015).

17Idem, p.42.

18Idem, p.42.

claramente alinhado ao grupo preocupado em bem gerir a transição para um regime democrático, assegurando que isto ocorreria da forma mais conveniente aos militares, o que foi traduzido na promulgação da Lei de Anistia de vinte e oito de agosto do mesmo ano. Gradualmente, os movimentos estudantis saíam da clandestinidade e a União Nacional dos Estudantes rearticulava-se na luta contra o regime.

Um novo cenário peculiar de reorganização da sociedade civil despontava naquele fim de década, sugerindo aos otimistas que tempos menos sombrios se aproximavam, mas também incitando uma reflexão a despeito das perdas e dos ganhos que os anos de chumbo haviam provocado. Tal reflexão aparece visível em uma breve observação nos jornais de Porto Alegre do último mês de 1979: não faltam reportagens, nem ao menos propagandas, em referência a transição para a década de oitenta e, quiçá, para a democracia¹⁹. Em todo mês de dezembro, podia-se encontrar no jornal “Folha da Tarde” anúncios sobre os assuntos que seriam abordados em um programa da Rádio Guaíba dedicado a analisar os principais assuntos da década de setenta, fosse a emancipação da mulher ou a corrida espacial. Na edição do dia onze deste jornal, uma nota comentava que a economia internacional seria o tema do episódio do programa “*Os Anos 70*” da TV Guaíba²⁰.

Das novas configurações e expectativas, o final dos anos setenta havia assistido ao surgimento de um novo movimento sindical que claramente desafiava as políticas de austeridade e peleguismo impostas pelo regime. Explorando ao máximo a negociação, uma das palavras chaves do contexto (SKIDMORE, 1988, p. 413), os trabalhadores da região do ABC paulista, a maior indústria automobilística do Terceiro Mundo, encetavam uma série de greves que, em setenta e nove, encontravam-se no auge, possibilitando uma atmosfera que levava outros setores de trabalhadores a agir. Apenas até o mês de outubro, aquele ano já havia contabilizado mais de quatrocentas greves no país (SKIDMORE, 1988, p. 415). O novo sindicalismo surgiu em São Paulo trazia novos ares para as discussões entre patrões e empregados e renovava o cenário político nacional que, naqueles mesmos anos, assistia a volta dos políticos de esquerda exilados. Não por acaso, a

¹⁹Uma reportagem do mesmo jornal de três de dezembro anunciava que “Semanário Católico afirma que a História condenará ditaduras” (*Folha da Tarde*, 3/12/1979).

²⁰Esse anúncio se encontrava em vários números da *Folha da Tarde* de dezembro de 1979, como no dia 4/12/1979, sobre a corrida espacial e os avanços tecnológicos.

revista “Isto É” trazia o nome de seu líder, o metalúrgico Lula, ao lado de Vlado Herzog, Ulysses Guimarães e Delfim Netto, na sua lista dos dez personagens que marcaram a década. Em outubro, ele e seus companheiros partiriam para uma nova fase pela luta por melhores direitos para o proletariado do país, fundando o Partido dos Trabalhadores. Tal fundação, por sua vez, era possível graças a outra grande modificação na estrutura política que o último ano da década trouxera: o fim do bipartidarismo e a expectativa de eleições diretas para governadores estaduais em 1982. Com isto, o novo cenário adquiria contornos ainda mais inflamados: o retorno dos velhos políticos e sua reorganização em novos partidos, oferecendo diariamente aos jornalistas inúmeras reportagens, como “*Simon insiste: quer Brizola no "partido único das oposições"*”²¹. Um episódio ocorrido entre o General Figueiredo e manifestantes em Florianópolis no final de novembro sinalizava que a própria legitimidade presidencial agora encontrava alguma possibilidade para ser questionada²².

Entre os principais acontecimentos internacionais do último ano da década, a Folha da Tarde de dezoito de dezembro elencava a crise energética mundial e a inflação decorrente; a abertura chinesa ao capitalismo e o reatamento diplomático do país asiático com os Estados Unidos; a vitória do Sandinismo na Nicarágua e a ascensão do Aiatolá Khomeini no Irã²³. No Brasil, um novo governante militar, um processo de abertura política, uma nova década - “*Astrológa diz que 1980 será "caótico"*”²⁴, dizia o título de outra reportagem no mesmo jornal que, no dia vinte, trazia o seguinte anúncio:

Shows de gaúchos até no final do ano

[...]

DEU PRA TI ANOS SETENTA é o show que estará em cartaz de amanhã a domingo - sempre às 21 horas, no Teatro Renascença. Os músicos são Nei Lisboa (violão e vocal), Augusto (violão e

²¹Folha da Tarde, 3/12/1979, p.3.

²²Ao participar do descerramento de uma placa em homenagem ao Marechal Floriano Peixoto, no centro de Florianópolis, o presidente Figueiredo foi recebido por uma grande manifestação de estudantes contrários à Ditadura. O episódio ficou conhecido como “Novembrada” e foi capa da Folha da Tarde de 1º de dezembro de 1979, com a manchete: “Figueiredo (depois dos incidentes): “não vou admitir que ofendam a dignidade do meu cargo”.

²³Folha da tarde, 18/12/1979, p. 18.

²⁴Folha da Tarde, 20 /12/1979, p.18

vocal), Tony (bateria e percussão) e Tereza Fedauto (cantora). O roteiro é de Nei Lisboa e Augusto Licks.²⁵

2.2 PAREDES PICHADAS

Pichadas cerca de dois meses antes do show, a frase “*deu pra ti, anos setenta*” nas paredes da avenida Osvaldo Aranha e de outras ruas da cidade fazia parte da divulgação do show homônimo dos jovens músicos Nei Lisboa e Augusto Licks. “Deu pra ti” era uma gíria então em voga na época por um segmento jovem classe média da cidade e significava algo “basta”, “acabe”: ou seja, a frase explicitava o desejo que os anos setenta, os de chumbo, da repressão, da ditadura, deveriam acabar logo para que algo novo pudesse ser feito na nova década. O cartaz do show deixava bem patente a sensação de que algo sujo e feio era deixado para trás e algo novo se iniciava junto com os anos 1980:

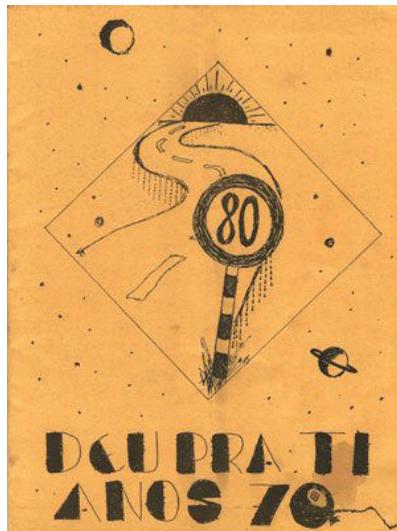


Ilustração 8: Cartaz do show "Deu pra ti, Anos) 70", de Nei Lisboa e Augusto Licks em dezembro de 1979

Fonte: Blog Augusto Licks

²⁵ *Folha da Tarde*, 19 de dezembro de 1979, p. 45.

Uma placa de estrada sinaliza os anos oitenta como um caminho de curvas em direção ao sol.²⁶ O show era uma compilação de composições dos dois músicos e parcerias envolvidos num pequeno mas crescente cenário de música independente e urbana que crescia nos círculos universitários da cidade, especialmente em torno do bairro Bom Fim, um antigo bairro judeu que, ao lado do campus central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, concentrava, naquele momento, um incipiente cenário boêmio e artístico local. O Bom Fim consolidaria-se, ao longo da década de oitenta, como um singular espaço criativo e transgressor local que interconectava diversas manifestações artísticas, fossem teatro, música ou cinema. Do crescimento de uma produção cultural alternativa e universitária em torno dos espaços do bairro nasciam trocas, como as que produziram o longa-metragem *“Deu pra ti”*: o show inspirou a narrativa, que traria os músicos para comporem personagens e a trilha do filme.



Ilustração 9: *Cartaz do show em uma parede que Ceres observa na rua no filme homônimo*

²⁶Imagem e mais informações no blog da jornalista Silvia Remaso sobre o músico Augusto Licks. Disponível em <https://augustolicks.wordpress.com/2011/06/10/programa-do-show-deus-pra-ti-anos-70/>. Acesso em dezembro de 2015.

Após o travelling da avenida Osvaldo Aranha, onde a voz de Nei Lisboa prosseguia cantando “*sobre os versos soltos que despejo entre arrotos nas sarjetas do Bom Fim*”²⁷, a protagonista Ceres mergulha em dois flashbacks em direção ao que seria o início dos anos setenta. Com o desfecho do flashback de uma reunião dançante onde ela e o mocinho se conhecem (ainda que ambos estivessem com outras preocupações amorosas no momento), a câmera retorna para o presente da viagem urbana de 1979, onde a garota desce do ônibus. Numa rua de casas antigas, ela presta atenção em três losangos colados em uma parede: são os cartazes do show “*Deu pra ti, anos 70*”, cujo otimismo, em função das movimentações políticas, combinava com uma certa “euforia contida, posto que não podia ainda ser externada em sua plenitude, pois ainda vivíamos sob o regime militar” (CARRASCO, 2009, p. 98)²⁸. De um determinado presente, o filme logo retorna ao passado, a estes anos setenta contados por uma geração que havia crescido já sob o período ditatorial e que agora, tornando-se adultos, assistiam a um vagaroso processo de abertura democrática.

“*Deu pra ti, anos 70...*” foi produzido por três jovens universitários e sua equipe de amigos, todos nascidos entre os anos finais da década de cinquenta e os primeiros anos da década de sessenta e que, portanto, na data de sua estreia, em março de 1981, durante o V Festival Nacional de Cinema de Super 8, paralelo ao Festival de Cinema de Gramado, não tinham mais do que vinte e pouquíssimos anos – e que eram crianças quando o General Castello Branco assumiu a presidência do país e quando o General Costa e Silva decretou o famigerado Ato Institucional Número Cinco. Partindo de um presente, o último ano da década de setenta, o filme se costura alternando-o com cenas do resto da década, sem obedecer claramente a um regime de datas, em um ritmo quase onírico em que o passar do tempo é percebido pelas sutis transformações na aparência e na vida dos personagens: ora são reuniões dançantes, ora são discussões políticas ou profissionais.

A memória é o fio condutor que permeia toda a narrativa, cimento que ajuda construir uma imagem de um grupo geracional que viveu as mesmas experiências em uma década de cerceamento das liberdades individuais, perseguição e desaparecimentos nos países meridionais da América Latina. Como uma leve contradição, enquanto o início da

27 LISBOA, Nei. Trilha Sonora de “*Deu pra ti anos 70*” (1981).

28 CARRASCO, Claudiney. “*Cidade Oculta: o jogo entre a tradição e a ruptura no campo de sonhos dos anos 1980*” In: “LUNA, Rafael de (Org.). *Nas trilhas do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis Edições, 2009.

década representou os anos mais pesados do aparelho repressivo estatal, o filme apresenta-o como anos feitos das memórias mais puras, memórias de verões em Tramandaí junto aos pais e primeiros amores: o início da adolescência daqueles que, por condições econômicas e etárias, estavam a parte das conturbações políticas nacionais. Por outro lado, o despertar político da narrativa se dá no momento em que, inseridos no contexto universitário, passam a participar do movimento estudantil e se articulam com os novos espaços que passam a ser permitidos com os sinais pró-abertura do regime. Desta forma, o longa trabalha simultaneamente sobre duas transições: a transição de um grupo etário à vida adulta e a transição de uma nação à democracia – por mais problemáticos que possam ser os conceitos dos dois objetivos finais.

A afirmação constante do presente em toda a narrativa reitera a afirmação contida no título da obra que, por sua vez, reiterava a afirmação que desde outubro ou novembro de setenta e nove era vista nas paredes da cidade²⁹. Como título, instituiu um recorte temporal definido: uma geração que ansiava pelo fim da década do sufoco, que afirmava a necessidade que ela acabasse para que o sonho pudesse recomeçar. Ao grifar de forma explícita um espaço e um tempo, o longa-metragem lançado em 1981 se propõe uma declaração, ou um testemunho geracional que tem Porto Alegre e uma década como protagonistas. O adeus necessário a um tempo e a uma fase da vida é feito transformando-os em uma memória e uma realidade de um espaço. A pichação aqui conjuga-se com o ato de lembrar: recobre um espaço dado com algo muito próprio e volátil, mas algo que fala algo a mais por cima do concreto das construções urbanas. Daí o efeito nada casual que o longa-metragem acaba por realizar: ser uma ode a um espaço

29 "Deu Pra Ti Anos 70 existe. É o título do show que pode ser visto de hoje a domingo com roteiro de Nei Lisboa e Augusto Licks e participação dos próprios, mais Glauco Sagebin, Everson Oliveira, Luiz Santos, Tony Everling e Tereza Ferlauto. A frase "deu pra ti anos 70", que há dois meses começou a aparecer pixada em alguns muros e paredes da cidade, serviu como um excelente mote para a divulgação do espetáculo, dado ao "mistério" que a envolveu. "O que significava isso?", ficaram perguntando as pessoas. Hoje todos já sabem. E ficará sabendo mais ainda quem for ao Teatro Renascença ouvir o trabalho e a música de um grupo de jovens compositores e instrumentistas que apareceram, justamente, no final da década". Em "Deu Pra Ti Anos 70", Nei Lisboa e Augusto Licks, Porto Alegre e a década que passa. Porto Alegre, Zero Hora, 20/12/1979. Reproduzida em <https://augustolicks.wordpress.com/2009/09/27/os-anos-70-nunca-acabam/>. Acesso em dezembro de 2015.

específico, poetizando-o na narrativa imagética – tanto da pichação, origem da história, quanto da memória, que é a forma como ela acaba por se conjurar, emerge um espaço como protagonista, apropriado, recriado, sonhado e o filme acaba por ser, mais do que até sobre um tempo, sobre Porto Alegre.

O ato de pichar ou fazer um graffiti pressupõe inserir uma mensagem em um espaço público, isto é, inserir algo para ser lido neste. A pichação marca e desvia uma ordem estabelecida, a ordem do espaço público planejada pelo arquiteto, pelo urbanista, pelo engenheiro e controlada por um sistema de normas organizada por uma prefeitura. Da ordem concreta, técnica e organizada, ela se configura como uma exclamação de subjetividade dos que habitam o lugar. Seu caráter efêmero, fácil de ser esquecida, apagada, a vincula essencialmente ao presente em que é feita e suas existências parecem estar intimamente relacionadas à existência, ou sobrevivência, das grandes aglomerações urbanas, uma vez que sua presença já era notável nos tempos de Roma como capital do mundo antigo. A pichação funciona como uma das práticas microbianas que, inseridas dentro do quadro das práticas cotidianas com que operamos e nos apropriamos dos sistemas da nossa organizada e racional vida moderna, transformam os sistemas dados, oferecendo novas possibilidades de leitura, outras passagens que fogem das pré-estabelecidas. Se o espaço urbano é exemplo por excelência da construção do espaço panóptico, “a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanista dela excluí” (CERTEAU, 2013, p. 161). Desta forma, podem ser identificadas com aquilo que Michel de Certeau classificou como “práticas de espaço”: movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico, manipulando os elementos de uma ordem construída (CERTEAU, 2013).

Como práticas do espaço, essas ações de apropriação, subjetivação e transformação da ordem espacial, também inclui-se a perambulação, a gesta pedestre que atualiza os signos da cidade ao imprimir neles associações a outros signos e memórias. O deambular inicial da protagonista, ainda que feito sob um transporte mecânico, atualiza e ressignifica os espaços dados da cidade a seu olhar, transformando-os:

A gesta ambulatória joga com as organizações espaciais, por mais panópticas que sejam: ela não lhes é nem estranha (não se passa alhures) nem

conforme (não recebe delas a sua identidade). Aí ela cria algo sombrio e equívoco. Ela aí insinua a multidão de suas referências e citações [...]. Aí ela mesma é o efeito de encontros e desencontros que não cessam de alterá-la e de usá-la como o brasão de outra, ou seja, o que carrega aquilo que surpreende, atravessa ou seduz seus percursos (CERTEAU, 2013, p. 167).

O filme se estrutura em torno da preocupação em que as situações, os diálogos e as escolhas de cenário propiciassem uma fácil identificação com as vivências do público para quem se estava produzindo, isto é, um público que havia tido os mesmos tipos de vivências nos mesmos tipos de espaços, que os dos produtores do longa, no que o crítico e também superoitista Tuio Becker classificaria ser “um cinema feito objetivamente a altura do olho, mas também em redor do umbigo, daí resultando sua fácil comunicação, com a maioria jovem que tem sido o público mais fiel [...]” (BECKER, 1986, p. 54). A narrativa seleciona determinados espaços da cidade, imprimindo-lhes histórias, injetando-lhes uma trilha sonora, refazendo os sentidos de um tempo e de um espaço e provocando as memórias daqueles que assistem a obra. Se a cidade é um grande sistema de códigos com determinadas normas e tipos de uso, o filme insinua estilos, maneiras de se estar nela, de habitá-la, formas singulares de tratar suas florestas de símbolos. Aos caminhantes daquele mesmo espaço, institui passagens, novas citações e referências, estimulando o incrível e múltiplo jogo de associações da memória.

Paredes que marcavam a cidade com inscrições ligadas a um espetáculo musical que se tornaria o mote para a criação de um enredo que cristalizava imagetivamente um tipo de fruição urbana. O longa-metragem relacionava-se com o show dos dois músicos de uma forma tão declarada e simbiótica que a narrativa poderia ser tomada, ao fim, também como uma história produzida sobre a história do espetáculo dos dias 20, 21 e 22 de dezembro de 1979. Um artigo do jornal Zero Hora do dia da estreia anunciava que o show era “[...] *um adeus, um chega pra lá, nos pesados anos que terminaram, e uma colocação de propósitos para a década que vai começando*”³⁰. Os principais realizadores do longa participavam do ambiente criativo que emergia

30 "Deu Pra Ti Anos 70", Nei Lisboa e Augusto Licks, Porto Alegre e a década que passa. Porto Alegre, Zero Hora, 20/12/1979.

nas imediações do bairro Bom Fim, e portanto da avenida Osvaldo Aranha, e, amigos dos músicos, acabaram por filmar, com suas bitolas de Super-8, o dito show “*Deu pra ti*”. Tanto as filmagens, como as músicas e os próprios músicos estão presentes na história, algo que enfatiza a presença e a importância que a música tem na construção da narrativa, como salienta a crítica de outro jornal:

Nadotti e Assis Brasil construíram um admirável documento do que foi a década de setenta para quem tem hoje 23 ou 24 anos. Obra marcada por uma magnífica recuperação sonora, com músicas que marcaram períodos importantes da vida a juventude que viveu da repressão à abertura. (ROSA, Julio R. (interino). Retrato em Super Oito. Porto Alegre, *Jornal do Comércio*, 13/05/1981, p. 26.)

2.3 OUTROS SENTIDOS



Ilustração 10: Cena do show homônimo de Augusto Licks e Nei Lisboa no longa-metragem “*Deu pra ti, anos setenta*”

Com o desejo de criar uma narrativa que se aproximasse ao máximo em verossimilhança com as memórias do grupo que produzia e a quem se dirigia, “*Deu pra ti, anos 70*” buscou perscrutar todas as possibilidades sensoriais que compusessem uma história o mais

fidedigna àquelas vivências. Quase tão importante quanto a escolha dos espaços, dos cenários, das situações e dos diálogos, a música representa um aspecto sensorial imprescindível num relato que pretendia se construir como a memória de um tempo. Além de exercer o papel de condutora de memórias, levando o espectador ao tempo do qual se deseja falar, ela combina-se com as cenas, enfatizando seus significados. Após o momento em que Marcelo anuncia que trancará a faculdade e passará uns tempos sabáticos viajando pelo Brasil, as imagens do jovem perdido em estradas e fazendo amizade com desconhecidos com que tomava carona completam-se com a voz de Nei Lisboa cantando: “*vai e volta gente / sobe e cai gente / sai sol da mente / sobe e cai, sobe e cai, a gente / sai sol da mente*”. Quando Marcelo pede carona em direção à placa que anuncia Porto Alegre em alguns quilômetros, a melodia termina cantando “*é, vai e volta gente... pro mesmo lugar*”. Por outro lado, mal se mostrava o letreiro do mítico bar Alaska, célebre bar frequentado por jovens de esquerda na década de setenta, e a música “Como Nossos Pais” já embalava a passagem, informando o caráter político do espaço e da situação que nele seria representada.

Mais do que simples recurso para ornamentar a produção, a música exerce papel determinante em toda a narrativa que, musicada, transforma-se também em um compêndio sonoro e nostálgico dos anos setenta, ao mesmo tempo em que narrativiza as canções da apresentação musical da qual rouba o título. A participação dos músicos na trama, interpretando a si mesmos em algumas discretas cenas ou nas imagens verídicas do show, pulveriza as separações estanques entre ficção e realidade, enquanto oferece uma parte da trilha com o sabor e jeitos locais. A baladinha de George Harrison ou a voz política de Elis Regina carregam as cenas do peso nostálgico da caracterização de um tempo, informando e solicitando ao espectador o trabalho de também compor a cena. Por isto, ao abusar desta sensorialidade e fazer dela um componente crucial de seu argumento, o longa utiliza a maior parte de sua trilha de sonora em um terceiro nível de recepção, segundo Carvalho (2007), mais simbólico e intelectual, onde o espectador é levado pela música a produzir associações que enriquecessem o conteúdo narrativo através de uma:

[...] vinculação [que] faz com que o espectador tenha instrumentos de acompanhamento da trama além daqueles que o texto explícito fornece. Este princípio exige uma participação intelectual, ou um interpretante mais rígido, pois nos remete a

um significado mais específico servindo à unidade da narrativa, ou à estrutura dramática (CARVALHO, 2007, p. 6).

Desta forma, sabemos que estamos retornando as memórias de Ceres quando o sucesso de 1972 “Rock and Roll Lullaby”, de BJ Thomas, sussura “*She was just sixteen...*” e somos reportados a um verão do início da década. Ceres surge na tela com um grupo de amigos veranistas no litoral gaúcho, todos decepcionados porque nenhuma boate estava aberta naquele sábado. Na cena, uma outra menina convida-os para jogar cartas com ela e um novo vizinho, outro jovem recém chegado com a família de Porto Alegre para veranejar na cidade – fica implícito tratem-se de jovens de famílias com algum poder aquisitivo que lhes remunerava com férias e meios de transporte para tal, cena coerente com os novos padrões de vida que a classe média adquiria nos anos do “milagre econômico”. Anos em que os lares brasileiros se inundaram massivamente de televisões, equipamento alçado a um posto privilegiado nas salas de estar das famílias de classe média.

Ao fim da cena dos amigos desiludidos, Ceres comenta que havia visto no aparelho sobre a chegada da “Era de Aquarius” em setenta e três. O termo esotérico foi frequentemente associado às transformações comportamentais surgidas a partir dos anos sessenta, quando as ondas contraculturais iniciadas nos Estados Unidos passaram a questionar, pela via comportamental, alguns pilares do mundo ocidental, pregando a construção de outros tipos de sociedades – pacifistas, que estabelecessem outro tipo de relação não predatória com a natureza e fazendo apologia do uso de substâncias que promovessem outros estados de consciência não tão racionais. Os anos setenta também significaram transformações importantes em outros campos: as tendências estruturalistas e a crítica aos pressupostos da modernidade avançavam junto com a descrença no progresso e na burocracia e ortodoxia das grandes instituições, como a universidade, o Estado e os partidos comunistas, ao passo que eram defendidas múltiplas intervenções e resistências, atravessando as práticas microbianas da sociedade. Ressoavam os gritos dos movimentos de contracultura da década anterior, a crítica à sociedade tecnocrática, a estabilidade “dogmatizada” das crenças ocidentais de interpretações do mundo. Nas artes, as manifestações com caráter engajado foram, progressivamente, transformando-se num negócio rentável e sendo integradas às relações

de produção cultural estabelecidas, ou seja, realimentando o sistema (HOLLANDA, 1980, p. 93). Se a autocritica e a descrença nessa proposta política e artística era gradualmente assumida por alguns grupos que viveram as problemáticas da década de 1960, para muitos jovens que apontavam como intelectuais e artistas no decorrer da década seguinte “tal descrença já estava “pronta” (HOLLANDA, 1980, p. 95):

O clima político e cultural do “milagre brasileiro”, o sufoco da primeira metade da década e a própria experiência social de cursar a universidade nesse momento fornecem a essa geração o ambiente para a recusa e a descrença das linguagens e das significações dadas. As linguagens do sistema, as “formas sérias do conhecimento” e especialmente “a forma séria do conhecimento por excelência” que é a ciência são rejeitadas (HOLLANDA, 1980, p. 95-96).

Uma outra forma de representar o mundo se esboça a partir dessa postura anti-intelectualista, que aposta na valorização do presente, “do aqui e agora”, do cotidiano, integrando uma crítica ampla à ciência, à técnica e a noção de progresso. O social fundia-se no indivíduo e gerava uma sensação de “sufoco” (HOLLANDA, 1980, p. 102): o cotidiano passa a ser arte, poetiza-se a experiência recente, valoriza-se o momento, a experiência imediata da vida, a criação e subvertia-se as próprias relações de produção cultural, ao evitar, na medida do possível, a chancela do Estado e das empresas privadas. Ainda que o cotidiano não configurasse uma temática nova, a novidade residia na imbricação dele na arte e da arte nele - uma tentativa de dissolver a auréola que os separava, presente na emergência, em âmbito nacional, de um cenário cultural autodenominado “alternativo”, que fugia do apoio das empresas e do Estado e buscavam criar seus próprios circuitos no teatro, na literatura, na música e no cinema. Tratavam do dia a dia, do cotidiano das cidades e criavam um público que identificava-se com as obras. Produzia-se uma arte urbana, engajada com a vontade de falar do presente e com a vontade de escancarar alguns tabus no conservadorismo vigente.

O fim dos anos 1970 trouxe a explosão de muitos grupos, de diferentes vertentes artísticas, que baseavam-se, ainda que cada um ao seu momento, nestas concepções “pós-modernas” de arte urbana. No Rio de Janeiro, grupo de teatro “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, mais

detidamente estudado por Heloísa Buarque de Hollanda, explodia esta tendência com o sucesso de sua peça “Trate-me Leão”, em que a juventude da Zona Sul carioca falava sobre (e para) a juventude da Zona Sul carioca. Em São Paulo, o início dos anos oitenta assistiu o florescimento da produção alternativa do bairro Vila Madalena em torno do teatro Lira Paulistana, espaço de vanguarda onde se firmavam um eixo de produções alternativas de caráter fortemente jovem e urbano. Carrasco (2009) destaca a proliferação dos cineclubes no caso paulistano, que tomavam

[...] para si a tarefa de fazer o contraponto aos exibidores ligados às grandes distribuidoras. Eles levavam ao público aqueles filmes que não conseguiam espaço no circuito comercial. Assim, se por um lado, havia uma produção de arte independente, por outro havia também espaços de exibição para ela, cobrindo as duas pontas do mercado e formando um tripé: criação, produção, exibição (CARRASCO, 2009, p. 108).

O ciclo de cinema Super-8 no Rio Grande do Sul fez parte deste novo cenário nacional em que artista, obra e público pareciam desejar fundir as fronteiras que os separavam. Tecnologia que permitia uma produção doméstica de imagens em movimento, as bitolas de Super-8 foram praticamente o material de custos mais acessíveis durante muitas décadas no país, utilizadas muitas vezes por grupos experimentais desde a década de 1960, como Hélio Oiticica e Torquato Neto. Seus baixos custos e a facilidade que permitia nos processos de produção, exibição e comercialização, fizeram deste suporte a forma mais livre de fazer cinema nas décadas de 1970 e 1980, por não necessitar de grandes subsídios, como empresas ou vinculações com estatais, sendo o realizador responsável por todas as etapas de produção do filme (SELLIGMAN, 2016). Em 1968 o Super 8 já havia sido usado de forma artística no Rio Grande do Sul no curta “Sem Tradição, Sem Família, Sem Propriedade”, de Sérgio Silva. O surgimento, ao longo dos anos setenta, de alguns grupos que utilizavam a bitola propiciou a criação, em 1977, da primeira edição do Festival de Cinema de Super-8, paralelo ao Festival de Cinema de Gramado e a criação, em março de 1980 em Porto Alegre, de uma sala para exibição comercial dos filmes, a Ponto de Cultura, no Centro Municipal da Cultura, com a proposta de ser a

primeira sala permanente de cinema paralelo no Brasil (SELLIGMAN, p. 86).

Um dos principais realizadores de *“Deu pra ti”*, Nelson Nadotti³¹ participava de um dos poucos cineclubes de Porto Alegre, o “Humberto Mauro”, fundado por universitários em 1976, que inicialmente reuniam-se para exibir e discutir filmes nacionais (NADOTTI, 1995, p. 94) e aos poucos passaram a fazerem pequenas produções utilizando o Super-8. O grupo homenageava um dos pioneiros do cinema brasileiro, o cineasta Humberto Mauro, vinculado aos modernistas do início do século e que havia dedicado a vida a produzir mais de trezentos documentários em curta-metragem. Segundo Nadotti,

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

O êxito das tentativas cinematográficas dos integrantes do grupo, como o média-metragem em Super 8 “Sexo e Beethoven”, ganhador em 1980 do prêmio de melhor filme no Festival de Super 8 de Gramado, estimulava-os a dar saltos maiores – mas, se a produção de filmes em Super-8 abundava no cenário “alternativo” nacional, a ideia de produzir um longa-metragem com o suporte era um projeto ousado. O ator Pedro Santos, um dos protagonistas de “Sexo e Beethoven”, a história de uma conversa entre dois garotos entediados e duas prostitutas inocentes, e também de “Meu Primo”, curta em Super 8 da mesma equipe, fazia parte do grupo teatral “Vende-se Sonhos”, dissidência de um grupo de

31Em um curso com Jean Claude Bernadet promovido pelo Grupo Humberto Mauro, Nadotti conheceria Giba Assis Brasil, amizade que renderia pouco tempo depois “Deu pra ti, anos 70”. Cf: NADOTTI, Nelson. Uma cachoeira em Porto Alegre. In: BECKER, Tuio (Org.). *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, UE/Porto Alegre, 1995.

teatro local, formado depois de os membros realizarem uma oficina com o grupo carioca “Asdrubal Trouxe o Trombone”. Encabeçado pelo ator, em 1980, o *Vende-se Sonhos* tornaria-se um sucesso de bilheteria em Porto Alegre ao estrear a peça “School's Out”, sobre as inquietações de um grupo de jovens urbano, detalhe que não pode ser indissociado de sua importância como protagonista no filme “*Deu pra ti*”.

Outros grupos que atuavam na cena alternativa a cidade, como o grupo de teatro *Faltou João*, de Werner Schunemann, foram convidados a participar do projeto: “*Deu pra ti*” nascia juntando alguns segmentos culturais na cidade que partilhavam de preocupações comuns, tanto quanto de produção quanto de argumento. Se o ato da criação pressupõe, antes de qualquer coisa, uma necessidade (DELEUZE, 1987, p. 3), vivia-se a necessidade de criar um discurso ao presente (e ao futuro) sobre o presente, que dissesse como era aquela cidade e como eram aqueles jovens naquele momento intrincado da história do país.

2.4 UM INVENTÁRIO DE MEMÓRIAS

Pedro Santos interpreta Marcelo, um rapaz franzino que às vezes escreve alguns contos e acaba ingressando na faculdade de Jornalismo. Ceres Victora interpreta Ceres, uma moça baixinha encorpada preocupada em tentar agir corretamente e participante do movimento estudantil. Gravitam em torno do mesmo mundo: reuniões dançantes, espaços culturais, bares, parques, universidade, lanchonetes. Parecem ter um poder aquisitivo semelhante, participarem dos mesmos tipos de discussões – estão envolvidos em um mesmo universo geográfico e sócio-cultural que inclui um pouco de maconha, álcool, sexo antes do casamento e fugas até Garopaba, uma paradisíaca e bucólica cidadezinha de pescadores catarinense. A narrativa conspira para que entre encontros e desencontros ao longo dos anos setenta os dois iniciem uma relação amorosa.

Como Ceres, as cenas de Marcelo oscilam entre o presente, de 1979, e as reminiscências da década. Nesse presente, o rapaz, portando uma postura mais séria, toma uma chave em uma imobiliária e vai visitar um apartamento. Observa as janelas, as portas, os cômodos e se deita no chão sob o sol que entra pela janela. A câmera foca seu rosto meditativo em pensamentos: a imagem roda pelas paredes e somos levados então a alguma tarde de algum ano da década em que o jovem escuta música no quarto da casa em que mora com os pais. Se a imagem

mostra Marcelo contemplando suas lembranças, o recurso ao flashback na narrativa permite-nos invadir as memórias do personagem e acompanhá-lo nesta travessia por seu passado. Paul Ricoeur (2007) nos alerta que lembrar não é apenas acolher uma imagem do passado: a imagem com a marca da anterioridade jamais se encontra pura na mente que lembra, um antes e um depois é depositado sob a imagem da coisa evocada. A memória é o enigma da imagem que se dá a vez como presente na mente e como imagem de algo ausente. A marca temporal da anterioridade é o elemento que distingue a imagem de algo ausente da memória da imagem da fantasia, pois a memória é, antes de mais nada, o ato de confiança em uma experiência *princeps* anterior, que pode ser atribuída a todas as classes gramaticais (RICOEUR, 2000).

Marcelo toma as chaves do apartamento vazio nos últimos dias de setenta e nove, e isto fica claro ao fim da narrativa, pois é para este lugar que ele convida Ceres, já sua namorada, para receber o ano de mil novecentos e oitenta. No novo que representa o apartamento vazio, ele preenche com um pouco de si mesmo, com suas memórias. Tal qual o argumento expresso no filme inteiro, a cena induz ao espectador o imperativo do olhar para si mesmo para poder prosseguir adiante. Mas o personagem não parece ser passivo nesse olhar: se a memória pode ser encontrada, Paul Ricoeur (2007) também nos chama a atenção para a ação que ela pode pressupor. Lembrar-se é também um exercício, é uma busca que tem como um dos fins a luta contra o esquecimento.

Na memória do personagem, um armário com desenhos e charges de Henfil; no chão, livros e discos espalhados, algumas revistas Veja atiradas, uma bateria num canto, em outro, uma pilha de livros com títulos sobre ajustamento conjugal e problemas de pais e filhos. Marcelo toma um caderno e passa a escrever furiosamente:

[...] também poderia ter sido uma noite diferente se eu tivesse forças para fazer alguma coisa, nem que fosse chorar um pouco ou quebrar todos os móveis da casa. Poderia ter sido tudo diferente.



Ilustração 11: A cena do Flashback: Marcelo deitado no apartamento vazio exercitando suas lembranças

Após escrever as anotações que terminam com este fragmento, o jovem joga o caderno e os fones para o alto e começa a pular na cama e por todo o quarto, em um acesso de adrenalina que termina com um ato de masturbação a ser interrompido pelas batidas de sua mãe na porta. O acesso de fúria e o desejo violento seguido do gozo se tornam a resposta que o garoto consegue imprimir ao relato de tédio e apatia expresso nas anotações do caderno. Marcelo representa uma fatia de juventude que havia crescido abafada e mimada pela Ditadura Militar, colocada entre a moral conservadora defendida pelo regime e o mundo após os anos sessenta, que tinha aulas de Moral e Cívica na escola enquanto ouvia os ecos sonoros de um Jimi Hendrix de Woodstock. E que deriva em uma peculiaridade da própria história contada: se os anos setenta precisam terminar, se esta foi uma década opressiva, a vida dos personagens está bem longe disso. Na história narrada fica implícita, quase o tempo inteiro, uma ideia de recusa ao contexto em que se colocava a década, adjetivando-a como década sombria, década do sufoco, como um período complicado para se viver. Contudo as imagens mostradas referem-se a jovens descobrindo-se em suas vidas, sem citar diretamente os episódios traumáticos que caracterizavam o estado de exceção imposto pelo regime autoritário. Uma contradição tipicamente produzida pela classe média universitária que, abastada após o golpe,

condenava o regime que mantinha porções de tortura. Uma recusa política que se dá apesar da imobilidade que se está sujeito, ainda mais sujeito quando se é jovem demais para ter coragem de fazer alguma coisa.



Ilustração 32: A cena do flashback: a tarde entediante dos anos setenta que termina em explosão e gozo



Ilustração 43: A cena do Flashback: uma tarde entediante em algum dia da adolescência de Marcelo nos anos setenta

Em 1982, Marcelo Rubens Paiva, filho do ex-deputado federal cassado e morto pela Ditadura, Rubens Paiva, e então com 23 anos, lançava “*Feliz Ano Velho*”, que logo se tornaria um best-seller nacional, consagrando-se um dos livros mais significativos da década de oitenta. Trata-se de um relato autobiográfico do acidente que o deixou tetraplégico em dezembro de 1979, aos vinte anos. Convertida em longa-metragem em 1988, a história representaria o filme juvenil mais importante produzido dentro do circuito da Vila Madalena, na capital paulistana. Em um depoimento posterior, Roberto Gervitz, o diretor do filme, explana sobre as razões do sucesso do drama e as motivações que o fizeram querer transformá-lo em filme:

No início dos anos 80, com 22 anos, eu estava tomado por dúvidas e medos. Atravessava um momento de transição, de profundas mudanças, para o qual meu passado de adolescente havia me empurrado. Eu já não cabia em meus protegidos anos de infância e adolescência, mas o futuro desconhecido aparecia como uma grande ameaça. [...] No início de 1983 (ou final de 82?) comprei *Feliz Ano Velho*[...]. Fiquei impactado sobretudo

pela imagem de imobilidade física de um jovem da minha idade. Era como se ela simbolizasse e sintetizasse os conflitos que eu vinha atravessando [...]. Passei dois anos intermitentes escrevendo o roteiro de *Feliz Ano Velho*”.³²

Não é necessária muita atenção para identificar semelhanças entre a descrição de Roberto Gervitz acima e os discursos que circundaram os superoitistas de *“Deu pra ti, anos 70”*. Que pesem as inúmeras diferenças no conteúdo e nas formas de elaboração das obras, seus produtores compartilhavam um determinado conjunto de experiências parecidas em um momento onde se criavam espaços para tais tipos de relatos. Pertenciam a uma faixa etária privilegiada de classe média mais vinculada aos grupos que, a seu modo, se colocavam como críticos ao autoritarismo. Havia assistido, ainda muito crianças, aos explosivos anos sessenta que haviam concebido uma imagem e um papel acerca do ser jovem: mas suas possibilidades de concretizá-lo haviam sido muito mais limitadas do que as ditas gerações anteriores – fosse por medo, apatia ou a falta que faziam as utopias anteriores. Ocupavam um espaço naquele momento que lhes possibilitava ler o conturbado cenário nacional de uma maneira que podia ser facilmente incorporada por outros grupos. Eram jovens adultos homens oriundos das classes médias e com um mínimo de formação universitária que lhes concedia certa capacidade intelectual de produzir um discurso sobre seus próprios conflitos quando a sociedade em geral pesava e buscava negociar os seus. Seus espaços de fala ainda eram garantidos por situarem sua produção em uma década que passava a privilegiar determinadas culturas juvenis como alvos de mercado³³.

De algum modo, tais obras produziam um texto sobre um estado de coisas em transição no início dos anos oitenta – e a sensação de impotência e paralisia que havia feito, ou ainda fazia, parte deste processo. Metaforicamente, tratavam-se de textos que discorriam sobre transições após períodos dramáticos que, bem ou mal, haviam sido cruciais na formação de seus autores, e cujas narrativas amarravam-se

32 GERVITZ (1988 apud BUENO, 2008, p. 49).

33 Cf. BUENO, Zuleika de Paula. As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro. *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, v. 5, n. 13, 2008. Disponível em:

<<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comunicacaomidiaeconsumo/article/view/Article/5295>>. Acesso em dezembro de 2015.

determinantemente em noções de tempo: experiências que precisavam ser digeridas, um presente confuso e as expectativas quanto a um futuro ainda incerto, tão incerto quanto parecia ser o futuro político de um país que tentava acreditar no lento retorno das liberdades democráticas.

Na sessão dos lançamentos, o suplemento cultural da Folha da Tarde de quatro de abril de oitenta e um convidava os espectadores a sessão de “Deu pra ti” no Teatro de Câmara:

No Teatro de Câmara (República, 575) às 18 horas, a projeção do filme *Deu Pra Ti Anos 70*, que arrebatou elogios durante o 9º Festival de Gramado e propõe uma revisão do que foram os anos 70 do ponto de vista dos jovens que cresceram e viveram em Porto Alegre. A promoção é do Ponto de Cinema com a Agacine. Hoje e amanhã. Ingressos ao preço único de Cr\$80,00. (Guia. Porto Alegre, *Folha da Tarde*, sábado, 04/04/1981, p. 2).

Depois de ser produzido durante mais de um ano, “*Deu pra ti, anos 70*” foi exibido pela primeira vez no V Festival Nacional de Super 8, em Gramado³⁴, em vinte e quatro de março de 1981, onde acabou levando o prêmio de melhor filme. Segundo Giba Assis Brasil, contando com pouca divulgação nos meios oficiais, muito improvisado e divulgação no boca-a-boca, o filme lotava espaços previstos para 150 pessoas com mais de 190. O hoje renomeado cineasta Jorge Furtado comenta que assistiu várias vezes ao filme sentado no chão das salas de exibição e que foi quando conheceu a obra que passou a vislumbrar a possibilidade de fazer cinema em Porto Alegre³⁵. As exibições do filme não se restringiram a Porto Alegre e, dentre os lugares que a única cópia do filme percorreu, merecem destaque as exibições em São Paulo junto ao Lira Paulistana, e no Rio de Janeiro, como expõe Assis Brasil:

Voltamos a cartaz no Teatro de Câmara, depois na Sala Alvaro Moreyra, no Museu de Comunicação.

34 O V Festival Nacional de Super 8 ocorreu simultâneo ao IX Festival de Cinema de Gramado em março de 1981.

35 Depoimento do cineasta Jorge Furtado em promoção de "Palavra em movimento, Filmes e roteiros de Jorge Furtado" (dezembro de 2015, Caixa Cultural RJ). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wT9HN-IJK9s> (acesso em dezembro de 2015).

Em São Paulo ficamos duas semanas no Lira Paulistana. Fizemos sessões no Rio, em Florianópolis, em Montevidéu. Percorremos o interior gaúcho: Novo Hamburgo, São Leopoldo, Caxias, Pelotas, Passo Fundo, Santa Maria, Uruguaiana. No verão, Tramandaí, Torres, Capão, Atlântida. Mostramos o filme em colégios, universidades, cursinhos, sindicatos. No "Cio da Terra - encontro da juventude gaúcha", dia 30 de outubro de 1982, fizemos uma sessão gratuita no pavilhão da Festa da Uva para 832 pessoas. Até 1984, registramos 148 sessões, para um público de 23.276 pessoas (ASSIS BRASIL, 1998).

Para efeitos de comparação, de acordo com a lista das maiores bilheteria nacionais de 1970 a 2006, disponível no site da Ancine³⁶, o filme brasileiro mais visto em 1981 foi "Os Saltimbancos Trapalhões", de J.B. Tanko, que levou cerca de 5.218.478 pessoas ao cinema. Como seria de esperar, a mesma lista apresenta que os filmes estrelados pelo cantor e ator Teixeira lideram as maiores bilheteria de filmes produzidos no Rio Grande do Sul: destes "Motorista Sem Limites", de 1970 e direção de Milton Barragan, ocupa o primeiro lugar, atingindo um público de cerca de 1.808.513 espectadores. Em compensação, o último longa do cantor, que data do mesmo de ano de estreia de "*Deu pra ti*", teve a menor público: cerca de 24.582 pessoas (ROSSINI, 1995, p. 77). Tratando-se de um filme feito praticamente artesanalmente por um punhado de estudantes universitários e aficionados por cinema, a bilheteria de "*Deu pra ti*" representava alguma coisa suficientemente significativa e motivadora³⁷. Gradualmente também o filme passava a receber críticas nos jornais, que em geral se impressionavam com a

36Filmes Brasileiros com Mais de 500.000 Espectadores - 1970 a 2014 (Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, ANCINE). Disponível em <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2105-22052015.pdf> (acesso em dezembro de 2015).

37"Quanto ganhamos? Tirando a parte que pagava as dívidas do filme (sem patrocínio e sem dinheiro público) e ainda o cachê dos atores, ganhamos o suficiente pra pagar o aluguel, colocar alguma coisa na geladeira, ir ao cinema três vezes por semana e ainda fazer uma poupancinha pro próximo filme. Pecado? Só pra quem acredita nisso! Em 1981, eu larguei meu emprego na rádio Gaúcha pra poder terminar o DEU PRA TI, e tenho orgulho de dizer que vivi 3 anos só de super-8" (ASSIS BRASIL, 1998).

proposta de ampliar o crescente universo dos curtas de Super-8 em um longa-metragem sobre a urbanidade porto-alegrense. O mesmo Folha da Tarde de quatro de abril classificava o filme como

[...] *uma espécie de inventário da juventude porto-alegrense dos anos 70*, feita por aqueles que viveram os transe e contradições da década. O *coeficiente de sinceridade* do filme é dado na medida em que a narrativa tem como base a verdade e o mundo daqueles que realizarem o filme, todos egressos da pequena burguesia de intelectuais universitários.

Assim, os dois personagens-tipo que se encontram e desencontram em cena, Marcelo e Ceres, ambos vividos com absoluta correção por Pedro Santos e Ceres Vitória, resumem as ambições dessa geração. Marcelo que escreve contos e sonha editar um livro, acaba trabalhando num jornal depois de transar tóxicos em Garopaba e botar o pé nas estradas para conhecer o Brasil. Ceres estuda arquitetura e, mais atendida, está envolvida em todas as transas políticas e artísticas, praticamente levando "a consciência" do casal. No fim do filme, os dois experimentam o medo da perspectiva dos anos 80. (Primeira Crítica, Lazer/Utilidades. Porto Alegre, *Folha da Tarde*, 4 e 5 de abril de 1981, p. 8)

“*Deu pra ti*” ancorava-se na proposta de produzir um longa-metragem que reproduzisse um tipo de vivência da década de setenta, a partir do desejo de transformar em narrativa cinematográfica o mundo dos próprios produtores e seus amigos. Inventariando essas memórias e articulando-as com espaços quase sempre bem determinados, o filme funciona na estrutura de um relato (CERTEAU, 2013), um discurso narrativo que, ao invés de buscar a constituição de um objeto, como o descritivo, dá a ênfase na produção de efeitos. Do relato é preciso entender outra coisa do que a que se diz (CERTEAU, 2013, p.142): é uma prática que cria um espaço de ficção, uma articulação de dados que, dispostos juntos para formar uma narração, parecem-se como “[...] um gesto equilibrista em que participam a circunstância (lugar e tempo) e o próprio locutor, uma maneira de saber, manipular, arranjar e “colocar” um dito deslocando um conjunto [...] (CERTEAU, 2013, p.142)”.

Prática de contar histórias, o relato é um golpe que, desviando por um passado, por uma citação ou outro tipo de referência, modifica um equilíbrio. As ruas metrificadas da avenida Osvaldo Aranha o relato preenche com a música, o olhar da protagonista, as pichações que um dia lá já estiveram e algumas memórias das quais elas dizem respeito. Retira, portanto, a estabilidade das coisas, instaura outras passagens e obriga a ação daquele que o escuta: são compilações de coisas heterogêneas sobre algo fixo, citações postas sobre um espaço determinado. Para Certeau, relatos são “defecções do lugar próprio”, retirado de sua estabilidade e levado a ser conjugado com outras probabilidades: tempos acumulados sobre a composição fixa de um lugar – o resultado é aquilo que o autor chamou de “brilho do momento oportuno” (CERTEAU, 2013, p. 148). A ocasião, o momento em que o relato, relação de inúmeras referências articuladas narrativamente sobre uma ordem dada, não pode ser medida, calculada, isolada: ela é volátil, mobilizada pelos acontecimentos, pelas relações entre os componentes heterogêneos sobre a ordem fixa e, ao surgir, produz rupturas instauradoras, formas de ler as ordens postas que mediatizam transformações nos espaços. Ou seja, a ocasião pode ser tomada como um sinônimo para as apropriações que a conjugação de determinadas referências sobre espaços próprios produzem, isto é, as significações que produzimos em determinadas equações não tão racionalizáveis com o auxílio de nossas memórias. O relato conduz as memórias em momentos oportunos, produzindo ressignificações instáveis que alteram a forma como enxergamos o mundo visível, não cessando de restaurar o tempo. Na teoria do cotidiano de Michel de Certeau, esta arte de contar histórias é o nó das práticas cotidianas, pois é produzindo relatos a respeito dos espaços e dos fazeres que praticamos que nos situamos e caminhamos pelo mundo.

Por eleger um determinado tempo e um determinado espaço como gancho narrativo e fazer da memória o eixo por onde tal relação pode ser estabelecida, *“Deu pra ti, anos 70”* atua como um relato de muitas formas: fundamentalmente pela necessidade e propósito de existir desse tipo de relato sentida pelos produtores e pelo ambiente em que o projeto era gestado (uma vez que tal necessidade transparece no argumento do show de Nei Lisboa e Augusto Licks e em qualquer rápida folheada nos jornais do fim dos anos setenta e do início da nova década); pela condição de condutor de memórias que parece ter determinado o sucesso naquele presente e, graças a tal condição, pelo posto que ocupa hoje como uma espécie de lugar de memória tanto para

a história do cinema no Rio Grande do Sul quanto como uma referência para a história do espaço urbano porto-alegrense.

O “coeficiente de sinceridade” que a crítica descreve determina a condição de relato urbano da narrativa, estruturada a partir da prévia intenção de tornar-se uma condutora de memórias. Sem tal condição de busca por uma veracidade, se a narrativa não primasse por tornar-se reconhecível no mundo onírico do passado de seu público-alvo, ela provavelmente falharia com seu argumento e talvez não tivesse alcançado o posto sentimental a que foi colocada. Tal preocupação com a fidelidade às memórias de um grupo específico trazia para a história uma oportunidade quase única de tentar fundir, imagetica e subjetivamente, realidade e ficção. Elegia-se para determinados espaços, situações; para determinados momentos, reações. Coloria-se paisagens urbanas com personagens que buscavam imitar a si mesmos, que pintavam com situações de amor, raiva, desilusão ou esperança as ruas de uma cidade imersa em quadro político complexo e tantas vezes perturbador – e para cada escolha, sabia-se e esperava-se que ela produzisse outras imagens no espectador, fazendo do diálogo com suas memórias pessoais o chamariz do argumento da narrativa.

Ainda que contasse com um roteiro construído capaz de envolver outros tipos que não se enquadrassem exatamente no público para quem a obra fora inicialmente produzida, trata-se sobretudo, como a própria crítica acima descreve, de um discurso sobre a cidade elaborado por uma pequena burguesia branca universitária, que elegia como seus espaços significativos um cordão de bairros de classe média que circundavam, mas não se localizavam no centro da cidade. Deve-se ponderar que existe um “autor”³⁸ que preside a seleção das memórias transformadas em narrativa, e que os critérios para esta seleção jamais excluem as condições de classe, gênero, raça e as opções políticas do “autor”. E dentre esta seleção, que consolidou-se como um discurso cristalizado e

38 Segundo Michel Foucault (2001), a função do autor dentro de um discurso é aquilo que permite explicar a presença de certos acontecimentos em uma obra, função que se localiza na intersecção do sujeito real que escreve e do escritor fictício que aparece ao longo do discurso, e é, ao mesmo tempo, um momento histórico e um ponto de encontro de um certo número de acontecimentos, que manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discursos e refere-se ao status deste no interior de uma sociedade e uma cultura. Cf. FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: *Ditos e Escritos III. Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-286.

de alguma forma homogeneizador sobre um tempo e um espaço, muitas pluralidades acabam por ser esquecidas – por não interessarem ao tema proposto pela obra, por tratarem-se de escolhas, por envolverem questões que hoje tornaram-se mais visíveis e na agenda pública de debates do que naqueles inícios de anos oitenta.

E isto já fica manifesto em uma das cenas de flashback exibidas logo no início da película: ao comemorar um campeonato ganho pelo Sport Club Internacional, Fred, interpretado por Julio Reny, que se tornaria um importante expoente das cenas musicais e teatrais da cidade, e o então namoradinho da personagem Ceres encetam um diálogo onde o primeiro revela que teve relações sexuais com a empregada de sua casa e por isto ela foi demitida, no que o outro o acusa de estar blefando, já que “só sabe atirar ovo em travesi”. Em outro momento importante da história, Marcelo encontra-se reunido com alguns amigos em uma mesa do Alaska, bar emblemático dentre os espaços de esquerda da década de setenta, e tece comentários sobre o surgimento “da revista do Mino Carta”, a “Isto É”. Depois de enaltecer a novidade que a publicação parecia representar, elogia um artigo em que Millor Fernandes debocha do movimento feminista. Não é possível ignorar o conteúdo machista dos dois episódios e o olhar que subjuga o corpo das empregadas domésticas como parte da iniciação sexual masculina. Da mesma forma, é importante ressaltar a ausência de personagens negros e/ou de outras etnias na narrativa que, por isto, não pode ser desconsiderada como um discurso branco produzido sobre um espaço sempre retratado como tal.

A história recorta a cidade e segue o mundo dos seus produtores, um mundo do qual ela emerge e para quem é feita: um mundo de jovens brancos universitários, que beiravam os vinte anos no final dos anos setenta, que moravam em bairros de classe média como o Menino Deus (“o time da rua Botafogo contra o da rua Marcílio Dias”, alguém diz em uma cena), que passavam as férias no litoral gaúcho e, mais velhos, começavam a buscar algumas praias isoladas do litoral catarinense para acampar e ter experiências não tão toleradas no meio urbano; que tinham empregada doméstica; que cursavam universidade pública; que compravam as revistas críticas do momento, como *Veja* e *Isto É*; que eram leitores de Cortázar e fãs de Le Corbusier; que participavam do movimento estudantil e frequentavam espaços transgressores da cidade como os bares da Esquina Maldita, o embrião da boêmia rebelde que seria o bairro Bom Fim. Um recorte que pratica o “assíndeto” do espaço, desfazendo continuidades e omitindo partes inteiras, fragmentando-o; e

prática a “sinédoque”, dilatando elementos, substituindo a totalidade por fragmentos (CERTEAU, 2013, p. 168). Elege o parque da Redenção e não o Parcão, o bairro Bom Fim e não o centro da cidade – adentra um mundo de transgressão que se articulava nesse espaço, mas não chega alguns de seus nós mais marcantes, como a famosa Nega Lu, travesti negro que cantava e encantava a vida noturna contracultural portoalegrense daqueles tempos.

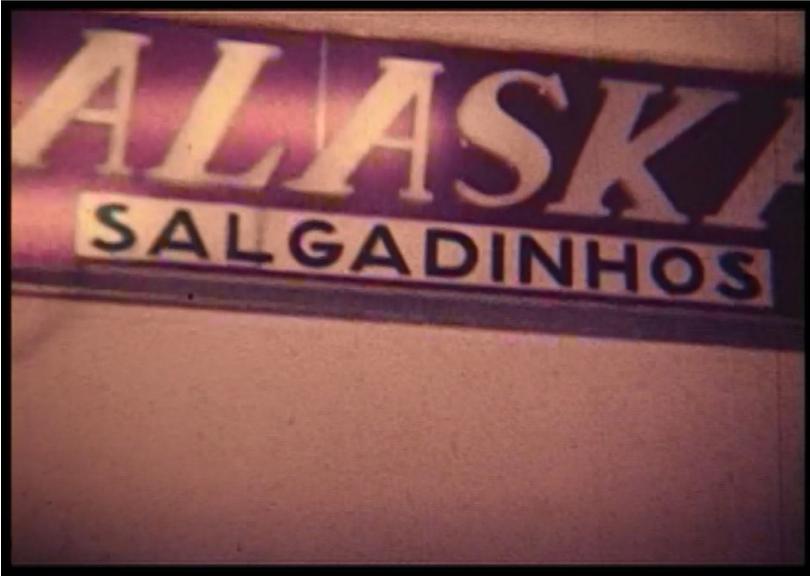


Ilustração 54: O bar Alaska na antiga Esquina Maldita: espaço para discussões não bem-vindas pelo regime

O Alaska era um dos bares que se localizavam na esquina da Osvaldo Aranha com a rua Sarmento Leite, exatamente em frente a Faculdade de Arquitetura da UFRGS e próximos aos prédios da reitoria e de outros cursos da universidade. Na década de setenta representava um pequeno espaço de transgressão, apelidado de “Esquina Maldita” cuja importância marcou a memória urbana local. Ao trazer um de seus bares para a narrativa, o filme registra sua busca por seu “coeficiente de sinceridade” produzindo uma memória desde já sobre um espaço que no

momento passava por uma série de transformações e que já era visto como um lugar para lembrar da década de setenta³⁹.



Ilustração 65: A espera e o medo angustiante de Ceres e seus amigos pela amiga militante atrasada no bar Alaska

Um dos rapazes sentados junto com Marcelo reforça o tal coeficiente de sinceridade quando, ao comentar a volta de Glauber Rocha ao Brasil, cita a existência das sessões de cinema que o grupo Humberto Mauro promovia no cinema Bristol – cena que serve quase como uma pequena confidência que homenageia o “baú” de onde vieram as ideias que originaram a produção e ao mesmo tempo crítica o tipo de cinema que o Cinema Novo produzia, “fascista”, na opinião do personagem. Em outra mesa, outra cena “típica” da década: Ceres, o

39A Folha da Tarde de 2/02/1982 trazia um conjunto de reportagens sobre a história do Bairro Bom Fim, e o bar Alaska já aparece elencado como um importante lugar para lembrar da história política da esquerda durante a Ditadura em Porto Alegre, através das reportagens "*A geração da Esquina Maldita*" e "*Quem frequenta hoje o Alaska*" (Porto Alegre, *Folha da Tarde*, 2/02/1982). Ver também a dissertação de Pedroso sobre o comportamento transgressor no bairro: PEDROSO, Lucio F. *Transgressão do Bom Fim*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2009.

namorado e um grupo de amigos do movimento estudantil esperam angustiados uma amiga atrasada. Com a demora, resolvem ligar para sua casa e, uma vez que ela não atende, se desesperam e resolvem sair do bar, não sem antes lembrarem-se de largar panfletos e livros “subversivos” que pudessem portar, como um de Gramsci. Se a menina chega intacta antes que eles saíssem do bar, a cena traz para o filme o medo político daqueles que se aventuravam a discutir e portar ideias que se colocavam de frente ao regime do período.

2.5 A VERDADE SOBRE A NOSTALGIA

A música chega antes da imagem com o letreiro do cinema Vogue I. A trilha de Nino Rota também chega antes que o mesmo letreiro denuncie que “*Amarcord*” era o filme exibido naquele momento: mais uma vez, a música participa ativamente da cena, solicitando ao espectador que faça dela mais que um simples ornamento do enredo. A cena, ao trazer os amigos de Ceres e Marcelo ao cinema para assistir o clássico filme de Federico Fellini, explicita uma das paixões e principais atividades do grupo que produzia “*Deu pra ti*” e faz uma homenagem ao argumento da obra do diretor italiano. “*Amarcord*” é um relato quase onírico sobre um adolescente em um pequeno povoado do interior italiano na década de trinta, em plenos anos de fascismo do ditador Mussolini. Titta não realiza nenhum feito espetacular e a história não possui um enredo claramente linear: é quase como um bricolado de pequenas histórias e personagens do cotidiano do lugar, costurados de forma bucólica e familiar pelo diretor. Caricaturiza um passado e não conta em seu elenco com atores muito conhecidos: entre uma aula da escola de Titta ou os sonhos da mulher mais bonita da cidade, o filme italiano transita pelo banal da pequena cidade que homenageia o Duce com um gigante retrato de flores. Nele, Fellini nos induz a crer que tudo pode ser transformado em matéria para o cinema e a duvidar dos limites daquilo que é posto como normal, tal qual é a resposta de um enfermeiro de um hospício a cerca do estado mental do tio do adolescente⁴⁰.

40 Quando a família vai buscar o tio de Titta para um passeio no campo, perguntam ao enfermeiro sobre seu estado mental, que lhe responde que o tio de Titta não está menos normal do que qualquer pessoa que vive fora do hospício – a narrativa, de fato, brinca o tempo todo com os limites do banal e do normal: todos os pequenos personagens do vilarejo levam uma vida “comum e excêntrica”.

Em 1986, em seminário sobre perspectivas estéticas do cinema nacional, Werner Schunemann, que, como ator do grupo “Faltou João” havia participado de “*Deu pra ti*” e, inserido no grupo dos super-oitistas, dirigido “Coisa na Roda” (1982), era questionado sobre surgimento de um cinema urbano e jovem no Rio Grande do Sul e respondia:

[...] este é um grupo de apaixonados por cinema que resolveu fazer filmes que não estavam sendo feitos para nós mesmos. “Para nós mesmos” quero dizer o filme a que gostaríamos de assistir” (MORAES, 1986, p. 115)⁴¹.



Ilustração 76: Cartaz de "Amarcord", de Fellini: Titta, o adolescente protagonista de boina e de cachecol

Fonte: Google Images

Não à toa, Marcelo traja uma boina e um cachecol ao entrar na cena discutindo e rindo do filme com os amigos: veste-se, claramente, de jovenzinho Titta⁴², como a afirmar o elo que liga as duas propostas

41 Fala de Werner Schunemann em seminário sobre cinema brasileiro na Universidade de Brasília ocorrido em 1986. Cf. MORAES, M. *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*, 1986, p.115.

42 Cartaz de *Amarcord* (FELLINI, 1973). Disponível em <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/a5/6d/7d/a56d7d117c0c09920324694a2d2e0bd6.jpg>

filmicas, ou a homenagem que se quer fazer ao argumento da obra italiana. Feito “Amarcord”, “*Deu pra ti*”, produzido por este grupo de jovens apaixonados por cinema, constroi sua narrativa a partir do contraste do olhar inocente juvenil para tempos sombrios onde opiniões em desacordo desaparecem ou são abafadas com óleo de ricino. Um olhar que percorre o cotidiano, que narrativiza um ambiente urbano que, ainda sendo espaço repressivo, é palco de sonho, de riso, de inocência e de descobertas. Contudo, o olhar que produz a história é um olhar sobretudo posto no presente: vai-se ao passado com os pés no tempo em que se produz, o olhar que atravessa o tempo é admitido como lembrança, reminiscência do tempo que passou e, por isto, onírico. “Amarcord” é uma palavra inventada pelo diretor para condensar foneticamente a frase italiana “*io me ricordo*”: o ato que cria e determina a narrativa não é um passado exato, verificável, mas a forma como este aparece disposto no ato de lembrar. À parte de discussões sobre o caráter autobiográfico ou não do filme, é inegável tratar-se de uma obra sobre a lembrança: não tem precisão com a verdade, mas com a forma como se lembra, com a forma como acessamos o passado e como este ainda está em nós.



Ilustração 87: Marcelo, vestido de boina e cachecol tal qual Titta, na saída da sessão de “Amarcord”

Toda a estrutura de “*Deu pra ti*” é construída pela intenção da lembrança, pela necessidade de lembrar de algo que passa, que deixa de ser presente. Afirma a intenção de legitimar um outro tipo de retorno a um passado, intenção que não se dissocia da pertinência política da necessidade de não deixar que períodos autoritários caiam no

(acesso em janeiro de 2016).

esquecimento. Mas defende outro tipo de “retorno”: o olhar do vivido, o olhar inocente da descoberta que contrasta com a violência de um tempo. Como em “Amarcord”, a narrativa é construída pelo fio da lembrança, em formato de relato que provoca muito mais do que descreve com exatidão um tempo. Duas narrativas que servem-se mais das coisas como são lembradas do que de uma veracidade que as tornem exatamente precisas: imagens que não buscam o irreal, mas voltam-se para uma realidade anterior, marca temporal por excelência das coisas que lembramos. Na confusão que subjaz o caráter dessas imagens que retemos na mente, a memória se distingue por ambicionar uma fidelidade a um passado, a forma como este passado foi registrado subjetivamente por indivíduos.

Paul Ricouer (2007) adverte que, a despeito do caráter pantanoso do terreno das lembranças que dificulta ter como certo o que é fantasia e o que é rememoração, não temos recurso melhor que a memória como referência ao passado: “Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é o nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos nos lembrar” (RICOUER, 2007, p. 40), uma vez que “[...] não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p. 40). Ao lembrar, fazemos referência ao lugar no tempo em que adquirimos uma experiência, nos remetemos a essa anterioridade, produzindo imagens. Baseando-se nas teorias da fenomenologia da lembrança, o filósofo francês distingue dois tipos de lembranças: a *mneme*, a afecção que ocorre quando nos lembramos de algo, a lembrança que surge; e a *anamnesis*, a lembrança como objeto de uma busca, uma evocação. O esforço da evocação exige um esforço intelectual para a organizar a lembrança, convertendo as imagens do que anteriormente foi visto, experimentado ou aprendido em esquemas “cujos elementos se interpenetram numa representação em imagens cujas partes se justapõem” (RICOUER, 2007, p. 47).

Esse esforço pelo passado, segundo o autor, comprovaria uma das finalidades da memória: não esquecer. Para cada novo presente é produzido um novo passado. Surgindo e mudando incessantemente, a relação do tempo é uma relação de caracteres em escoamento e as lembranças funcionam como os presentes que tentamos reter enquanto transformam-se em passados. Depois de retida, a lembrança se reapresenta: passado que se reapresenta no presente como preso a uma cauda de cometa. Quando reproduzida, a lembrança agora reproduzida

recobre um agora passado. Ela coloca o agora reproduzido e lhe dá uma situação perante o agora atual e a esfera de tempo originário ao qual pertence a própria lembrança. Desta forma, lembrar-se é sempre conjugar o presente com um passado retido em uma relação onde esses fragmentos retidos do tempo se recolorem e dão sentido a um agora.

O presente determina como e porquê lembramos: e é sempre a partir desse diálogo estabelecido e afirmado com um presente, determinado como o último ano da década de setenta, 1979, que o enredo de *“Deu pra ti, anos 70”* parte para inúmeras voltas ao passado, retornos coloridos que passeiam pelas vidas dos dois protagonistas em uma das maiores cidades meridionais do Brasil. Ele é produzido a partir de um esforço sincero de recordação que anseiou traduzir imgeticamente um compilado de lembranças do mundo de seus produtores. Tal esforço intelectual e tal busca por convertê-lo em obra cinematográfica geraram, e tinham como objetivo velado gerar, a produção de lembranças no público, suscitando na plateia o exercício da lembrança e promovendo a identificação que dissolvia um pouco as fronteiras estanques entre realidade e ficção. O esforço da recordação invade as reminiscências do passado, busca as imagens retidas e as traz para o presente, que pinta-as com seu tempo: busca da memória a sua década, suscita que o público a busque também, e a dá um sentido próprio do presente que produz a lembrança, um sentido que pertence ao final daquela década e ao início dos anos oitenta – mas ainda assim não se limita a tal sentido, porque as lembranças, a cada vez tocadas, tem uma imensa capacidade de se transformarem.

Assim, o esforço de recordação empreendido pelos jovens Nadotti, Assis Brasil e Gerbase deve ser inquerido também a partir das questões que o presente no qual produziam e ao qual se dirigiam sugeria: o fim da tal década do sufoco, uma década que havia começado com prosperidade econômica e tortura, e terminava com alguma liberdade democrática e uma crise galopante. Frente ao alvorecer da nova década, exigia-se e esperava-se que o país conseguisse amadurecer politicamente, terminando com o período ditatorial, instaurando a democracia e quiçá resolvendo as mazelas, econômicas, políticas e sociais, herdadas dos anos setenta. Da mesma forma, dirigiam-se a um grupo etário, do qual eles mesmos faziam parte, que dava adeus aos anos de adolescência e ingressava no penoso mundo adulto das obrigações, das responsabilidades, da liberdade e dos desencantamentos.

O esforço de recordação que o filme executa responde, desta forma, tanto a nível macro, nacional; quanto a micro, individual ou

geracional; ao imperativo de gerir um passado de transformações ríspidas para poder seguir adiante. Ao compor um inventário de lembranças, ele organiza os sentidos de um passado, percorrendo como um caminho libertador de auto-conhecimento e aceitação para o grupo ao qual forjava uma identidade. Destarte, *“Deu pra ti, anos 70”* estrutura sua narrativa filmica através do exercício da memória que acaba por ter o objetivo de gerir uma perda e ou uma fase traumática – ele funciona como aquilo que Ricouer chamou de “trabalho de luto ou trabalho de rememoração”, “uma necessidade de abandonar os investimentos pelos quais a libido continua vinculada ao objeto perdido até que a perda seja definitivamente interiorizada (RICOUER, 2007, p.93)”. Perda que se relacionava não só a uma década de muitas perdas, mas também com tantas transformações em curso que incitavam um olhar para o passado a fim de entender velhas questões e orientar os novos caminhos e que, aqui, se articulavam com a perda da inocência, da infância e da adolescência – a década de setenta encerrava um longo e penoso período de formação para tal grupo que, ao esquematizar suas vivências na obra, garantia uma reconciliação com seu passado e constituía uma identidade.

Ricouer desenvolve o conceito de “memória impedida” estendendo a análise de Freud para o campo da análise da memória coletiva a partir de dois ensaios do psicanalista sobre perdas: “Luto e Melancolia”, de 1915, e “Rememoração, repetição, perlaboração”, de 1914. Para lutar contra a compulsão pela repetição após experiências traumáticas, faz-se necessário que o sujeito atente e aceite a perturbação, tendo coragem para fixar sua atenção sob suas piores manifestações e considerá-las partes de si mesmo. Exige-se assim um trabalho de rememoração, em que o paciente reconhece-se enfermo e parta em busca de uma relação verídica com seu passado. Ricouer associa, para o campo da memória coletiva, o trabalho de rememoração do ensaio de 1914 com o trabalho de luto defendido no ensaio de 1915. Segundo o autor francês, neste ensaio Freud analisa dois tipos de reações a perdas de pessoas, coisas ou abstrações: a melancolia, associada a um desejo de repetição, ao ego desolado, a diminuição do sentimento de si; e o luto, o trabalho em que a libido renuncia ao vínculo ao objeto que deixou de existir, sem a diminuição do sentimento de si e com a recompensa do reconhecimento de si mesmo. O objeto perdido pode ser transposto do nível individual para o coletivo, e o trabalho de luto se combinaria assim com o trabalho de rememoração.

Neste sentido, o exercício da memória auxilia a aceitação e a interiorização das perdas. Reconhecendo-se enfermo, reconhece-se a necessidade de renunciar ao objeto perdido e adaptar-se a realidade. Os exercícios das lembranças de *“Deu pra ti, anos 70”* reforçam esse argumento porque fizeram-se, na narrativa inteira, conjugando-se e voltando-se ao presente, do qual a única certeza parece ser a mudança – o passado parece ser a única coisa fixa no terreno movediço do presente. Saber desse passado e reconhecê-lo, admitir uma década, aceitá-la em seu lado ruim, sem deixar de valorizar o lado poético de nela ter sido inocente tornava-se uma forma de reconhecimento e afirmação da própria existência enquanto grupo geracional, ou enquanto urbanidade local, ou enquanto relato a respeito de um tipo de vivência possível nos anos setenta. O trabalho do luto, do qual o filme pode ser tomado como gesto, é recompensado pela alegria da descoberta de si, do auto-reconhecimento que serve como libertador para o futuro, para poder seguir adiante – e nesta perspectiva poderíamos enquadrar muitas outras produções do período, fossem artísticas ou com viés acadêmico, que enfatizavam o vínculo entre resolver-se com o passado para clarificar o futuro.

A cena do cinema termina com a junção em um mesmo grupo dos amigos de Ceres e dos amigos de Marcelo, que até então conversavam sobre o filme de Fellini separadamente. Mais uma vez, a música anuncia a próxima cena, estabelecendo nexos entre os nós temáticos dos dois momentos:

Na curva do futuro muito carro capotou
 Talvez por causa disso é que a estrada ali parou
 Porém, atrás da curva
 Perigosa eu sei que existe
 Alguma coisa nova
 Mais vibrante e menos triste
 Eu vou fazer o que eu gosto
 Atrás da curva do perigo existe
 Alguma coisa bem mais nova e menos triste⁴³

Eles decidem continuar a noite em outro lugar, a lanchonete Ribs que, localizada no centro da cidade, funcionou por muito tempo como um tradicional ponto de encontro juvenil porto-alegrense. Os versos de *“A Verdade sobre a Nostalgia”* embalam o primeiro momento em que os

43SEIXAS, Raul. *A Verdade sobre a Nostalgia*. Polygram, Novo Aeon, 1975.

dois protagonistas aparecem sozinhos no enredo: enquanto o resto do grupo de amigos se diverte experimentando maconha em um fusca no lado de fora do restaurante, dentro do local os dois travam um diálogo sobre escolhas de vestibular e o medo e incertezas quanto ao futuro. Se a cena anterior trazia para a tela a citação felliniana a respeito da memória, a voz de Raul Seixas refletia em tom anárquico a beleza e a insegurança do futuro – suas estrofes parecem desenhar a estrada que encontra o sol do show de Nei Lisboa e Augusto Licks.

2.6 UMA CIDADE PARA SER SONHADA

O uso das locações da lanchonete que vendia hamburgueres e um milk shake famoso⁴⁴ continuava o percurso em que a obra tornava onírica uma cidade, como opinava uma crítica no jornal *Correio do Povo* em janeiro de 1982:

Assistir à *Deu Pra Ti* é experimentar o caminho percorrido pelos que, hoje, entram nos vinte e poucos anos. Mas é, também, lembrar a violência sutil do Brasil da ditadura, de vez em quando explodindo em fatos que se descobriam casualmente; ou refletir a respeito das causas que levaram a juventude brasileira, inclusive a porto-alegrense, e especialmente a de classe média, a viver um fenômeno muito conhecido nos Estados Unidos na década anterior - a saída de casa e a busca de vivência comunitária ou em longas viagens pelo país - ou o abandono ao vício de drogas as mais variadas.

Deu Pra Ti é tudo isso e, neste sentido, sem amargura ou sem pessimismo, uma denúncia sobre as condições que a sociedade adulta entregou aos jovens. Roteiro político e social da cidade, em alguns pontos de referência que ainda funcionam hoje em dia, ou já foram abandonados pelas novas gerações, o filme é, antes de tudo, um depoimento

44Ver matéria no Jornal Zero Hora que cita o Ribs: Cinco restaurantes que deixaram saudade em Porto Alegre. Porto Alegre, *Zero Hora*, 15/03/2013. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/porto-alegre/aniversario-de-porto-alegre/noticia/2013/03/cinco-restaurantes-que-deixaram-saudade-4072958.html> (acesso janeiro de 2016).

sincero e corajoso - no sentido eminentemente jovem de fazer um auto-retrato e por vezes até uma festa daquilo que aqueles jovens pensam que são ou foram (Porto Alegre, Correio do Povo, 14.1.1982).

Ao realizar no formato de narrativa cinematográfica o exercício da lembrança como um trabalho de luto, conduzindo o reconhecimento de um passado e pintando um “auto-retrato” de uma juventude porto-alegrense do início da década de oitenta, *“Deu pra ti, anos setenta”* se utiliza de vários instrumentos para despertar e conduzir o mais fidedignamente as memórias de seus espectadores. Para cumprir este compromisso que o filme assume como objetivo principal, o enredo manipula efeitos sonoros como diálogos, sotaques, expressões que representassem o falar do grupo encenado; músicas, que completassem o sentido das cenas e conduzissem afetivamente o espectador para o tempo e também o local retratado; figurinos, cenários e, não menos importantes, espaços que, como o Ribs, ajudam a compor um “roteiro” possível para uma Porto Alegre da década de setenta e do início da década de oitenta. A escolha dos espaços auxilia na tarefa condutora de memórias da narrativa: eles imprimem sobre os espaços da cidade citações que, como as memórias e as pichações, produzem olhares específicos e próprios sobre a cidade. Se a cidade é um espaço minimamente planejado ou objeto de planejamento no mundo moderno, o filme, como um relato que enche uma norma de subjetividade e faz dela portal para outras passagens, altera a sua “identidade funcionalista, afastando-se dela, criam no próprio lugar uma erosão, um não lugar cavado pela lei do outro (CERTEAU, 2013, p. 172)”.

Isto é, a narrativa fílmica escolhe e transforma Porto Alegre em parte importante de seu enredo, utilizando de seus espaços e da relação de seu público com eles uma importante ferramenta para selecionar e exercitar as memórias das quais disserta e se converte em protagonista da história tanto quanto Marcelo, Ceres ou a década de setenta. *“Deu pra ti”* faz de práticas espaciais, como passar pela frente do Auditório Araújo Viana na avenida Osvaldo Aranha ou da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, práticas que produzem novos significados aos locais, já que fazem esses perambulares suscitar relatos, histórias urbanas. Essas práticas esvaziam as classificações, permitindo e instaurando novas formas de ordenar os espaços, ressignificando-os. Permitem também que nos espaços seja possível evocar histórias,

personagens que, ao fechar os olhos, pode-se ver tomando um ônibus no centro da cidade (CERTEAU, 2013, p. 175).

Assim, recorrendo mais uma vez a Certeau, pode-se entender que o filme, tanto através da infusão de um conto sob uma cidade, romanceando-o, e tanto através da tarefa de provocador de lembranças a quem se dirige, impõe uma injunção vinda do outro em um espaço urbano. Injeta subjetividades que comprometem a univocidade de um sistema, memórias como “camadas semânticas supererrogatórias, que se insinuam, “a mais” e “demais”, alienando num passado ou numa poética uma parte dos terrenos” (CERTEAU, 2013, p.173). Faz da cidade espaço de evocação de novos habitantes, retirado da própria narrativa ou do passado de quem o assiste: “só há lugar quando frequentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode “evocar” ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças – esquema inverso daquele do Panopticon” (CERTEAU, 2013, p. 175). **“Deu pra ti, anos 70”** pratica o espaço de Porto Alegre, é um relato que cria uma cidade em Super-8 vivida, que permite a presença de ausências. Relatos são sempre práticas do espaço porque ajudam a instituir caminhadas, fazem os pés sonharem enquanto percorrem terrenos. Eles transformam lugares em espaços: para Certeau, ao passo que um lugar é o ponto onde um elemento se distribui em uma ordem estável, um espaço é um cruzamento de móveis, de direções e vetores diferentes, instáveis e por vezes conflituais – um espaço é um lugar praticado, uma rua do urbanista praticado pelo pedestre no instante em que caminha (CERTEAU, 2013: p.184).



Ilustração 98: Uma Porto Alegre romântica: Marcelo se declara para Ceres em meio as centenárias árvores do parque da Redenção

A tela mostra Ceres atenta na biblioteca da faculdade de Arquitetura, Marcelo troca de roupa, em seguida caminha pela cidade, com um viaduto com carros se movendo ao fundo. Entra na faculdade de Arquitetura, se dirige ao bar do local, onde Ceres está sentada conversando com uns amigos: cochicha algo em seu ouvido, e a câmera já muda a localização. Gangorra, balanço e outros brinquedos de uma praça infantil se dispõem entre as árvores grandes e centenárias da Redenção por onde os dois protagonistas conversam. Limitado pelas avenidas Osvaldo Aranha e João Pessoa, o Parque Farroupilha, mais conhecido como Parque da Redenção, é um dos parques mais tradicionais da cidade. O nome oficial refere-se a uma grande exposição que sediou homenageando os cem anos da Revolução Farroupilha, o nome popular, segundo se conta, homenagearia a precoce abolição da escravatura na cidade. Quase ao lado do campus central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, abriga, desde a década sessenta, o Auditório Araújo Vianna. Estes são dados sobre um lugar, que funciona como uma mancha verde na área mais densamente povoada da cidade. *“Deu pra ti”* ressignifica isto, transformando-o no palco onde ocorre um dos momentos mais importantes para a narrativa, o momento em que,

em alguma tarde de 1978, Marcelo, prestes a largar a faculdade para iniciar um longo mochilão pelo Brasil, declara seus sentimentos a amiga Ceres. A farta e verde vegetação e os personagens do cotidiano do lugar, como um pipoqueiro, pedestres e pais embalando filhos, servem de moldura e arranjo para o epicentro romântico do enredo. Ceres pergunta porque Marcelo só contaria para ela que estava partindo e o jovem responde:

Marcelo - Ah sei lá. Não sei, acho que porque tu morou no Menino Deus, porque tu não gosta de guaraná da Brahma, porque tu não tem mais saco pra aguentar reunião do movimento estudantil, porque tu nunca leu um conto meu e porque... Eu acho que eu gosto de ti.

Consequentemente, a Redenção já não é mais só um lugar chamado Redenção: é um espaço praticado, romantizado pela cena dos dois jovens sentados em um de seus bancos. Passa a pertencer a um mundo onírico também quando o casal se reencontra após o mocinho retornar de viagem, palco de um beijo saudoso e apaixonado que se dá em frente ao Araújo Vianna. Para o público, a cidade tornava-se mais que um espaço meramente de concreto localizado em um ponto do sul do país – as imagens em Super-8 pintavam suas paredes com um romance, impulsionavam suas ruas a serem condutoras de memórias, abriam espaços que constituíam um ser ao sul, formas de fruição de um mundo urbano, afirmando uma determinada urbanidade gaúcha.



Ilustração 109: Uma Porto Alegre romântica: o beijo apaixonado do casal protagonista em frente ao Auditório Araújo Vianna

Pouco mais após uma hora de exibição, a tela projeta uma notícia de jornal cujo título dizia: “Em “Deu pra ti Anos 70”, Nei Lisboa e Augusto Licks, Porto Alegre e a década que passa”, seguida por imagens dos bastidores do show, de seu letreiro no Teatro Renascença, do cartaz pendurado sob a bilheteria e da fila que se formava em frente a esta. A narrativa passa a dialogar definitivamente com um passado muito recente, preciso, quase ou que é presente: os instantes finais da década. Usada pelas famílias de classe-média da década de setenta para produzir registros, as filmagens das bitolas de Super-8 reforçam a estética nostálgica que permeia toda a narrativa. Sensorialmente, a própria imagem despertava a nostalgia, o sentido de intimidade, de casa – se era uma tecnologia produzida e utilizada para registrar memórias, a produção elevava esta dimensão a um nível artisticamente elaborado e coletivo. Quando as cenas dos bastidores do show aparecem, mais uma vez a ficção tenta trazer o real: os músicos, que algumas cenas anteriores apareciam em uma roda de violão em Garopaba com Marcelo, agora estavam em cima de um palco, em um evento real e do qual muitos daqueles que assistiam o longa poderiam ter ido, como Ceres, que surge apressada em direção a fila da bilheteria.

A tela volta mais uma vez a trazer uma imagem estática: uma fotografia onde um caminhão em que se lê claramente a palavra “mudanças”. O foco da câmera desliza sobre a foto e pode se ver no fundo manifestantes cercados por uma barreira de policiais. Enquanto outras imagens de protestos em confronto com militares vão surgindo, uma voz de manifestação grita:

Nesses últimos 13 anos a ditadura manteve atrelado os sindicatos, proibiu organização de partidos e classe, censurou e fechou os jornais, proibiu manifestações. Não é mais possível fazermos-nos imóveis e tolerarmos a repressão, o arrocho salarial, a falta de liberdades mínimas. É no combate a ditadura que nós temos hoje, pela reconstrução da UNE, por melhores condições de vida para estudantes e trabalhadores, pela anistia geral e irrestrita, pelas liberdades democráticas.

Com o novo cenário político que se desenhava em seus últimos anos, esperava-se que o fim da década de setenta significasse também “o recomeço do sonho”, o fim de um período crítico e repressivo da história recente nacional. Um caminhão atribui ao presente uma

característica, ou grita, como a voz que acompanha a imagem, a imprescindibilidade que esse presente seja um presente de mudanças. Do espetáculo musical, um cartaz em que os anos setenta são uma estrada cheia de curvas em direção ao sol dos anos oitenta. Para divulgá-lo, as paredes da cidade também exigem o fim da década dos generais. *“Que coisa incrível tchê, eu nunca pensei que ia participar de um negócio assim, to emocionado!”*, fala Marcelo para Ceres sobre uma manifestação, ao chegar esbaforido em um restaurante da universidade. Mas nesse presente repleto de incertezas, é preciso olhar o passado, é preciso exercitar a lembrança, exorcizar os demônios, reconhecer-se. Se o presente é um mar de mudanças, as memórias aparecem com um caminho seguro para entender quem se é quando tudo parece ser transição. Nesse presente agitado, incerto, inspirador, Marcelo sonha e Ceres adverte: *“não consegue controlar, manter a cabeça no lugar, muito menos compreender o momento histórico que a gente tá vivendo”*.



Ilustração 20: Sintomas de um presente cambiante: de "mudanças" e os protestos ao fundo



Ilustração 21: Sintomas de um presente cambiante: depois do caminhão, a imagem do cerco aos manifestantes pelos policiais

“Deu pra ti, anos setenta” funciona como um grande condutor de memórias, uma obra que incita o exercício da memória para encerrar de uma vez um momento de pesadas transformações. Articulava uma experiência geracional daqueles que se preparavam para a vida adulta simultaneamente enquanto o Brasil parecia preparar-se para a democracia. Um relato que preenche de sonhos e memórias espaços urbanos, poetiza lugares, vivências e um tempo. Envolvendo-o sensorialmente, convida o público a ser personagem da história tanto quanto Ceres ou Marcelo: busca a diluição das fronteiras da ficção da realidade, conduz e produz sentidos para um passado – cristaliza nas bitolas fruições da cidade e torna-se uma memória feliz para tempos não tão felizes.

CAPÍTULO 3 – A CIDADE DE SUPER-8

*She (What did we do that was wrong?)
Is having (We didn't know it was wrong)
Fun (Fun is the one thing that money can't buy)
Something inside that was always denied for so many years
She's leaving home... Bye bye
(The Beatles – She's leaving home)⁴⁵*



Ilustração 22: A cena de "Deu pra ti" dos acampados com drogas em Garopaba

Fonte: Blog sobre Augusto Licks

Ao som do barulho do mar, as imagens de Super-8 projetam uma barraca onde um grupo de garotos acampa. Um por-do-sol escondido

⁴⁵“Ela (O que nós fizemos de errado?) / Está tendo (Nós não sabíamos que era errado) / Diversão (Diversão é uma coisa que dinheiro não compra) / Alguma coisa por dentro que sempre foi negada por muitos anos / Ela está saindo de casa... tchau, tchau.” (minha tradução). Referência: LENNON, John; MCCARTNEY, Paul. She's leaving home. In: THE BEATLES. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Londres: Parlophone, 1967.

entre nuvens por cima de algumas montanhas fazem fundo a um banco de areia. Um rancho de pescadores, o mar: imagens meio insólitas da natureza exuberante de Garopaba, um vilarejo de pescadores no sul de Santa Catarina. Já é de noite, os garotos estão em volta de uma fogueira à frente da barraca⁴⁶ – enquanto um dedilha um violão, um cigarro de maconha passa de mão em mão. A fumaça da fogueira se mistura com as baforadas. “*E aí, Nei, e a Bahia, como é que é?*”, pergunta um deles ao que dedilha o violão. “*Bah, a Bahia... A Bahia tem... Trezentos e sessenta e cinco igrejas!*”, e o resto explode em gargalhadas sem fim.

Porto Alegre, mil novecentos e oitenta e um. O jornal Folha da Tarde de doze de fevereiro daquele ano informa que cenas de drogas estão causando problemas para um longa-metragem gaúcho que será lançado no final de março em um evento paralelo ao 9º Festival de Cinema Brasileiro de Gramado – a suspeita era que a produção estava fazendo propaganda do uso dos entorpecentes, alegava uma comissão do Ministério da Saúde⁴⁷. Apesar da suspeição do governo federal, no dia vinte e quatro de março de oitenta e um “*Deu pra ti*” estreou na mostra de Super-8 em Gramado sob aplausos de público e crítica, onde acabou por ganhar o prêmio de melhor filme. A única cópia do filme passou a perambular em sessões de cinema em salas alternativas da cidade, como a Álvaro Moreyra, no Teatro de Câmera, e o Clube de Cultura (ASSIS BRASIL, 1998). Seu sucesso celebrava todo o momento de criação superoitista que agitava a capital gaúcha e inaugurava uma nova fase no cinema gaúcho, onde os jovens e a cidade tornariam tema frequente – assim como tudo que estava relacionado a este mundo, de questões universitárias às mudanças comportamentais, mas também a forma como aquela faixa etária se relacionava com as transformações que os anos sessenta e setenta haviam acarretado.

3.1 O RECOMEÇO DO SONHO

Tentando ser fiel as memórias do mundo de seus produtores e amigos, o filme repassa a década de setenta costurando situações sobre uma fatia de uma juventude de classe média que ainda era criança no

46 Imagem disponível no blog da jornalista Silvia Remaso sobre o músico Augusto Licks: <https://augustolicks.wordpress.com/2013/02/26/1962/> (acesso em dezembro de 2015).

47 Tóxicos criam problemas para um longa-metragem gaúcho. Porto Alegre, *Folha da Tarde*, 12 de fevereiro de 1981.

triste e emblemático ano de sessenta e oito, que havia torcido pela seleção de Pelé de setenta e que era filha de famílias que haviam se beneficiado com as novas possibilidades de consumo que o milagre econômico do regime havia trazido aos setores médios – mas que ainda assim nutria um sentimento crítico, uma sensação de que as coisas não iam bem, muitas vezes produzida por trágicas histórias familiares⁴⁸. Pouco se inseria em acalorados debates ideológicos como àquela da década de sessenta e do início da década de setenta, disposta a pegar em armas e morrer por ideais. Entre a modernização conservadora implantada pelo regime e transformação dos costumes que chegava através do cinema e das ondas de rádio e tevê, carregavam consigo a desilusão de uma década que assistia o sufoco de muitas utopias: um ambiente descrente que acreditava mais na força das rupturas individuais com o estabelecido, do que na construção de novos sistemas econômicos.

Aqueles garotos do final da década de setenta também eram herdeiros do papel político, cultural e econômico que os jovens passaram a desempenhar no mundo ocidental pós-guerra, alimentado pela hegemonia cultural que os Estados Unidos passaram a exercer. Os “*sixties*” radicalizaram politicamente essa “cultura jovem global” sem precedentes, extrapolando fronteiras, nacionalidades e sistemas políticos, e transformando setores da juventude em protagonistas políticos que contestavam as hierarquias locais e, mesmo que nem sempre tivessem isto como horizonte principal, incitavam uma revolução de costumes que desequilibrava papéis prescritos nas relações humanas e em suas organizações (HOBSBAWM, 1995, p. 328). Mas a partir de sessenta e oito, a resposta dada a essa “geração heroica” foi sufocá-la em diferentes partes do globo, e no Brasil isto se atrelaria com o recrudescimento da ditadura estabelecida desde 1964: todo o clima cultural e político efervescente nacional foi vigiado, abafado, perseguido, torturado e por vezes morto pelas políticas dos generais.

Grosso modo, daquele caldo efervescente restavam três opções: tomar em armas, inserir-se no sistema ou fugir – a fuga, o “*drop out*”, a busca por experiências alternativas ao *modus vivendi* da modernização conservadora dos centros urbanos, a fuga das opções racionalizantes

48 Nei Lisboa, que atua e compõe a trilha sonora do filme, é o irmão mais novo de Luiz Eurico Tejera Lisboa, primeiro desaparecido político brasileiro cujo corpo pode ser localizado, no final dos anos setenta. Cf. “E a Revolução, meu irmão?” In: <https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/tag/nei-lisboa/> (acesso em fevereiro de 2016).

dos concretos que (re)erigiam as capitais, espaços disciplinarizantes por excelência. No Brasil, essa fuga ficou conhecida como “desbunde”, uma alternativa possível no auge dos tempos repressivos, inspirada pelos movimentos de contracultura que haviam condenado a sociedade ocidental na década anterior. Fuga do sistema, fuga da crença na razão como principal forma de conhecimento (e a conseguinte crítica as instituições universitárias e a ciência que também havia produzido a bomba nuclear), fuga dos espaços panóticos, dos papéis de gênero pré-estabelecidos, das normatizações biológicas e da repressão ao prazer – e assim, crítica as autoridades, da família ao estado, e a adesão ao uso de alucinógenos para outras experiências sensoriais. Uma fuga permeada pela busca da verdade pessoal, fosse através da psicanálise, das drogas ou das viagens alternativas, cujos sentidos extrapolavam muito mais do que sensações hedonistas e visavam afrontar o autoritarismo, relacionando-se com todas as dimensões da vida (TAVARES; WEIS, 1998, p. 405). Uma busca que foi vista como incompatível com as responsabilidades que uma vida séria adulta exigia, fosse esta uma vida burguesa ou uma vida em prol da militância comunista. Um preconceito que se fez implícito na palavra “desbundar” que, ao forjar o estereótipo do “hippie descomprometido”, ignorava um redimensionamento da política para a vida privada⁴⁹.

Uma experiência que passou longe de ser despercebida pelas autoridades: foi alvo da tortura e foi objeto de intervenções psiquiátricas. Mas também uma experiência que produziu novas sensibilidades por onde passou, tornando possíveis novas formas de subjetividade e questionamentos que a mão pesada do autoritarismo não conseguiu borrar. Impossível seria para os jovens do fim dos anos setenta não respirarem o ar destas novas sensibilidades, não menos

49 No capítulo anterior, o rótulo do “hippie descomprometido” fica explícito na crítica transcrita do jornal Folha da Tarde de abril 1981. Ao abordar a sinopse da história, a crítica apresenta os dois personagens através de estereótipos: Ceres é a antenada, a intelectual; Marcelo é o desbundado, o escritor sonhador: “*Assim, os dois personagens-tipo que se encontram e desencontram em cena, Marcelo e Ceres, ambos vividos com absoluta correção por Pedro Santos e Ceres Vitória, resumem as ambições dessa geração. Marcelo que escreve contos e sonha editar um livro, acaba trabalhando num jornal depois de transar tóxicos em Garopaba e botar o pé nas estradas para conhecer o Brasil. Ceres estuda arquitetura e, mais antenada, está envolvida em todas as transas políticas e artísticas, praticamente levando "a consciência" do casal. No fim do filme, os dois experimentam o medo da perspectiva dos anos 80*” (Primeira Crítica, Lazer/Utilidades. Porto Alegre, Folha da Tarde, 4 e 5 de abril de 1981, p. 8).

influenciados por toda uma produção artística que o ambiente contracultural havia fornecido. Além do mais, embebiavam-se da atmosfera em que a ditadura militar tornava-se cada mais vez alvo de críticas por múltiplos setores da sociedade, incitando o exercício da revisão e do ressurgimento de movimentos e espaços para uma atuação pública e explicitamente política.

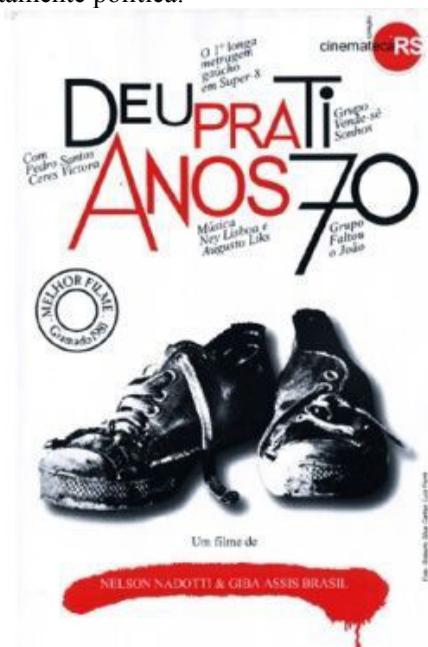


Ilustração 23: O par de tênis no cartaz de "Deu pra ti, anos 70"

Não por menos, a estrela do principal material de divulgação do longa era um par de tênis All Star sujos postos sob um fundo branco abaixo do título da produção: uma marca símbolo da “grande aldeia juvenil” que se constituía a partir da cultura estadunidense desde os anos 1950 e remetia, por si só, uma ideia de juventude⁵⁰. Sujos os tênis sugeriam uso, sugeriam caminhos, sugeriam viagens: associavam-se à pretensão daqueles jovens de serem identificados como a parte local de um todo mundial, assim como insinuavam uma das atividades mais apregoadas neste universo. *“Deu pra ti, anos setenta”*, portanto, faz-se como produto de uma época que buscava entender seu passado recente

⁵⁰Disponível <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/distribui%C3%A7%C3%A3o/longas/deu-pra-ti-anos-70> (acesso em agosto de 2015).

para compreender e reorganizar a si mesma. O filme respira esse novo ar de redemocratização e das novas sensibilidades que pairavam sob a juventude do final daquela “década sombria”. As novas configurações políticas permitiam o surgimento de novas brechas no muro do autoritarismo, e por elas conjugavam-se, em todo o território nacional, a busca por novas expressões no campo da arte, valorizando o presente e o cotidiano diante de uma arte engajada já sistematizada e uma arte comercial nem sempre bem vista. A revolução cultural da década de sessenta havia mudado as formas das relações no mundo, aceitassem ou não os setores mais conservadores nacionais e, com o refreamento do aparelho repressivo, afirmá-las podia significar tomar posições políticas importantes naquelas configurações.

Ao mesmo tempo em que a sociedade civil se reorganizava, através de movimentos sociais e partidos políticos, o filme traz em seu bojo a inquietação de tentar responder e configurar uma imagem para os jovens do final da década, em um momento em que o próprio movimento estudantil retornava com vigor na cena política nacional. “*Deu pra ti*” não deixa de ser também um dispositivo produzido a partir da necessidade que aquele grupo sentia de compreender o novo momento histórico em que se inseriam e o papel que neles estavam desempenhando: tangencia toda a narrativa a tentativa de esboçar um retrato (um auto-retrato) de um segmento social que buscava seu espaço e sua memória naqueles anos iniciais de transição. Esse espaço se constroi nessa particular revisão da década que o filme realiza, um balanço que é resultado, entre outros fatores, da combinação das novas configurações políticas que, como brechas, permitiam novos falares somadas às novas possibilidades de subjetividade e comportamento que tais jovens haviam absorvido. Um contexto em que as esperanças otimistas para o fim da década e do regime produziam uma expectativa de liberdade, representada pelo título da última reportagem que a protagonista folheia no travelling inicial: *o recomeço do sonho*. Ao cristalizar imageticamente um tipo de juventude que habitava o sul do Brasil e ao forjar ícones para identificação de uma geração, o longa-metragem faz também uma releitura da figura que os jovens representavam nas sociedades ocidentais desde a consolidação da tal cultura jovem global para, com isto, reatualizar e reafirmar o recomeço do sonho. E para construir a figura desse jovem que cresceu sob a o peso do regime autoritário, “*Deu pra ti*” traz para a narrativa determinadas vivências para afirmar uma forma de experienciar os anos setenta – aquela que se dava em sutis práticas e anseios contra uma ordem pré-

estabelecida, derivados das sensibilidades que se transformavam pela crítica às instituições hierárquicas ocidentais.



Ilustração 114: Do lado de fora da lanchonete Ribs, a maconha no fusca

Não por menos, na cena na lanchonete Ribs, já referida no capítulo anterior, a cena em que Marcelo e Ceres pegam seus amigos fumando maconha no interior de um carro na frente da lanchonete é embalada por “A Verdade sobre a Nostalgia” e “O Diabo é o Pai do Rock”, duas canções do ícone da cultura alternativa no Brasil, Raul Seixas. Na conversa que descamba no encontro com os amigos fumando, ao ponderar sobre a escolha de uma futura profissão no vestibular, Marcelo era categórico: iria optar por fazer aquilo que gostasse, enquanto Raul Seixas ao fundo repetia: “eu vou fazer o que eu gosto”. Fazer o que se gosta: ser fiel a si mesmo, permitir o gozo e o desejo, romper com as caixas que rotulam corpos, com a vida pré-programada, com a disciplina que reprime a vida - recusar-se, tanto num nível pessoal como político, a praticar um estupro a sangue frio de nossas sensibilidades humanas (ROSZAK, 1972: p.59).



Ilustração 125: O “drop out” de Marcelo: caronas e a viagem pelo país

Nova sensibilidade de permitir sensibilidades – uma experiência herdeira dos gritos contraculturais dos jovens de 1968, que naqueles anos finais da década de setenta havia sido absorvida por parte de uma juventude que a entendia e legitimava como importante e, por vezes, necessária. Desta “maré neo-romântica” da contracultura (RISÉRIO, 2005, p. 26), largar a vida convencional e sair para encarar outras realidades, era legitimada ao menos como uma etapa importante a ser completada, tão formativa quanto outros espaços convencionais de aquisição de conhecimento, como as universidades. E em uma sala de aula universitária, enquanto pessoas conversam, a câmera foca Marcelo de pé, com o olhar pensativo para a janela e para seu relógio. Um homem adulto com cara de poucos amigos entra na sala e começa a escrever no quadro “EPB 01 – O solo amazônico”⁵¹ - Marcelo o ignora e sai da sala. A câmera acompanha seus passos apressados e seu jeito pensativo: pouco tempo depois ele caminha resolutivo com a imagem da cidade, um viaduto e muitos carros passando, ao fundo. Por fim, encontra com Ceres e, no parque da Redenção, coração emotivo da cidade junto aos espaços centrais da universidade federal, Marcelo

⁵¹Estudo dos Problemas Brasileiros (EPB), disciplina obrigatória nas universidades nos tempos da Ditadura Militar.

anuncia que vai passar um tempo viajando, sem destino e talvez chegue ao Ceará, na praia da Canoa Quebrada. As imagens que seguem mostram ele cruzando o país com uma mochila nas costas, tomando caronas, fazendo amigos, conhecendo praias. O chão da estrada em movimento, Marcelo escrevendo em lugares diferentes: outras formas de conhecimento, a necessária viagem para fora e para dentro de si, a breve fuga que possibilita a expansão dos horizontes.

3.2 “UMA GAROPABA NA VIDA DAS PESSOAS”

A respeito da repercussão do filme, os integrantes declaravam em uma notícia do jornal *Correio do Povo* de dezembro de 1981:

Aqui em Porto Alegre, a receptividade do público foi calorosa, sempre. Mas havia dúvidas sobre a reação em outros centros. Afinal, muito do encantamento do filme se deve ao fato de abordar coisas próximas à faixa jovem porto-alegrense, como por exemplo, o Bar Alaska, o cine Bristol, a Avenida Osvaldo Aranha, viagens a Garopaba... A gente acabou descobrindo que, em cada lugar, houve um Alaska, um Bristol, *uma Garopaba na vida das pessoas*. A juventude de Porto Alegre é a juventude do Rio, de São Paulo, do Brasil, se falando de classe média.⁵²

No afã de construir um retrato sobre como os jovens de Porto Alegre experienciaram os anos setenta, “*Deu pra ti*” arrola um punhado de locações que os produtores elegiam como significativas para aquele segmento geracional. Nada fortuitas, essas escolhas simbolizavam espaços que respondiam, de algum modo, as demandas que eram colocadas por e para estes jovens – fossem como espaços de socialização, conhecimento, boêmia ou para a prática de comportamentos de certa forma transgressores. Nisto, os quase catorze minutos que a narrativa gasta entre as dunas e o mar de Garopaba contrastam com os espigões de concreto que se veem do alto do quarto de Ceres na cena anterior, quando a jovem discute com a mãe sua viagem para o litoral catarinense com os amigos e omite que chegaria ao lugar tomando caronas pela estrada. Contrastam, de uma forma geral,

52 Porto Alegre: *Correio do Povo*, 16 de julho de 1981, p. 15.

também com o resto dos espaços trazidos pela narrativa, espaços predominantemente urbanos e com pouca natureza – e este é justamente o espaço que “*Deu pra ti*” consagra ao lugar na narrativa, e não por menos nas memórias do grupo: um espaço de contraste, onde a natureza impera sob as leis dos homens e a liberdade pode ser exercida de outras formas.



Ilustração 136: Bebidas, drogas e liberdade na cena de Garopaba: o desejo transbordante de Marcelo de ir além.

Do mar, via-se uma igreja centenária enquistada em uma montanha: pedras e casas antigas demarcavam um pequeno perímetro urbano de Garopaba, antigo povoado carijó e açoriano, feita município no início da década de 1960. Com as estradas do desenvolvimentismo, havia sido construída a BR 101 e, com ela, gradualmente um certo progresso adentrava e transformava o cotidiano do lugarejo de pescadores – um certo progresso lento, que ainda fazia os dias da cidade serem ritmados pela incidência de luz do sol ou pela frequência dos peixes no mar. Localizada em um ponto estratégico da estrada que liga Porto Alegre à Florianópolis, na década de setenta Garopaba se tornaria um dos refúgios para o “*drop out*” - fugir dos grandes urbanos, cada vez mais inchados pelo massivo crescimento das cidades na década, fugir da sensação panóptica do olhar vigilante da repressão do regime, fugir de uma moral castradora de prazeres, experimentar outro equilíbrio na

relação homem e natureza, experimentar um ritmo diferente daquele marcado pelas horas do relógio e pelas cifras dos bancos e ter outras experiências sensoriais com os cogumelos alucinógenos espalhados em seus campos perfeitos para acampar.

Garopaba funciona, pois, como um espaço transgressivo na narrativa: um espaço de liberdade, de gozo, de euforia. Isto é vivenciado pelos dois protagonistas, ainda que em situações e barracas distintas, já que Marcelo vai ao lugar com os amigos e Ceres está com um namorado e outros amigos. Em Garopaba, Ceres conhece pela primeira vez o prazer do sexo: distante da preocupação da mãe, que no diálogo anterior à viagem, diante de uma janela onde Porto Alegre é vista do alto de um edifício, aparece preocupada com a disposição dos lugares nas barracas: ela topa o ato simplesmente por “gostar o suficiente” do rapaz. Na outra barraca, a cena descrita no início deste texto: não há sexo, mas canecas com chás de cogumelo, vinho e maconha, passados de mão em mão pelos garotos em frente a uma fogueira. Algum tempo depois, estão largados no chão entre os restos da fogueira, das drogas e do mato. Deleite da sensação de liberdade, um dos jovens levanta anunciando que vai ver o sol no mar. Marcelo vai junto e, bêbado, decide que vai à África nadando – ímpeto de ir além, abolir fronteiras, transbordamento do desejo de ver e ser mais.

Não há ninguém na praia, apenas a menção inicial dos pescadores que Marcelo e outro garoto ajudam no arrastão dos peixes. A praia é o lugar do vazio⁵³, da natureza, do vento que corre bucolicamente e revitaliza os sentidos. Dentre as experiências possíveis na década de

53 A vilegiatura marítima, que já era um fenômeno social frequente no país na primeira metade do século XX, na segunda metade é, deste modo, consolidada e ampliada. Sua origem está associada ao surgimento de novas percepções sobre as águas e o mar vinculadas aos discursos médicos do século XVIII que, nos primórdios da Revolução Industrial, passaram a exaltar seus efeitos benéficos: curavam males e aquietavam os nervos das classes dominantes. O discurso sobre banhos terapêuticos viria a produzir, assumir ou codificar práticas que, mais tarde, fugiriam do controle de médicos e higienistas (CORBIN, 1988). Tais elites, ao incorporarem estes discursos, criariam nas águas termais, e posteriormente no litoral, espaços de sociabilidade, com códigos próprios que se espalhariam pela Europa e seriam imitados por outros grupos sociais. Este processo, estudado por Alain Corbin (1988), converteu o litoral, “território do vazio”, em um território de deleite, prazer e contemplação que, ao invés de despertar medo, passou a despertar desejo de estar próximo – inventava-se a praia moderna. Cf. CORBIN, Alain. *Território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das letras, 1988

setenta, a cidade parece ocupar um lugar especial como um espaço para a transgressão, principalmente nas produções culturais feita sobre a década sobre o sul do país, especialmente Porto Alegre. Um dos símbolos destas vivências contraculturais, Caio Fernando Abreu publicou dentro do livro “Pedras de Calcutá”, o conto “*Garopaba mon amour*”, que intercala momentos de liberdade com um episódio de tortura.

Em volta há ruídos de pandeiros com fitas coloridas, assobios de flautas, violas e tambores. O vinho corre, os cigarros passam de mão em mão. Nos olhamos dentro dos olhos esverdeados de mar, nos achamos ciganos, suspiramos fundo e damos graças por este ano que se vai e nos encontra vivos e livres e belos e ainda (não sabemos como) fora das grades de um presídio ou de um hospício. Por quanto tempo? Não há mais ruídos de pandeiros, nem fitas coloridas esvoaçam ao vento, nem sopros de flautas se perdem em direção à costa invisível da África. Não corre mais o vinho por nossas bocas secas, nossos dedos de unhas roídas até a carne seguram o medo enquanto os homens revistam as barracas (ABREU, 1977)⁵⁴.

Caio era gaúcho e passou uma parte dos anos setenta vivendo o desbunde em Porto Alegre. Seu conto sobre a tortura e a destruição de um acampamento de hippies no alto de um morro do lugar foi publicado, junto a outros que também tematizam o universo daqueles que elegeram romper com o sistema através da contracultura, em 1977. “*Deu pra ti*” foi rodado em 1980, e exibido em 1981. Nos últimos anos da década de setenta, os sinais de enfraquecimento do regime militar propiciaram a abertura de novos espaços de fala, que faziam mais possíveis a publicação de livros como “Pedras de Calcutá”, onde discutiam abertamente a repressão, a homossexualidade e o uso de drogas. “*Deu pra ti*” recuperava Garopaba como um espaço onde eram possíveis determinadas práticas e transgressões, valendo seu intento de construir um testemunho sobre a experiência histórica setentista de parte da juventude porto-alegrense. Desta maneira, ainda que as pusesse

54ABREU, Caio Fernando. Pedras de Calcutá. São Paulo: Alfa-Omega, 1977, p. 86-87.

diante da câmera de super-8 de forma mais tênue que Caio Fernando Abreu, de certa forma o longa dava a tais práticas e transgressões uma visibilidade que as afirmavam e legitimavam, vinculando-as como próprias de um tempo e de um espaço.



Ilustração 147: Garopaba em "Deu pra ti": espaço de transgressão e liberdade

Ao trazer Garopaba e outros espaços para a narrativa, “*Deu pra ti, anos setenta*” construía um discurso que reinterpretava esses lugares e essas práticas como partes de uma experiência geracional. E ao fazer isso, também produzia novas interpretações e legitimações sobre as novas sensibilidades que forjavam novas possibilidades de subjetividades juvenis ao menos desde a década de sessenta. Sua insistência na centralidade que Porto Alegre ocupa na narrativa decorre também de uma necessidade de afirmação da urbanidade do Rio Grande do Sul, após uma década em que a única produção fílmica estável no estado eram os melodramas do cantor Vítor Mateus Teixeira, o Teixeirinha, que reatualizavam o gaúcho grosso dos pampas, e também no momento em que o Movimento Tradicionalista Gaúcho ganhava cada vez mais força, principalmente depois da nomeação de seu mentor intelectual, Barbosa Lessa, como assessor da Secretaria Estadual de Cultura.

Por isto, a urbanidade se faz tão central na narrativa, por isto, a escolha dos espaços se recobre também do sentido de afirmar um tipo de fruição moderna que não distava tanto da fruição dos outros centros urbanos de onde provinha a maioria da produção cultural brasileira voltada ao público jovem, como São Paulo e Rio. Um esforço fílmico que tentava traduzir o desejo de afirmar-se tão urbano, e tão complexivamente universal e local, quanto qualquer jovem carioca, paulista ou novaiorquino naqueles inícios dos anos oitenta – um esforço que também era percebido em todo o cenário cultural que rondava o bairro Bom Fim e produzia música, teatro e programas de televisão. Pode-se depreender assim, como sugere Mascarello (2006), outro sentido para o desespero desejante de Marcelo frente ao mar – o litoral propicia não só uma fuga às instituições, como a univesidade e a família, mas uma fuga ao Pampa: seguir de Porto Alegre para a direção oposta, dar as costas a todo um projeto identitário e esbarrar na impossibilidade de transpor o mar. É na cena em Garopaba que esse argumento para a fuga e para a liberdade (de ser aquilo que se deseja ser e de fazer aquilo que se quer) chega a exaustão. E funciona também quase como uma “contra-cidade” diante da afirmação insistente em toda narrativa da urbanidade dos espaços de Porto Alegre.

Para além de sua função de condutor de memórias e de trabalho de luto em um momento em que aqueles jovens tornavam-se adultos e o país caminhava em direção à democracia, “*Deu pra ti*” transformava-se assim em uma possibilidade de discurso sobre a cidade e sobre uma geração, recriando-as. Ou melhor, seu sucesso encetaria um discurso sobre o ser jovem em Porto Alegre que inspiraria outras produções nos anos oitenta e faria do longa-metragem uma espécie de lugar de memória sobre um tempo e um espaço – sobre os modos de fruição de um espaço urbano que davam sentido e construíam um sentimento geracional. Deste modo, o filme constroi uma geração: cristaliza um tipo de espaço, de vivência e de tempo e constroi um discurso que, ao tentar responder quem é aquela geração, cria-a.

Muito antes da geração dos anos 1960, o sociólogo alemão Karl Mannheim⁵⁵ (1982) discorreu sobre este conceito, a partir da constatação que a contínua mudança nas condições objetivas de vida decorrentes do

55Texto publicado originalmente em 1952. Sobre o assunto: WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. Sociedade e Estado, Brasília, v. 25, n. 2, agosto, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922010000200004&script=sci_arttext.

novos ritmos impostos pela modernidade tinha como contrapartida uma contínua mudança nas gerações seguintes, porque seriam as primeiras a incorporar as mudanças em seu sistema de comportamento. A medida “geração” é um fenômeno baseado na existência de um ritmo biológico na vida humana, contudo o fato de as pessoas nascerem ao mesmo tempo não envolveria por si só uma similaridade de situação: uma “geração em potencial” se formaria quando um determinado segmento, sob uma mesma região histórica, social e cultural, experencia os mesmos problemas históricos concretos. O autor define uma “geração enquanto realidade” quando os membros dessa geração participam também das ideias e conceitos de algum modo vinculados ao desdobramento de uma “situação comum”. As unidades de geração, por sua vez, seriam as formas como as experiências em comum seriam elaboradas, através de atitudes integradoras, estimulação mútua, como resposta e interpretação a tal “situação comum”, que podem ser feitas através da arte:

As potencialidades de um processo de pensamento prolongado [...] estão contidas em toda tese que tenha uma real potência formadora de grupos; as intuições, os sentimentos e obras de arte que criam uma comunidade espiritual entre os homens incluem neles próprios o modo potencialmente novo pelo qual a intuição, o sentimento ou a obra de arte em questão podem ser recriados, rejuvenescidos e reinterpretados em novas situações (MANNHEIM, 1982, p. 88).

Segundo Mannheim, os discursos produzidos por tais unidades de geração, quando conseguem formular expressões convincentes sobre um processo histórico, acabam por atrair também indivíduos fora do grupo restrito, mas ainda sim localizados similarmente, que encontram neste uma expressão satisfatória para sua localização na configuração histórica prevalecente (MANNHEIM, 1982, p. 90). O autor, no entanto, embora problematize-a extensamente, trabalha com “geração” como um dado previamente existente e não como um processo discursivo construído e reconstruído constantemente, como uma resposta forjada por alguns segmentos para dar sentido e coesão as suas ações e seu passado. Em um contexto muito específico e delicado de nossa história recente, "*Deu pra ti*" tornou-se uma das respostas possíveis que deram sentido ao momento, ao lê-lo encaixando duas perspectivas sob o prisma

da "transição": a perspectiva da transição de um período autoritário para um período democrático, a transição daqueles jovens à vida adulta. Mas ao lê-lo assim, o filme recria o momento, a cidade e a geração. Ele absorve e (re)cria signos através de uma determinada unidade de geração (o grupo de jovens artistas nascidos por volta de 1960 que frequentava a incipiente boemia em torno do bairro do Bom Fim) produzindo um texto capaz de fornecer sentido a outras possíveis unidades geracionais, fossem em Porto Alegre, no interior do Rio Grande do Sul ou nas metrópoles do sudeste.

Ocorre que "*Deu pra ti*" não apenas "cria" signos para uma geração: ele reatualiza e recicla velhas abordagens, signos das outras juventudes das quais se julga, de alguma forma, herdeiro, e com elas estabelece pontos de diálogo e reflexão – o que, mais uma vez, não se referia exclusivamente ao caso do filme, mas de um conjunto mais amplo de processos produtivos nas épocas finais da ditadura. Analisando as imagens produzidas sobre a França do "*sixties*", Sirinelli (2004) ressalta que:

Cada geração, com efeito, leva consigo seus traços comuns e suas imagens estabelecidas. O metabolismo destes últimos é variável: as gerações mais jovens recebem, por vezes, as representações coletivas tais quais deixadas pelas gerações mais velhas ou, então, inversamente, em outros casos, produzem elas próprias as suas (SIRINELLI, 2004, p. 12-13).

A análise de Sirinelli refere-se ao contexto de rápidas e profundas transformações que representaram os anos sessenta para a sociedade francesa. Nestes anos, a ascendente sociedade de massas forjaria uma aldeia global jovem através de ícones, artísticos ou revolucionários, divulgados pela amplificação tecnológica das mídias que diminuíam e começavam a pulverizar de algum modo as fronteiras nacionais. O autor lida, assim, com um caso extremo: a onda contestatória da segunda metade dos sessenta romperia, de forma nova e decisiva, com várias imagens produzidas nas gerações anteriores, a ponto de se tornarem, eles próprios, referências definitivas para qualquer construção geracional posterior – os efeitos nova aldeia global gestada pelos rebeldes gauleses e pelos pacifistas estadunidenses marcariam também as relações entre gerações no Brasil, simbolizado pela luta do movimento estudantil contra os golpistas militares.

Pois naqueles fins dos setenta e início dos oitenta, reorganizava-se uma das principais protagonistas dos sessenta nacionais, a União Nacional dos Estudantes suscitando, junto com o ressurgimento da organização político-partidária bem como de muitos movimentos sociais, novos discursos que refletissem e dessem sentido para aquilo que tais entidades haviam representado dez anos antes e para aquilo que tais entidades pretendiam representar no presente. Ou seja, dos “*baby boomers*” aos nascidos nos anos pré-golpe, faziam-se necessários o estabelecimento de continuidades em função até da própria legitimidade das instituições. A nova juventude que se estabelecia como uma dos pretensos protagonistas políticos do declínio do período ditatorial não apenas recebia imagens produzidas pelas gerações mais velhas, ou produzia novas, mas reciclava-as, amalgamava-as, produzindo novos sentidos que possuíam vínculos com os antigos.

Essa se torna uma das muitas perspectivas com que podemos refletir “*Deu pra ti*, anos setenta”: uma releitura das sensibilidades contraculturais sessentistas, atualizadas e revisitadas não só ao sabor dos setenta, mas expondo tudo aquilo que se queria e se precisava querer para os oitenta. Neste sentido, sua linguagem estabelecia uma articulação entre um espaço urbano metricamente ordenado (pelas ciências ou pela repressão) e a possibilidade de passagens, fugas que coloriam seus cinzas e permitiam o sonho. Construía, assim, para uma geração, uma cidade: uma cidade em Super-8, inserida dentro da grande aldeia global de universitários que vestiam calças jeans, calçavam All Star e fumavam maconha, mas que, entre uma que outra discussão sobre as tendências do movimento estudantil, convidavam o colega para tomar um chimarrão em sua casa.

“*Deu pra ti*” fez de Porto Alegre um espaço digno de habitar o mundo onírico do cinema, transformando suas paisagens em cenários de mocinhos e mocinhas cabeludos e coloridos. Instaurou um estilo discursivo sobre a cidade e sobre as possibilidades de ser jovem nela – um estilo discursivo que seria marcante para a memória da cidade e também para a produção filmíca imediatamente posterior ou não. Uma cidade contracultural, uma Porto Alegre lida e desenhada pelas bitolas de Super-8 conduzidas por um grupo de jovens de classe média aficionados por cinema e cheios de expectativas para os anos oitenta. Essa cidade, embriagada de sonhos juvenis, seria o tema principal do segundo longa no formato produzido por Assis Brasil, Nadotti, Gerbase e amigos: “*Coisa na Roda*”, dirigido por Werner Schunemann e vencedor do Festival de Gramado de Super-8 de 1982.

3.3 UMA CIDADE CONTRACULTURAL

A cidade de Super-8 desenhada por “*Deu pra tã*” é subitamente louvada e questionada por todo o argumento de “*Coisa na Roda*”, através da história de quatro garotos universitários que querem viver suas teorias dividindo um apartamento em Porto Alegre. Contando com a produção e atuação de uma equipe muito semelhante, mantinha a tendência do “tecnicamente precário Super-8” e a narrativa “obrigatoriamente jovem”, que caracterizaram as produções desta fase do cinema gaúcho e visava, sobretudo, responder a uma necessidade de criar e estabilizar formas alternativas de produzir cinema no Rio Grande do Sul (BECKER, 1986, p. 58). Tentando viver de forma “alternativa” no meio da grande cidade, eles quase não possuem móveis ou coisas próprias – tudo é posto na roda, tudo é posto em discussão, todo o dinheiro recebido dos pais para seus sustentos é posto em uma caixinha e compartilhado com os demais. O filme, deste modo, discute a tensão que se estabelece entre essa cidade, contracultural, idealizada, que os garotos tentam estabelecer, com a cidade real que acaba se impondo e engole melancolicamente suas teorias, oferecendo ao expectador um ponderamento crítico, mas não por isso menos sonhador, sobre o espaço urbano. É pois, então, um relato sobre a tentativa destes jovens de viver segundo seus ideais e afinidades políticas inseridos em uma grande cidade, cujo ritmo e necessidades parecem induzi-los, ou forçá-los, a se adaptarem.



Ilustração 158: O início de "Coisa na Roda": o concreto de Porto Alegre

A temática é trazida delicadamente já na abertura do filme: da mesma forma que “*Deu pra ti*”, “*Coisa na Roda*” trazia Porto Alegre para o âmago da própria narrativa onde, mais uma vez, era mais do que o cenário e constituía-se em uma figura que permeava e determinava o enredo. É a partir dela que os quatro protagonistas nos são apresentados no início do filme, a partir de tomadas da multidão de suas ruas, de onde a câmera acaba por focá-los, estabelecendo desde o início uma relação entre estes e a cidade – bem como entre a cidade e a comunidade urbana que formavam, cuja mesa redonda, espaço emblemático do ideal que ali se assentava, nos é apresentada na cena seguinte: a mesa redonda de madeira bagunçada é o espaço onde os garotos colocam as coisas na roda e serve como materialidade da proposta de vida que os Lico, Guilherme, Ricardo e André tentam praticar.



Ilustração 169: O início de "Coisa na Roda": os protagonistas se destacam nas linhas retas da cidade.

As comunidades urbanas eram uma reminiscência dos desbundados anos setenta e ligavam-se as experiências das décadas anteriores que buscavam contrapor-se ao modo de vida pregado pela sociedade consumista e tecnocrática da Guerra Fria, isto é, aos movimentos de contracultura que vinham questionando as estruturas da modernidade, a ordem hierárquica e as instituições burocráticas. Propondo contestações que perpassavam muito além das que eram elaboradas pelas esquerdas tradicionais, os explosivos movimentos contraculturais haviam legado ao mundo ocidental a politização da vida íntima - contestações que atravessaram fronteiras e expandiram-se no Brasil “não por causa, mas apesar da ditadura (RISÉRIO, 2005, p.27)”, e eram um (contra) reflexo do processo do modernização autoritária imposta pelo regime no país.



Ilustração 30: O início de “Coisa na Roda”: a mesa redonda em que tudo é “posto na roda”.

Escolhas privadas entendidas como escolhas políticas, a revolução concebida em práticas microbianas, pequenas contestações expressas nas formas de relacionar-se com o corpo, a sociedade e o sistema. Ao trazer para o cinema uma reflexão sobre uma utopia vinculada com as utopias da geração sessentista, o filme retomava e aprofundava a discussão impetrada pela produção anterior e buscava dar um discurso coerente a um estado de coisas sobre uma juventude. Problematizando a relação entre a inocência romântica jovem e desencantamento do mundo que a vida adulta promove, a produção continuava a linha de “ficção-documentário” construída por um segmento social que fazia uma reflexão sobre si mesmo e cujo suporte técnico do Super-8 ajudava a criar a sensação de filme doméstico, ou retrato informal de uma “realidade”, enquanto dialogava com um contexto de rearranjos de expectativas e utopias próprio do cenário em que um período autoritário dava sinais de desgaste e uma nova década iniciava com a morte de John Lennon, um dos símbolos daquelas contestações.

Uma cena de aula na universidade: um professor jovem fala sozinho sobre as falas de Macbeth e cita Shakespeare entusiasmado enquanto os alunos quase dormem. Enquanto isso, no apartamento Nilo e a namorada transam. Na universidade, com um fundo sonoro que lembrava uma marcha, um grupo pede permissão para passar um aviso na sala de aula: informavam a respeito de uma concentração de estudantes junto à reitoria que havia ocorrido para cobrar do reitor informações a respeito do corte de verbas que os estudantes sabiam que iria ocorrer. Os estudantes convidam os alunos presentes a participar de uma assembleia que decidiria as próximas atitudes frente a tal situação.



Ilustração 3117: Avisos sobre a reorganização das lutas estudantis frente ao corte de verbas na universidade pública.

Ao longo dos últimos anos da década de setenta, a ditadura militar gradualmente apresentava sinais de desgaste e iniciava um lento processo de abertura que, ainda que também determinado por cisões internas aos militares, influíam a pressão e a luta de diferentes organizações sociais que, a partir de meados da década, após o fracasso das opções armadas, passaram a esboçar uma nova tática de resistência

em volta da luta pelas liberdades democráticas: “pela liberdade de organização, expressão e manifestação política, contra a tortura, contra as prisões arbitrárias, contra a censura, pelo restabelecimento do *habeas corpus*, contra a lei de segurança nacional e toda a legislação de exceção [...]” (ARAUJO, 2007, p. 211). A luta pela democracia, por fim, acabou se tornando uma bandeira que unificou parte das esquerdas e os setores oposicionistas – uma luta que foi abrindo espaços políticos, de onde emergiam novos personagens, como o Movimento Democrático Brasileiro, o MDB, e sua expressiva vitória eleitoral contra a ARENA em 1974; a Igreja Católica, por meio das Comunidades Eclesiais de Base e das Pastorais; a Ordem dos Advogados do Brasil; a Associação Brasileira de Imprensa, e os movimentos das minorias políticas, como o feminista, o negro, o indígena e o gay – sem falar no novo sindicalismo que agitava e parava as indústrias automobilísticas do país, percurso que culminaria, em 1980, com a fundação do Partido dos Trabalhadores.

Neste cenário, o movimento estudantil também lutava para a sua reconstrução: em 1975 estudantes da Universidade de São Paulo refundam seu Diretório Central dos Estudantes. Em 1977, após a prisão de alguns militantes do MEP, Movimento de Emancipação do Proletariado, que panfletavam no ABC paulista, entre os quais alguns estudantes, começaram a se esboçar, através da convocação de assembleias em muitas universidades do país, a definitiva retomada das ruas pelos movimentos estudantis. A retomada foi simbolizada pelo famoso “Ato Público dos 5000”, organizado pela PUC do Rio de Janeiro e que, embora não se comparasse aos cem mil que caminhavam pelas ruas em 1968, representava a primeira vez que tantos estudantes se reuniam para um ato político após o AI-5 (ARAUJO, 2007). Em maio de 1979, outro marco importante: a concretização do XXXI Congresso da UNE em Salvador. No momento em que a organização se rearticulava institucionalmente, autoridades ligadas a Prefeitura do Rio de Janeiro decidiam pela demolição do prédio histórico onde funcionou sua antiga sede, junto a Praia do Flamengo, na capital fluminense. Naquele contexto de reorganização das lutas estudantis, a demolição daquele espaço representava uma agressão à história do movimento, em uma tentativa clara de desarticular o presente da UNE com a memória de sua força política e de sua importância histórica nas décadas de 1950 e 1960 (ARAUJO, 2007).

No Rio Grande do Sul, com a retomada das atividades e das eleições da União Estadual de Estudantes, ela organizaria, em 1982, o festival “Cio da Terra”, nas dependências do Pavilhão da Festa da Uva,

em Caxias do Sul. O evento, também chamado de I Encontro da Juventude Gaúcha, ocorria, não por menos, na primavera – tal qual outros eventos parecidos que ocorriam no resto do país, inseria-se num momento de renascer dos movimentos sociais e de reorganização das pautas das lutas contra o governo autoritário ainda no poder. O “Cio da Terra” reuniu cerca de quinze mil jovens gaúchos que acamparam no local nos dias 29, 30 e 31 de outubro daquele ano⁵⁶.



Ilustração 318: Folheto de "Cio da Terra": a “primavera” da juventude gaúcha

56 Cf BLOG CIO DA TERRA. Disponível em: <http://ciodaterra1982.blogspot.com> (acesso em janeiro de 2016).

O evento contou com várias apresentações musicais, como dos convidados nacionais Geraldo Azevedo e Jorge Mautner, e debates sobre sexualidade, ecologia, legalização das drogas, política, sindicalismo e as situações da mulher, do negro e do índio. Vestindo roupas coloridas sob a natureza, o evento se inspirava também no formato de festival como momento de celebração e contestação política, como já havia feito o épico Woodstock na década de sessenta. O folheto de “Cio da Terra” funciona, desta forma, como um mapa contextual das agendas jovens dos finais dos anos setenta e da década de oitenta, registrando a emergência de um cenário artístico local e do crescimento do interesse pelo debate em temas como ecologia, feminismo, legalização das drogas, entre outros, que constariam dentro dos debates ao longo da década em que o país buscava reconstruir-se como democracia. Não era por acaso que o festival contou com uma exibição de “*Deu pra ti, anos 70*”, mais de um ano após a sua estreia – e nem era por acaso que parte da equipe do longa encabeçasse a produção e algumas apresentações no “Cio da Terra”. “*Deu pra ti*” e o festival entrecruzavam-se assim como criadores e produtores de um momento histórico de retomada de expectativas, revisão do passado e reorganização dos jovens como categoria social, política e cultural importante naquele cenário de transformações políticas.

Pois o roteiro de “*Coisa na Roda*” funciona como uma reflexão sobre todas estas questões: enquanto “*Deu pra ti*” construía imagetivamente um discurso sobre a possibilidade de sonhar, culminando com uma noite de amor que inaugura os anos oitenta, “*Coisa na Roda*” põe em cheque a primavera dos sonhos juvenis ao fazer um balanço sobre a capacidade destes sonhos permanecerem. Se não aparecem na narrativa cenas explícitas de uso de drogas, como em “*Deu pra ti*”, transpassa, durante todo o longa-metragem, diferentes questões que se relacionavam diretamente com as sensibilidades contraculturais sobre as quais a história quer refletir: à crítica aos espaços universitários, o tratamento da sexualidade como algo natural, o questionamento da família e do estado, a inspiração por um modo de viver mais coletivo e menos consumista.

Assim, a vida universitária ocupa boa parte da trama, seja por causa das cenas de agitação das lutas estudantis, seja como cenário para encontros e discussões, seja quando o longa critica as relações hierárquicas que obstaculizam a partilha do conhecimento. Naqueles primeiros anos da década de oitenta, o país sentia também os primeiros anos de uma grave crise econômica que se arrastaria para além do fim

da década. Na esteira da recessão, as verbas diminuam e a luta dos estudantes contra o sucateamento da universidade pública tange o longa-metragem do início ao fim. Como em *“Deu pra ti”*, o filme traça um claro esboço da efervescência dos anos em que os anos os estudantes se reorganizavam como força política e tomavam as ruas novamente: uma efervescência em que se misturavam a euforia por participar de atos pró-democráticos pela primeira vez com o medo de que a repressão descambasse o movimento e retornassem as prisões e os desaparecimentos de estudantes.



Ilustração 193: A mobilização estudantil através do filme: o retorno dos jovens às ruas.

O espaço universitário é, desta forma, valorizado como um espaço de formação política – o espaço que não deixa de ser a própria razão da existência da comunidade de garotos. Isto, contudo, não o exime da crítica: ela também é um espaço de hierarquias, pautada na lógica que coloca aluno e professor em níveis desiguais e onde, muitas vezes, o acesso ao conhecimento é imposto de cima para baixo. Uma crítica que o filme traz para aquela aula tediosa do curso de Teatro que

Lico assiste tentando não dormir. A aula é transformada em provocação acadêmica quando o professor exprime seu cansaço com a falta de participação e interesse dos alunos e um destes o responde da seguinte forma:

Olha, o único jeito de tornar a cadeira mais atraente é sair de cima dela. Eu proponho que de hoje em diante tu fique em casa e vamos nós mesmos fazer a aula. Essas tuas aulas aí eu já li o livro e já vi o filme. [...] Inventa uma cadeira chata, com um conteúdo péssimo, um professor medíocre, fazem ela ser obrigatória e ainda vem exigir maior participação! Eu me recuso a participar disso! A não ser que isso não seja mais isso!

O aluno então anuncia que irá abandonar a disciplina para pensar se não é melhor abandonar o curso e Lico resolve acompanhá-lo, retirando-se os dois da sala de aula. A cena expõe verbalmente o tema que, ao cabo, é o pano de fundo dos cerca de uma hora e meia de projeção da narrativa: a recusa ou a conformação a um mundo no qual não se acredita. Seria realmente possível construir um curso universitário paralelo que não acabasse cedendo a estruturas hierárquicas que não estimulassem uma busca autônoma (e verdadeira?) pelo conhecimento, como proporia o mesmo colega ao fim desta cena? Seria possível construir um universo de relações paralelas às vigentes em um grande centro urbano, relações que se pautassem no bem-estar comum e não no acúmulo individualista pregado pela sociedade de consumo?

À princípio, nada parecia indicar que isto seria muito complicado: os quatro sobreviviam modestamente em uma casa de poucos móveis (“nosso único móvel é o despertador”, brincaria um deles), cuja sala de estar era composta por um grande tapete com almofadas dispostas próximas a uma pequena estante feita de tijolos onde estava o grande bem material do apartamento: um toca-discos. Se no movimento estudantil discutia-se tudo através de assembleias (e inclusive a própria representatividade das próprias assembleias) ou atos públicos, na casa tudo transformava-se em reunião: tudo era posto na caixinha, tudo era posto na roda – como uma “experiência democrática” em que tudo era construído por todos, em um tempo em que alguns gerais ainda decidiam pela maioria. “*Coisa na Roda*”, deste modo, narra,

imageticamente, um tipo de experiência urbana eleita por muitos jovens naquele contexto, experiência parecida com a descrita por Maria Rita Kehl (2005) – a experiência “de deixar a casa dos pais, não para estudar em outra cidade, ou para entrar para a luta armada na clandestinidade, mas simplesmente para viver de outro modo, recusando qualquer atitude consumista, aderindo uma estética de pobreza (p. 34)”:

Sabíamos que as escolhas da vida privada também são escolhas políticas; havia um certo heroísmo e uma certa ingenuidade em acreditar que poderíamos virar a vida do avesso, superar todos os nossos hábitos, toda a cultura em que tínhamos sido criados. [...]. Nossas casas eram despojadas, nossos sofás eram almofadas espalhadas pelo chão, nossas camas eram tatames, não contratávamos empregadas [...], usávamos poucos eletrodomésticos, cozinhávamos nossa comida e propúnhamos uma divisão solidária do trabalho: todos ajudavam em tudo (KEHL, 2005, p. 35).

Contudo, o heroísmo e a ingenuidade dos personagens é desestabilizado na narrativa com a chegada de Alfredo, um homem mais velho, formado e desempregado que, passando por dificuldades financeiras, conhece Ricardo no restaurante universitário e é convidado por este a passar um tempo morando no apartamento. Alfredo, por ser mais velho, é visto pelos quatro como um portador de experiências desconhecidas, e por isto, interessante para testar as teorias do grupo. É exatamente este o papel que o filme lhe reserva, transformando-o no eixo que desarticula o sonho da vida em comum e traz para a narrativa o ceticismo da vida adulta. O enredo dedica várias cenas a respeito das agitações que o movimento estudantil articulava na cidade, a respeito do corte de verbas que o governo federal fazia incidir sobre a educação, mobilizando os quatro garotos em assembleias do diretório de estudantes e em discussões na própria residência em que o papel de universitários, regime e repressão eram comparados naquele momento e contrastados com outros momentos, como 1968 e os anos anteriores à revogação do AI-5. São nestas discussões que Alfredo, ao tratar as questões com certa frieza e descrença de quem já não acredita tanto em mobilizações, demonstra claramente o papel de desencantador que exerce na trama, como na cena em que os garotos discutiam a

participação em uma passeata enquanto o personagem mantinha-se deitado em um canto escutando música.

Mas não é só isso, o personagem como um todo é usado para desestabilizar o mundo romântico dos garotos. Alfredo é um obsessivo colecionador de vinis, que vivendo às custas dos meninos, sem quase ajudar nas despesas, está sempre com um vinil novo e admite a um companheiro estar se aproveitando das utopias dos meninos a fim de que amadureçam. Em muitas cenas, Alfredo é um ponto sério caminhando na multidão das ruas do centro de Porto Alegre, ao som inquietante de “*A Sagração da Primavera*”, de Stravinsky, seu vinil favorito. Em outra cena, o personagem acaricia Ricardo que, dormindo, é despertado mas não toma nenhuma atitude. Mais tarde, o garoto comenta com um dos outros moradores como a atitude e a presença de Alfredo estavam lhe desestabilizando: “Eu não consigo agir como eu penso!”, uma frase que pode ser tomada como emblemática a respeito da função que Alfredo exerce em uma trama que “simplesmente constata a falência da relação entre um grupo de jovens e registra a perplexidade dessa descoberta” (BECKER, 1986, p. 59).

“*Coisa na Roda*”, deste modo, é um relato sobre duas cidades que vivem simultaneamente no mesmo perímetro urbano: é a dramatização do conflito que emerge quando as duas cidades se tocam, do choque que é produzido pelo encontro de duas formas tão distintas de experimentar a vida urbana. É, sobretudo, um relato sobre a permanência das ideias em ambientes e condições não tão favoráveis – um relato sobre a durabilidade da primavera diante do inevitável amadurecimento das flores. Mais uma vez, o depoimento de Maria Rita Kehl corrobora com a experiência que o filme quis registrar:



Ilustração 204: Alfredo e a sua cidade apressada e desencantada em "Coisa na Roda"

Naquele momento descobri que existia uma outra cidade dentro da cidade que eu imaginava conhecer. Uma cidade de jovens morando em comunidades, ocupando em bandos sobradinhos e sobradões [...] e que se reuniam com frequência em grandes festas armadas de uma hora para outra, [...], para celebrar nada além de nossa liberdade recém-conquistada (KEHL, 2005, p. 34).

Alfredo, portanto, desestabiliza a cidade de Super-8 construída pelo filme anterior e vivida pelos quatro garotos do apartamento: uma cidade cinza que podia ser pintada com as cores dos sonhos e das expectativas daquela juventude que ansiava pela retomada dos espaços democráticos. Uma cidade enxertada de citações de poetas, escritores e músicos, enxertada de discussões filosóficas, de teorias sobre como melhorar o mundo – onde as tardes eram sobre poesia e filosofia, e as noites podiam ser passadas em bares e rodas de violão. Na cidade

contracultural, o sexo e a nudez não eram um tabu: fazia-se o que se gostava, o que se queria, ficava-se pelado pela casa ou em uma cachoeira com os amigos e tentava-se, ao menos, não fazer da sexualidade uma coisa tão normatizada (eu beijaria vocês, dizia Ricardo para André). Uma cidade contracultural que, tal como a já esboçada em “*Deu pra ti*”, transgredia a si mesma quando recriada pelos amigos nas cenas junto à natureza.

3.4 A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

A natureza, espaço da liberdade, é também o espaço da inocência: se a contracultura sessentista relia a relação do homem moderno com o meio ambiente de uma forma similar aos românticos do século XIX, na cidade dos superoitistas de “*Coisa na Roda*” ela serve como cenário para que os jovens cabeludos se divirtam de maneira pueril nas matas de um acampamento na serra gaúcha. As cenas aparecem na narrativa intercaladas por uma conversa que Alfredo tem com um companheiro: nela, o personagem mais velho admite ao outro estar se aproveitando, de alguma forma, da imaturidade dos garotos e esperava que isto os ajudasse a crescer. Sem emprego, sem lugar para morar, Alfredo vagava pela cidade em passos nervosos e recusava-se a participar das manifestações pelo fim da ditadura e pelos cortes de verbas que mobilizam os quatro companheiros de apartamento: um homem que pouco sorri e pouco conversa, que passava mais tempo com os fones de ouvido junto ao tocador de discos do que nas longas e animadas conversas que os garotos travavam na mesa de jantar redonda. Ele come, dorme e gasta as economias da caixinha alimentadas pelas mesadas que os pais dos quatro enviavam-lhes periodicamente e, como se não bastasse, pede para que os garotos abrigassem também sua irmã mais nova, que vinha para a cidade fazer um curso pré-universitário.

A chegada de Alfredo traz essa outra cidade para dentro da trama, uma cidade que ameaça devorar a cidade contracultural dos superoitistas: uma cidade da busca pelo emprego, do desemprego dos recém-formados e dos não nas entrevistas, do corre-corre intenso das multidões, da falta de dinheiro, do encosto, da falsidade, do desencanto político e do aproveitamento das boas intenções e ideais alheios – uma cidade estranha, fechada, carrancuda, tensa. Tão estranha quanto Alfredo, um sujeito que mijava no chão em frente ao colchão que a própria irmã dorme. Uma cidade desencantada e mais triste que, ao chegar ao

apartamento, lentamente vai destruindo seu equilíbrio, trocando a bagunça por uma certa organização do espaço que já não permitia que eles fizessem suas necessidades no banheiro de porta aberta como antes, ou caminhassem pelo lugar pelados e despreocupados como faziam no início do longa. Sempre com um disco novo, e sempre sem emprego, Alfredo ocupa um espaço que aos poucos irrita, incomoda, perturba, até que já não se faz mais possível mantê-lo: o momento em que Lico e Guilherme resolvem, por fim, abandonar o apartamento, isto é, abandonar aquela experiência coletiva.

“*Coisa na Roda*”, por fim, foi uma tentativa de expressar pelo cinema a experiência de viver uma cidade e o choque quando esta encontra uma outra, mais real e mais madura – e mais triste. É um testemunho filmíco de um tipo de alternativa encontrada por alguns jovens das décadas de sessenta, setenta e oitenta, mas também um testemunho sobre um conjunto de expectativas de um peculiar tempo de reorganização da sociedade brasileira. O filme traz para a tela, naquele tempo de sonhos, uma Porto Alegre de jovens sonhadores sendo atravessada por uma Porto Alegre de um homem cético, sério e aproveitador. O choque entre as duas cidades produz a estrutura e a justificativa do longa em que acompanhamos o lento agonizar da comunidade urbana de Lico, Ricardo, Guilherme e André. A convivência com Alfredo é uma experiência que os garotos aceitam e utilizam para testar suas teorias, uma experiência que fracassa ao ritmo de “A Sagração da Primavera”, balé de 1913 do compositor clássico russo Igor Stravinsky.

Teorias de igualdade e de partilha que pululavam no meio caótico de um grande centro urbano: a luta dos quatro garotos para sobreviverem com sua inocência e seus ideais é traduzida pela imagem que se repete ao longo do filme – são pontos trajando roupas coloridas cruzando avenidas de uma cidade cinza; esboçando sorrisos e afetividades enquanto as pessoas ao redor apenas caminham apressadas. O filme percorre a agonia da luta pela sobrevivência das ideias em um ambiente hostil, e é nesta luta que reside a poesia e a beleza do longa-metragem. Ela irrompe como na crise já referida de Ricardo, sobre a sua incapacidade de agir conforme suas teorias, e culmina com o interrogatório que Lico, personagem que veio do interior do estado para fazer faculdade em Porto Alegre, faz a si mesmo: “*Às vezes eu acho que to no lugar errado. Que que eu to fazendo aqui? Por que que eu moro*

com vocês? Por que eu faço CAD⁵⁷? Que que eu faço aqui em Porto?” E continua: *“Por que eu to aqui nessa porra de cidade? Por que que eu to aqui nesse apartamento? Por que que eu to aqui morando com vocês?”* Ao que Guilherme delicadamente responde: *“Ta te civilizando, cara.”* Lico então grita, e a imagem noturna da cidade sugere que seu grito atravessaria as paredes do apartamento e encheria-na com sua angústia. Lico grita, mas Lico depois brinda-a: sufoco e celebração, contradição que o mesmo espaço urbano oferecia.

Uma cena depois, novamente a câmera centraliza Lico, mas desta vez só: em um camarim de teatro, ele contempla a si mesmo maquiado no espelho. A cena é rápida e muito simples, é apenas o personagem já fantasiado para uma peça observando sua imagem, mas pode ser tomada como uma metáfora do *leitmotiv* dos filmes dos superoitoistas: filmes por onde uma determinada juventude se enxergava, se refletia, tentava se reconhecer e traçar um retrato de si mesma. Em *“Deu pra tí”*, olhava-se no espelho para trabalhar o luto da adolescência perdida; em *“Coisa na Roda”*, olhava-se no espelho para trabalhar sobre as suas próprias utopias, sobre o papel social que lhe era esperado em um contexto de rearticulação das lutas estudantis. Naquele momento de recomeço do sonho, em que os jovens passavam a concentrar-se em cada vez mais numerosas manifestações políticas, naquele momento em que lhes era novamente cobrado um papel na luta contra o regime, o artista, maquiado, se olha no espelho. Talvez a cobrança viesse mais de dentro do próprio grupo do que do resto da sociedade: então, como faríamos? O quê faríamos? Quem seríamos no futuro espetáculo da mudança que se desenha? Quem somos nós?



Ilustração 215: Antes de entrar em cena, Lico reflete sua imagem em um espelho: metáfora da proposta dos dois longas

57 Sigla para Curso de Artes Dramáticas, o curso que Lico frequentava em “Coisa na Roda”.

A maquiagem é a fantasia com a qual ele acredita que preenche de sentido o mundo, é a sua máscara e sua proteção, é o papel que julga ser seu naquela peça – mas que não o exime da reflexão, do qual os dois longas são uma espécie de conversão filmica. Do arcabouço das imagens que sobrevivem nos nossos imaginários e que carregamos e recriamos ao produzir a arte (DIDI-HUBERMAN, 2014), a cena recorda uma pintura de Pablo Picasso de 1923: um sujeito fantasiado meio de arlequim, meio de pierrot e meio de acrobata que se olha melancolicamente em um espelho. Em “*Arlequín con Espejo*”⁵⁸, quem se olha no espelho é também um artista, é também um personagem pronto para entrar em cena. Personagem alegre como aquela juventude colorida, o arlequim era uma das figuras utilizadas por Picasso para se auto-retratar – mas o arlequim, como Lico, não se vê sem o filtro da fantasia que coloca sobre si. Fazendo seus anseios fonte para arte, aqueles jovens faziam deles mesmos personagens e, refletiam o sentido social de suas vidas naquele contexto de tantas mudanças pessoais, políticas, sociais. Lico é o artista que se olha no espelho, é a metáfora para aquela juventude reflexiva e melancólica, ainda que trajasse a roupa de um personagem alegre, tal qual o arlequim de Picasso.



Ilustração 226: "Arlequín con Espejo" de Pablo.

Fonte: Site do Museu Museo Thyssen-Bornemisza

58 PICASSO, Pablo. Arlequín con Espejo, 1923. Cf. *Museo Thyssen-Bornemisza*, Madri, Espanha. Disponível em http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/954 (acesso em janeiro de 2015).

Como uma reflexão triste sobre uma juventude alegre e otimista, “*Coisa na Roda*” investe na afirmação da possibilidade de uma cidade contracultural para questioná-la, traçando um movimento em que somos comovidos com a angustiante falência da experiência utópica dos quatro garotos. Mais do que um retrato da tentativa, o filme é seu elogio: elogio da inocência, do otimismo, da pureza daqueles que ainda acreditavam nas grandes mudanças que as pequenas rupturas podiam produzir. Seu fracasso não retira delas seu romantismo muito menos sua necessidade de existirem, pois não se trata de um elogio ao ceticismo, mas apenas uma ponderação sobre a dificuldade de mantê-las – é, deste modo, um elogio à persistência, fio condutor de toda a narrativa.

Uma festa no apartamento: os quatro entre muitos amigos espalhados pela sala, de pé ou sentados nas almofadas do chão, com bebidas e cigarros nas mãos. A música que toca ao fundo logo começa a ser cantada quando um dos jovens toma um violão: em poucos segundos eles cantam todos juntos o refrão de “*Espelho Cristalino*”, música de 1977 do cantor Alceu Valença, quase um hino ecológico contra a urbanização agressiva que destrói o meio ambiente. Sua letra traz a cidade grande em contraponto com a natureza – uma “rua, sem céu nem horizonte”, que já foi “um rio de água cristalina”, e onde jaz o beija-flor, “derretido na insensatez do asfalto”:

Mas eu tenho meu espelho cristalino
que uma baiana me mandou de Maceió.
Ele tem uma luz que alumia
ao meio-dia clareia a luz do sol.
Que me dá o veneno da coragem
pra girar nesse imenso carrossel,
flutuar e ser gás paralisante
e saber que a cidade é de papel.
Ter a luz do passado e do presente,
viajar pelas veredas do céu⁵⁹.

A canção contrapõe duas realidades: a da natureza, representada pela inocência do beija-flor morto, e a da cidade, que o esmaga. A canção exorta à coragem de sobreviver ao carrossel gigante que transforma rios de águas cristalinas em ruas sem céu nem horizonte: cantada pelos amigos na pequena comunidade urbana, ela funciona como um momento catalizador onde o grupo necessita de forças para

59VALENÇA, Alceu. *Espelho Cristalino*. In: *Espelho Cristalino*, Som Livre, 1977.

continuar a aspirar viver a sua cidade utópica. É um momento onde a narrativa celebra a inocência do grupo, momento de euforia onde o longa-metragem festeja sua pureza diante da cidade que quer esmagar seus ideais. O uso da música reforça, mais uma vez, a associação entre a natureza e a inocência da cidade contracultural proposta pelos garotos com a insensatez e a violência do mundo urbano moderno, consumista, destruidor, desencantador. Reatualiza, portanto, uma associação do romantismo produzida no início da era industrial, onde as cidades se transformavam em espaços cinzas monstruosos ditados por números de relógios e bancos, e destruindo o verde circundante.



Ilustração 237: A celebração da cidade contracultural cantando "Espelho Cristalino" na festa do apartamento

Contra esse o concreto avassalador, o espelho cristalino que permite saber que a cidade tem passado e presente, é de papel: tem signos a serem lidos, espaços a serem significados, injetados de citações, transformados em passagens que podem nos fazer romper com a estabilidade da ordem dada. A cidade de papel, que é a cidade de Super-8, é essa cidade instaurada pelos filmes onde florescem as memórias e onde crescem os sonhos, é palco para o aprendizado, para a filosofia, para a literatura, para a luta pelas liberdades democráticas e por uma universidade pública mais coerente. É a cidade onde se compartilha, se troca, se chora, se ama, se transa, se respira – é a cidade que incita e não a que destroi a primavera. A cantoria bêbada é, assim, a exaltação da própria inocência, da luta contra a ferocidade do desencanto que os

rodeiam, um momento de comunhão entre os garotos do apartamento e seus amigos que, quase como um ato religioso, parecem pedir por coragem para “*clarear o negror do horizonte*”.

Mas sabemos que no final do filme a cidade cinza de concreto vence a cidade colorida de Super-8: as ideias não sobrevivem ao final da primavera, ou ao menos não sobrevivem na forma como se encontravam antes. Alfredo traz para o grupo a experiência da outra cidade, traz o desencanto que provoca as teorias dos quatro, desarticula a teoria com a prática e instaura uma pretensa maturidade melancólica. Faz-se o sacrifício, como no enredo do balé de Stravinsky: dividido estruturalmente em duas partes, a célebre obra do compositor russo discorre sobre o mundo rústico da antiga Rússia pagã, uma dança que termina com o sacrifício de um jovem para a renovação da vida. Em “*Coisa na Roda*”, o amadurecimento também produz o sacrifício – talvez a longa uma hora e meia de narrativa quisessem ser equiparados a dança dos jovens de Stravinsky antes da rendição final.

Seja como for, o fim da comunidade urbana dos quatro meninos é uma reflexão triste sobre as coisas que acabamos sacrificando em nossos processos de amadurecimento e sobre a beleza da luta por tentar mantê-las. O longa torna-se, antes de tudo, uma poética ponderação sobre a possibilidade de sonhar no espaço urbano. É, contraditoriamente, louvor e crítica à experiência das grandes cidades: crítica por denunciar suas formas desencantadas, sua técnica que expulsa a magia dos espaços, seu ar pesado que sufoca as sensibilidades – mas é louvor, quando, tal qual em “*Deu pra ti, anos setenta*”, cria uma cidade digna de ser habitada pelos sonhos do cinema, pelos sonhos democráticos e pelos sonhos daqueles que, de algum modo, acreditavam na força transformadora das pequenas rupturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Que pena que tenho dele! Ele era um camponês
 Que andava preso em liberdade pela cidade (...)
 Por isso ele tinha aquela grande tristeza
 Que ele nunca disse bem que tinha,
 Mas andava na cidade como quem anda no
 campo
 E triste como esmagar flores em livros
 E pôr plantas em jarros...*
 (Fernando Pessoa (Alberto Caieiro). Ao
 Entardecer)⁶⁰

Porto Alegre à noite: fim do show “*Deu pra ti, anos setenta*” e a tela é preenchida pela imagem de Ceres e Marcelo saindo do Auditório Araújo Vianna. Uma romântica e simbólica cena em que se ouve uma proposta: passar a virada para os anos oitenta em um apartamento vazio, cuja chave o mocinho havia retirado em uma imobiliária. A virada é romântica, tem cheiro de novo mas recheio de pesadelos – Ceres, por exemplo, sonha com os dois namoradinhos que apareciam na história de “*Deu pra ti, anos setenta*”: ela se encontra em frente ao Guaíba entre o rapaz com dividiu caronas e a barraca em Garopaba, e seu namoradinho pré-adolescente da reunião dançante que apresentou a personagem à narrativa. Este último, no sonho, trajava uma roupa de militar e tentava abraçá-la roboticamente. Noite otimista, noite romântica, mas noite ainda assombrada com o retorno dos fantasmas e das questões do passado: sintomas do fim de um período sufocante. “*Coisa na Roda*” termina de forma mais melancólica: um taxi estacionado em frente a um velho edifício, de onde saem Guilherme e Lico carregando suas coisas. Os dois outros garotos os abraçam, um abraço triste e conformado com uma resolução da qual ainda não se aceita. O carro parte, e a vida continua num apartamento agora habitado apenas por Alfredo, sua irmã, Ricardo e André. As utopias amadureciam, e a primavera terminava, a outra cidade prosseguia no seu ritmo sem tempo para o velório da cidade que havia sucumbido.

60 PESSOA, Fernando (Alberto Caieiro). O Guardador de Rebanhos, 1946. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000001.pdf> (acesso fevereiro de 2016).

Contudo, ainda que *“Coisa na Roda”* encerrasse de forma triste sua conclusão sobre a permanência dos sonhos, os dois longas-metragens representavam uma nova possibilidade que já estava definitivamente instaurada: Porto Alegre já havia sido pintada com as cores hippies nostálgicas das bitolas de Super-8. Sendo obras que carregavam um pensamento sobre um segmento geracional, sobre um conjunto de experiências históricas e um modo de vivenciar um espaço urbano, eles faziam daqueles espigões construídos sob os escombros de uma cidade antiga, um lugar onde o sonho podia habitar. Daquela cidade que o curta-metragem de Textor via assombrosamente nascer às custas dos governos desenvolvimentistas, mas também às custas do dinheiro fácil do milagre econômico produzido com o calar e o desaparecimento das muitas vozes contrárias, naquele mesmo espaço que ainda era um espaço autoritário, tecnocrático e moralista, os superoitistas subvertiam fazendo-o palco para a irracionalidade do sonho, da lembrança e da fantasia de jovens cabeludos e coloridos que, trajando calças bocas de sino, se emocionavam em manifestações pela volta das liberdades democráticas.

“Deu pra ti, anos setenta” e *“Coisa na Roda”* foram os primeiros longas-metragens de uma exitosa nova fase do cinema produzido no Rio Grande do Sul, mas também representantes do início de uma nova fase da cena cultural de Porto Alegre, uma cena que faria da cidade um dos polos produtores de cultura voltada para o público jovem no país – uma cena que proporcionaria o surgimento, ao longo da década de oitenta, daquilo que seria chamado de “rock gaúcho”. Isto é, dois filmes que capturam e ajudam a fomentar um novo cenário em gestão na cidade, um cenário que também transformaria a relação de uma parcela da juventude com aquele espaço urbano – duas produções que, portanto, traduzem de algum modo, algo maior que se forjava ao mesmo tempo que alimentavam este contexto.

Fruto de um conjunto de condicionantes históricos, encetavam uma possibilidade de discurso que pintava (ou pichava?) as paredes e os muros da cidade com as memórias e as expectativas de um tempo. Tratava-se de um discurso eminentemente urbano: um discurso que adentrava os espaços daquele novo *“Moloch”*⁶¹ que, após anos de urbanização intensa, as grandes cidades brasileiras, cada vez mais

61 “Moloch”, um antigo deus ou demônio da Antiguidade, transformado em metáfora das grandes cidades de concreto pelo poeta beat Allen Ginsberg em seu poema “Howl”, de 1955. Cf. GINSBERG, Allen. Uivo, Kaddish e outros poemas. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre, Editora L&PM, 1999.

inchadas e repletas de novos problemas, haviam se tornado. Após mais de quinze anos do golpe de estado que havia posto no comando do país quatro generais como presidentes, que havia fechado o congresso nacional e havia destituído o Estado de Direito, postergando as liberdades individuais para um “logo mais” que nunca chegava, nas cidades era possível enxergar a materialidade das violentas transformações que o regime, se não havia produzido, ao menos havia acelerado. Monstruosas e modernas, espigões de concreto que, após muitos anos de governos modernizantes, haviam feito de tudo para expulsar quaisquer características provinciais em nome de uma modernidade tecnológica feita de carros, combustíveis fósseis e concreto.

Do caos do racionalismo materializado no concreto que destruíra ruas antigas, retirava a vegetação, substituía bondes pelo intenso e barulhento tráfego dos carros, da sujeira de fumaça que sujava o céu, dos tempos sombrios em que pessoas sucumbiam nos porões de um governo autoritário, os superoitistas tentaram fazer alguma poesia. Suas bitolas de Super-8 funcionaram como uma possibilidade de romantizar um tempo não tão poético e colorir espaços bastantes cinzas. Adentrando o espaço urbano, eles contrapuseram aquele caos com narrativas que faziam daqueles espaços também lugares para a pureza e as aspirações democráticas e libertárias. Injetando o sonho, a música e a recordação, pulverizavam a rigidez do concreto e da técnica, instaurando passagens que tornavam os espaços respiráveis – apesar de todo o ar pesado e nem sempre favorável.

Uma empreitada que *“Deu pra ti, anos setenta”* representou o grande pontapé, simbolizando o crescimento e a condensação de vários grupos que atuavam naquele cenário artístico meio amador e meio universitário que gravitava em torno do bairro Bom Fim em Porto Alegre. Traçando um roteiro que correspondia a um inventário de memórias de um grupo de amigos, o longa-metragem abusava da escolha de locações, gírias, situações e trilha sonora que suscitavam recordações sobre um tipo de adolescência em uma Porto Alegre setentista. Desse modo, construía um relato urbano: um relato que retirava os lugares de sua estabilidade, enchendo-os de citações que permitiam outras interpretações, carregando-os de tempo. Disponha sobre o concreto da avenida Osvaldo Aranha uma música, um diálogo, uma poesia capazes de produzirem rupturas, conduzirem memórias e gerarem ressignificações. Se o Super-8 era a ferramenta da nostalgia da classe média, o brinquedo de guardar as memórias das festas e férias das

famílias, suas bitolas transformadas em ferramenta artística produziam, aqui, imagens dialéticas: imagens capazes de se desdobrarem em outras tantas mil, imagens tocadas pelo tempo e infinitamente ressignificadas.

“Deu pra ti” foi exitoso muito por isto: cheirava a produção caseira, a cenas familiares, filmava lugares comuns e cenas comuns – e também pessoas comuns, atores universitários que frequentavam e também viviam naqueles espaços aquelas situações. Através dele coisas longínquas retornavam ao espectador: memórias da adolescência, memórias da década, memórias de espaços. Não era apenas objeto para ser visto, mas era capaz de ver também que o assistia, perscrutá-lo, estimular um exercício da lembrança que se fazia necessário em um momento tão cambiante. Como um trabalho de luto, um exercício da memória impedida, *“Deu pra ti, anos setenta”* forjava um espaço para uma geração, dando sentido a trajetórias e ajudando a constituir coletivamente um passado para aqueles que naquele momento participavam da rearticulação do movimento estudantil.



Ilustração 248: O poster de "Deu pra ti, anos setenta", ao fundo, em cena de "Coisa na Roda".

Espaços romantizados, transformados em objeto de desejo, em locações capazes de sediarem histórias apaixonantes, jovens com sotaque do Bom Fim capazes de protagonizarem narrativas emocionantes: *“Deu pra ti”* fazia do cotidiano matéria para arte. E é desta esteira argumentativa que *“Coisa na Roda”* desenvolveu seu

enredo – mas, se o primeiro longa olhava para o passado, o filme faria da emergência de algumas questões daquela juventude o objeto a ser escrutinado. Naquela cidade de concreto transformada em espaço para o encantamento, a narrativa discorria sobre quatro jovens cheios de teorias e de expectativas sobre o mundo: jovens que buscavam em pequenas práticas do dia a dia rompimentos com a estrutura de uma sociedade consumista e individualista. Em seu apartamento, tudo era dividido, tudo era discutido – uma pequena experiência revolucionária que tentava sobreviver enquanto os quatro se envolviam em romances mal resolvidos, horas de sexo descompromissado, assembleias do movimento estudantil e aulas tediosas na universidade. Percorrendo a cidade contracultural dos quatro garotos, o filme promovia uma reflexão sobre a durabilidade das utopias ao justapor com esta cidade uma outra, a do novo elemento no apartamento, o desencantado Alfredo.

Enquanto um filme habilitava aquele espaço ao encantamento, o outro provocava-o, como uma longa agonia que refletia a cerca da luta por manter os ideais naquela cidade grande. E ao fazer isto, também dissertava sobre as sensibilidades e os sonhos que, uma década depois, aqueles jovens haviam herdado dos contraculturais anos sessenta. Pois estávamos na Era de Aquarius, anunciava Ceres em uma noite de ano novo com os amigos em Tramandaí: uma era onde o homem conseguiria estabelecer uma relação equilibrada com a natureza, onde o sexo não seria mais um tabu, onde as pessoas não teriam seus prazeres coibidos e poderiam expressar sua sexualidade livremente, onde a liberdade seria a única palavra de ordem, a sociedade não se pautaria pela lógica escravizante do consumo e do individualismo e toda autoridade poderia ser questionada, assim como tudo poderia ser repartido. Mas se os filmes não traziam hippies sessentistas em pleno “*drop out*” do sistema, não deixavam de transparecer as inúmeras inquietações que as subjetividades insurgentes do movimento hippie haviam instaurado, legitimando, através do cinema, uma série de experiências herdeiras de tal conjuntura. Trazidas à tona, transformadas em parte de narrativas autobiográficas sobre o cotidiano de uma juventude, elas tornavam-se ainda mais políticas.

Antes do que decretada a falência do *tardio sonho hippie porto-alegrense* ao final da narrativa, era decretada a sua existência em meio ao concreto asfixiante da Porto Alegre do início dos anos oitenta. Pois o que o grupo dos jovens superoitistas queria declarar era a existência de um tipo de experiência um pouco menos careta e rústica ao sul do Brasil: queria quebrar, de alguma forma, com um conjunto de

estereótipos que eram forjados e construídos para o território do Rio Grande do Sul por muitas décadas através da literatura, da política e do cinema. Contra um projeto estético do gaúcho de bombachas, forjavam, por sua vez, garotos de roupas coloridas que caminhavam pelas esquinas pichadas da avenida Osvaldo Aranha. Em um estado orgulhoso de suas tradições conservadoras, orgulhoso de suas origens campeiras e patriarcais, eles colocavam outros gaúchos para andar sobre uma cidade cinza: gaúchos cabeludos, fumadores de maconha, que vestiam calças largas e desistiam da universidade.

Tratava-se, claro, de um discurso de classe média – um discurso branco e ainda muito machista, preso em muitos outros tantos discursos que ainda não eram desconstruídos, mas ainda assim representavam alguma ruptura e questionamento de um estado de coisas em um momento em que a sociedade brasileira mobilizava suas lutas e pautas em direção à constituição de um estado democrático de direito. Elegendo Porto Alegre e seus espaços como elementos chaves para a identificação de suas obras e preocupando-se em ser fidedignos, não tanto a uma exatidão factual, mas as lembranças de um grupo, os superoitistas instauravam mais do que uma diversão, uma memória para a cidade: produtos que não apenas eram seus condutores, mas que passavam a ser, eles mesmos, a própria memória de um espaço⁶².

Tratava-se, sobretudo, de um pensamento sobre a juventude, uma etapa da vida que determinadas condições do capitalismo destinaram entre a infância e a maturidade – uma auto-reflexão transformada em roteiros para o cinema. Pensamento carregado de tempo, carregado com a historicidade do momento em que foi produzido. Pensamento que expressava experiências históricas de um segmento branco de classe média habitante do sul do país que, inserido naquela sociedade do espetáculo, buscava seu espaço, sua existência. Refletiam sobre um

62 Em novembro de 2015, seria lançado em salas de cinema de diversas cidades do país, o documentário “Sobre um Bom Fim”, de Boca Migotto. Esta dissertação já estava em sua reta final quando a historiadora pode ter contato com a obra, que acabou mais servindo como inspiração do que fonte. No documentário, muitas imagens de “Deu pra ti, anos setenta” e “Coisa na Roda” são utilizadas para narrar a história do antigo bairro boêmio porto-alegrense, utilizando também as pesquisas do historiador Lúcio Fernandes Pedroso, cuja dissertação de mestrado sobre o bairro é uma das referências bibliográficas deste trabalho. Com o documentário, fica assim enfatizado o caráter de memória urbana dos dois longas-metragens, por registrarem um período peculiar de reorganização da cena cultural local. Cf: *Sobre um Bom Fim* (direção de Boca Migotto, Epifania Filmes, 2015).

espaço urbano e se apropriavam deste fazendo de si mesmos objetos de contemplação ao caminharem, distraídos, sobre as suas ruas. Davam a este espaço um sotaque, uma música, uma emoção: preenchiam-no com seus medos, suas ambições, seus romances e seus sonhos. Instituíam nele passagens e dissertavam sobre sonhos. E como no poema do heterônimo de Fernando Pessoa que um dos garotos de **“Coisa na Roda”** lê para uma moça, não deixavam de ser uma reflexão sobre utopias e ideais, sobre flores em livros e a liberdade na cidade.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Pedras de Calcutá**. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1977.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. 1968: o levante das palavras. In: CASTELO BRANCO, Edwar A. de (Org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região. **Fronteiras**, Dourados, v.10, n.17, 2008.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **Memórias Estudantis, 1937-2007**: da fundação da UNE aos nossos dias. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fundação Roberto Marinho, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
Article/5295> (acesso em dezembro de 2015)

ASSIS BRASIL, Giba. Espaços do Cinema Gaúcho. In: **Nós os Gaúchos 2**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994, p. 133. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/esp%C3%A7os-do-cinema-ga%C3%BAcho> (acesso janeiro de 2016).

ASSIS BRASIL, Giba. **Eu do meu lado aprendendo a ser louco**. Junho/1998. Disponível em <http://www.nao-til.com.br/nao-55/super8.htm> (acesso janeiro de 2016).

BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **Geographia**, ano II, n.3, 2000. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/30> (acesso em outubro de 2015)

BAUDELAIRE, Charles. **El pintor de la vida moderna**. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995.

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

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas I. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar - A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRANCO, Edwar Castelo. Rupturas instauradora e funcionamento social da imagem no Brasil contemporâneo. In: BRANCO, E.C. (Org.). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009.

BRESCIANI, Maria Stella. Permanência e ruptura no estudo das cidades. **Anais: Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. v. 2, n. 1, 1993. Disponível em: <http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/322/298> (acesso em maio de 2016).

BRUINELLI, Tiago de Oliveira. Fotografias e a Revolução de 1930: um possível enfoque para o uso das fotografias como documento histórico. **História Social. Revista dos Pós-Graduandos em História da Unicamp**. Campinas, n.21, 2011. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/917/688>

BUENO, Zuleika de Paula. As harmonias padronizadas da juventude: a produção de um cinema juvenil brasileiro. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v. 5, n. 13, 2008. Disponível em <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comunicacaomidiaecoonsumo/article/view>.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARNIELLO, M. F.; SANTOS, M. J. A urbanização e a construção do rural no cinema de Mazzaropi. **Revista Internacional de**

Folkcomunicação, v. 1, p. 1-13, 2010.

CARRASCO, Claudiney; "Cidade Oculta: o jogo entre a tradição e a ruptura no campo de sonhos dos anos 1980" In: LUNA, Rafael de (org.). **Nas trilhas do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis Edições, 2009.

CARVALHO, Marcia. A trilha sonora do Cinema: proposta para um "ouvir" analítico. **Caligrama**. São Paulo, v. 3, n. 1, abr. 2007.

Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/65388/67992>>
(acesso em dezembro de 2015).

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**: 1. As artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2013.

COLI, Jorge. Arte e pensamento. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. (org.) **Encantos da imagem**: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; CAMPOS, Emerson César de. Carrosséis urbanos: da racionalidade moderna ao pluralismo temático (ou territorialidades contemporâneas). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, n. 53, 2007, p. 267-296. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882007000100012&script=sci_arttext (acesso em maio de 2015).

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-

1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade – a crítica da cultura em Walter Benjamin. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 84, julho 2009, p.215-233.

KEHL, Maria Rita. As Duas Décadas dos Anos 70. In: **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro-passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio de Janeiro, 2006.

LEMOS, Amalia Inés G. de. Metropolização e modernidade. As metrópoles da América Latina. In: SCARLATO, Francisco C.; SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A.; ARROYO, Monica. (Orgs.) **Globalização e Espaço Latino-Americanos**. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

MANNHEIM, Karl. "O problema sociológico das gerações". In: Marialice M. Foracchi (Org.). **Karl Mannheim**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1982, p. 67-95.

MASCARELLO, Fernando. "O Pampa vai virar mar." In: LYRA, Bernadette e SANTANA, Gelson (Orgs.) Introdução. In: **Cinema de Bordas**. São Paulo: A Lápis, 2006, p.54-75.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas**: história e memórias da cidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MORAES, Malú. **Perspectivas estéticas do cinema brasileiro**: seminário. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Embrafilme, 1986.

NADOTTI, Nelson. Uma cachoeira em Porto Alegre. In: BECKER, Tuio (Org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, UE/Porto Alegre, 1995.

NEDEL, Leticia Borges. **Um Passado Novo para uma História em Crise: Regionalismo e Folcloristas no Rio Grande do Sul**. Brasília, 2005. Tese de Doutorado em História. Universidade de Brasília, 2005.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 2006.

ORTIZ, Renato. Cultura, modernidade e identidades. In: SCARLATO, Francisco C.; SANTOS, Milton.; SOUZA, Maria Adélia A.; ARROYO, Monica. (Orgs.) **Globalização e Espaço Latino-Americanos**. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

ORTIZ, Renato. Sociedade e cultura. In: SACHS, I.; WILHEIM, J.; PINHEIRO, P.S. (Org.). **Brasil: um século de transformações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PEDROSO, Lucio F. **Transgressão do Bom Fim**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 8, OD 16, 1995, p. 279-290. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2008> (acesso em maio de 2016).

PÓVOAS, Glênio Nicola. Crítica da cidade em rigoroso curta-metragem de Textor. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n.7, 2001.

RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1960-1958). **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, v. 2, Ano II, n. 2, abril/maio/junho, 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Alcides%20Freire%20Ramos.pdf> (acesso em maio de 2016).

REIS, Nicole Isabel. **Remixando Teixeira**. Uma análise antropológica sobre a construção da imagem pública do "Gaúcho Coração do Rio Grande". Tese de Doutorado em Antropologia Social - UFRGS. Porto Alegre, 2010. Disponível em:

<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/25897> (acesso em outubro de 2015).

RIBEIRO, Luiz César de Queiroz Berquó. Cidade, nação e mercado: gênese e evolução da questão urbana no Brasil. In: SACHS, I.; WILHEIM, J.; PINHEIRO, P.S. (Org.). **Brasil: Um século de transformações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RICOEUR, Paul. “**Histoire et mémoire: l’écriture de l’histoire et la représentation du passé**” *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 55-4. Paris: julho-agosto de 2000, p. 731-747. Disponível em espanhol em PÉROTIN-DUMON, Anne (dir.). **Historizar el pasado vivo en América Latina**.

http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php (acesso em dezembro de 2015).

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou Três Coisas sobre a Contracultura no Brasil. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras - Itaú Cultural, 2005.

ROSSINI, Miriam de Souza. O popular cinema de Teixeira. In: BECKER, Tuio (Org.) **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis: Vozes, 1972.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SELLIGMAN, Flávia. **Construindo os trilhos da estrada**. O início da produção em Super-8 em Porto Alegre. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/47/construindo.htm> (acesso em janeiro de 2016).

SIMMEL, George. As grandes e a vida do espírito (1903). **Maná**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2005. Disponível em:

<<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132005000200010&script=sci_arttext>> (acesso em maio de 2015).
SIRINELLI, Jean-François. Este século tinha sessenta anos: a França dos sixties revisitada. **Tempo**, Rio de Janeiro, nº 16, 2004, p. 13-33.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Castelo a Tancredo**, 1964-1985. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TAVARES, Maria Hermínia; WEIZ, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar In: SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, v. 4, p. 319-409, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZALLA, Jocelito. **O centauro e a pena**: Luiz Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) e a invenção das tradições gaúchas. Dissertação de Mestrado em História - UFRGS. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/24048>

FILMOGRÁFICAS

DEU PRA TI, ANOS SETENTA

(Super-8 mm, 108 min, cor, 1981)

(janela 1.33, som magnético mono)

Produção: Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil.

Direção: Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil

Roteiro: Giba Assis Brasil, Nelson Nadotti e Alvaro Luiz Teixeira

Direção de Fotografia: Nelson Nadotti

Música: Nei Lisboa e Augusto Licks

Montagem: Nelson Nadotti

Assistente de Direção: Carlos Gerbase e Hélio Alvarez

Distribuição: Casa de Cinema PoA

Elenco Principal: Pedro Santos (Marcelo), Ceres Victora (Ceres),

Deborah Lacerda (Margareth), Júlio Reny (Fred)

COISA NA RODA

Super-8 mm, 105 min, cor, 1982)

(janela 1.33, som magnético mono)

Direção: Werner Schünemann

Roteiro: Werner Schünemann

Direção de Fotografia: Giba Assis Brasil

Direção de Produção: Rudi Lagemann

Montagem: Werner Schünemann e Giba Assis Brasil

Assistente de Direção: Giba Assis Brasil

Distribuição: Casa de Cinema PoA

Elenco Principal: Rudi Lagemann (Guilherme), Nilo Cruz (André), Carlos Grubber (Lico), Pedro Santos (Ricardo), Marta Biavaschi (Sandra), Sérgio Horst (Alfredo), Beatriz Motta (Marta)

AMARCORD

(35 mm, 123 min, cor, 1973)

Direção: Federico Fellini

Roteiro: Federico Fellini, Tonino Guerra

Produção: Franco Cristaldi

Fotografia: Giuseppe Rotunno

Trilha Sonora: Nino Rota

Elenco: Armando Brancia, Bruno Zanin, Ciccio Ingrassia, Ferruccio
Brembilla, Gianfilippo Carcano, Giuseppe Ianigro, Josiane Tanzilli,
Luigi Rossi, Magali Noël, Maria Antonietta Beluzzi, Nando Orfei,
Pupella Maggio

A CIDADE E O TEMPO

(35 mm, 11min, 1970)

Roteiro e direção: Antonio Carlos Textor

Companhia produtora: Cinimagem (Porto Alegre). Montagem:

Antonio Carlos Textor, Antonio Oliveira. Sonoplastia:

Flávio Oliveira. Cenografia: Zulma Lubisco. Textos: Pedro

Port. Painéis: Virgílio Calegari. Acervo de Ivan Ciulla Cabeda.

Fotografia: Norberto Lubisco. Câmera: Antonio Oliveira.

Produção: Alpheu Ney Godinho

Elenco: Adriana da Cruz (velha), Silvana Silva (menina),

Miriam Ribeiro (moça). Narração: Ana Maria Stahl

JORNAIS E PERIÓDICOS

Correio do Povo, 16 de julho de 1981

Correio do Povo, 02 de novembro de 2002.

Folha da Tarde, 01 de dezembro de 1979

Folha da Tarde, 03 de dezembro de 1979

Folha da Tarde, 04 de dezembro de 1979.

Folha da Tarde, 18 de dezembro de 1979

Folha da Tarde, 20 de dezembro de 1979

Folha da Tarde, 12 de fevereiro de 1981.

Folha da Tarde, 02 de fevereiro de 1982

Revista Isto é, São Paulo, Ano 4, n. 156, p. 42-44, 19 dezembro de 1979.

Zero Hora, 15 de março de 2013.