



Nas sarjetas do Bom Fim: ponderações sobre uma identidade urbana para o Rio

Grande do Sul no longa-metragem "Deu pra ti, anos 70..." (1981)

ALEXANDRA LIS ALVIM*

(...) e várias outras pessoas que estão trabalhando no Rio Grande do Sul e basicamente em Porto Alegre, procurando fazer não um cinema gaúcho. Gostaria de retificar dizendo que não é um cinema gaúcho, mas feito no Rio Grande do Sul. É uma diferença ideológica fundamental (...) (MORAES, M, 1986: p.112).

Esta citação foi retirada da fala proferida pelo ator e então diretor de cinema Werner Schunemann na ocasião de um seminário sobre as perspectivas estéticas do cinema brasileiro realizado na Universidade de Brasília em setembro de 1985. No início da década de 1980 Werner e o grupo do qual fazia parte eram responsáveis por uma série de filmes em super-8 que traziam para as telas um viver jovem e urbano em Porto Alegre. O objetivo deste artigo é considerar as possibilidades de emergência deste discurso urbano em contraposição ao crescimento dos discursos tradicionalistas no mesmo período, isto é, duas diferentes narrativas de pertencimento a um território comum, o Rio Grande do Sul. Os modos de representação fílmica podem ajudarnos a apreender os sentidos que são atribuídos aos espaços em determinados contextos histórico-sociais, bem como balizar, nestes contextos, as relações estabelecidas entre o rural e o urbano e as formas como se dão as relações com o tempo, o modo como é visto e utilizado o passado, pensado o presente em relação às expectativas de futuro.

A escolha das temáticas rurais e urbanas foi uma questão muito debatida ao longo da história do cinema brasileiro, posto que suas representações sempre estiveram em diálogo com as reflexões sociológicas, políticas e ideológicas das conjunturas nas quais foram produzidas, e nas quais é possível perceber tentativas, por parte dos diretores e críticos, em definir o que é Brasil (RAMOS, 2005). Ademais, esta questão se reveste de importância ainda maior em um país capitalista periférico, remetendo a projetos de construção de nacionalidade

*

Mestranda em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), bolsista CAPES. Graduada em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Contato: ale.alvim@hotmail.com.



e análises de sua inserção neste contexto. Em outras palavras, a questão do urbano e do rural no cinema é uma questão permeada por discussões político-ideológicas, em que a escolha de tais espaços revelava realidades que eram julgadas, em determinados contextos, como mais relevantes para serem mostradas e discutidas nas telas. Nas primeiras décadas do cinema brasileiro, em busca de temas “autenticamente nacionais”, prevaleciam temáticas em que o campo, com seus personagens e hábitos, tornava-se sinônimo de “brasilidade” e a cidade, quando surgia, recebia uma abordagem cosmopolita, lugar da civilização, cujo espaço era fragmentado para proporcionar uma ideia de progresso. Pelo Cinema Novo, a crítica e a denúncia das desigualdades de um país em busca da modernização perpassavam temáticas rurais com imagens do interior do país. Com o golpe militar, em 1964, a segunda fase do movimento preocupou-se com o urbano, desfazendo suas imagens vinculadas à civilização e apresentando-o como o lugar por excelência dos conflitos e contradições nacionais, posicionamento que seria radicalizado com o Cinema Marginal, expondo uma urbanidade decadente.

O campo esteve presente em boa parte da pequena produção cinematográfica do Rio Grande do Sul, cujo marco costuma ser dado por “*Ranchinho do Sertão*”, datado de 1912 ou 1913 e dirigido por um imigrante alemão, Eduardo Hirtz. A temática urbana não esteve ausente, não obstante tivesse uma participação mínima no somatório de produções que culminariam nos anos 1960 com o dito cinema “da bombacha e chimarrão”, quando ocorreu uma exitosa simbiose do cinema gaúcho com o surgimento e crescimento do movimento tradicionalista local. Mas a própria história desse movimento que impulsionou uma identidade rural ao estado tem como cerne o elemento urbano, ou melhor, a relação entre os mundos rurais e o crescimento dos polos urbanos. O MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), como ficou formalmente conhecido ao se institucionalizar na década de 1960, originou-se a partir das ideias de um grupo de descendentes de pequenos proprietários rurais e de estancieiros decadentes que foram à Porto Alegre para estudar. Uma Porto Alegre do fim dos anos 1940, que vivenciava um de seus processos de crescimento mais acelerados, aumentando sua população em cerca de 45% entre as décadas de 1940 e 1950. Crescimento urbano combinado com os processos modernizantes e centralizadores levado a cabo pelas políticas



varguista e posteriores que alimentavam a influência dos produtos culturais norte-americanos e dos produzidos no sudeste do país, conjurando nos centros urbanos um mundo moderno cada vez mais distante das realidades rurais. Nesta Porto Alegre tais jovens fundariam em 1948 o primeiro Centro de Tradições Gaúchas (CTG) com o objetivo de recuperar e manter algumas tradições rurais que se perdiam neste cenário, configurando-se como um “movimento urbano que procura recuperar os valores rurais do passado (OLIVEN, 2006: p.108)”. Para recriar e idealizar a vida no campo, era necessário que se sentisse ela cada vez mais ausente, pois o sentimento saudosista exige algum distanciamento, forjando e institucionalizando tradições que remetessem um passado e um modo de vida que parecia fugir nos anseios do progresso. Ao fixá-lo para protegê-lo do desaparecimento e da mudança, os tradicionalistas ansiavam pela invariabilidade, característica que Eric Hobsbawm atribui à invenção de tradições, um produto do “contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social (HOBSBAWM, 1984: p.10)”.

O mundo rural positivado que o tradicionalismo gaúcho propôs foi se expandindo ao longo das décadas seguintes, 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. O cinema da “bombacha e chimarrão” foi uma destas expressões influenciadas pelo crescimento do interesse por temáticas nativistas, como nos sucessos “*Para, Pedro*” e “*Não Aperta, Aparício*”, de 1968 e 1969, estrelados pelo cantor regionalista José Mendes. Mas o “boom” destas produções daria-se particularmente entre 1970 e 1973, anos que ficaram conhecidos como os anos do “milagre econômico” e onde, com o auxílio do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), o Rio Grande do Sul logrou o terceiro posto na quantidade de filmes produzidos no país. Representativo e símbolo desta fase foram os doze longas-metragens produzidos e estrelados pelo cantor regionalista Vítor Mateus Teixeira, o Teixeirainha, o responsável por dar alguma estabilidade as produções locais e tirá-las do limbo das projeções privadas (BECKER, 1986: p. 16). Nas telas, seus melodramas baseados em suas canções, transformaram-no em um mito popular, um amalgama de muitos arquétipos vinculados a imagens do “gaúcho tradicional”



com a reiterada preocupação em narrativas de censura livre, zelosas da moral e dos bons costumes. Com suas histórias simples, Teixeira contribuiu na construção de uma estética que associava o natural do Rio Grande do Sul com uma cultura e valores campeiros que gozavam de maior prestígio com a expansão do MTG. Na década de 1970, as poucas tentativas de temáticas urbanas produzidas sobre o Rio Grande do Sul não conseguiram fazer boas bilheteria, com exceção dos filmes do cantor que, mesmo quando escolhiam cenários citadinos, eram acompanhados pela figura do protagonista pilchado, e acabavam por estereotipar e fetichizar o gaúcho e faziam sucesso principalmente longe dos centros urbanos, atendendo a uma demanda popular por mitos e heróis (REIS, 2009: p.179).

Abrimos este texto com uma citação da fala de Werner Schunemann em um seminário sobre a estética do cinema brasileiro em 1985. Este foi um ano emblemático para as discussões que propomos aqui, pois se celebrava no Rio Grande do Sul o sesquicentenário da Revolução Farroupilha e o tradicionalismo se encontrava em um dos ápices de sua trajetória como movimento, uma vez que o evento histórico é um grande fornecedor de simbologias e imagens idealizadas do gauchismo. Para nos aproximarmos um pouco com o peso disto, é necessário ponderar a condição de fronteira que o estado ocupa com o Uruguai e Argentina, compartilhando e reivindicando compartilhar com estas características culturais, históricas e paisagísticas. A história de sua colonização envolve a história da região do 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.

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. Foi 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. A própria etimologia do termo “gaúcho” é fruto de um longo processo de elaboração cultural que transformou uma designação de um tipo errático de camponês, também encontrado nestes países platinos, em um gentílico capaz de designar toda a população do território do estado do Rio Grande do Sul. Processo histórico semelhante também ocorreu com a simbologia da “Revolução Farroupilha”, uma das muitas revoltas do período regencial fomentadas pelas elites descontentes. 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 Riograndense” 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.

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. 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. Apesar 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 riograndenses 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 identificarem 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.

Com a emigração e a expansão dos centros tradicionalistas, deu-se a construção e a propagação de uma imagem monolítica a nível nacional do que seria “o gaúcho”, predominantemente rural e extensamente reproduzida por boa parte da filmografia produzida pelo Rio Grande do Sul até a década de 1980. Um discurso vencedor que, ao construir uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2005), identifica em um “outro” a responsabilidade pelas crises e talvez desta forma consiga compensar a distância que separam essa comunidade dos centros de produção cultural e tomada do poder nacionais. Na relação entre estado e governo federal, os gaúchos sempre saíam perdendo. Retomando o ano de 1985, tais ideias transparecem em uma afirmação de uma proeminente figura política local que o era o então Ministro da Agricultura e futuro governador estadual:

A forma pela qual o Rio Grande participa da vida nacional está ancorada em dificuldades que vêm de longa data. Refiro-me à maneira tradicional de inserção do Rio Grande na política nacional. Nossa participação na vida política tem oscilado entre dois extremos. De um lado, a tendência a uma certa exclusão, ao isolamento, de outro, a participação periférica no sistema de poder central. (...) O projeto de modernização que se implantou a partir daí, entretanto, não contemplava o Rio Grande com uma posição destacada, equivalente a nossa contribuição para a direção da máquina estatal (SIMON apud OLIVEN, 2006: p.80).

Não obstante, quaisquer tentativas de homogeneização correm o risco de produzirem-



se outros discursos que, apontando outros ângulos e selecionando outros elementos, atuam como brechas nos imaginários que tais discursos dominantes produzem. As manifestações artísticas urbanas não deixaram de existir com o estouro das produções regionalistas, ainda que sobrevivessem de forma às vezes de forma quase semi-profissional. Ao longo da década de 1970, com o progressivo abrandamento da repressão foram se organizando grupos em Porto Alegre que fomentaram o crescimento de produções mais voltadas aquilo que poderíamos chamar de “cultura urbana”: entre festivais de música e programas de rádio, grupos de teatro e grupos experimentais em bitolas de super-8 que foram forjando um inovador cenário cultural na cidade.

Longe da temática rural, o gradual crescimento deste cenário tinha como referência o próprio urbano, diferentes possibilidades artísticas que tratavam do dia a dia, do cotidiano das cidades e criavam um público que identificava-se com as obras. Nelas ressoavam também alguma das significativas transformações como 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). A década de setenta trazia mudanças 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. 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.



Uma destas expressões foi o surgimento de grupos de cineastas amadores que utilizavam bitolas de Super-8. Tecnologia que permitia uma produção doméstica de imagens em movimento, estas bitolas 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, s.d.). 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 Porto Alegre, de uma sala para exibição comercial dos filmes no Museu de Comunicação Hipólito José da Costa. A produção de curtas por estes grupos materializava a existência de outras possibilidades de representação do espaço dentro do cinema realizado no Rio Grande do Sul e outras possibilidades do fazer cinematográfico dentro de um mesmo território, pois envolvia escolhas espaciais totalmente distintas das escolhas majoritariamente eleitas até então. Somadas, tais produções culturais, tanto no âmbito da música, do teatro ou do cinema, podem ser consideradas parte de um certo “projeto” de autonomização de uma identidade gaúcha urbana, na medida em que, ocupando-se com temas urbanos e juvenis, progressivamente aumentavam seu público e ajudavam a inventar um tipo “porto-alegrense” de identidade.

Para a produção cinematográfica riograndense, o ano de 1981 pode ser tomado como um ano simbólico. Este ano marcou o lançamento de *“A Filha de Iemanjá”*, o último dentre doze longas-metragens de Teixeira e o primeiro em que o herói e sua amada Mery Terezinha não terminavam com um final feliz. Enquanto que em seus outros filmes o cantor esforçava-se para construir a imagem de um bom católico, em sua última trama o “apelo ao mundo místico da umbanda” revela a procura do artista por um novo público para seus filmes bem como uma necessidade de inovação nos cenários, uma vez que muitas cenas se passavam no litoral gaúcho (BECKER, 2006). Ao mesmo tempo, naquele ano, no V Festival Nacional de Cinema Super 8 de Gramado, era lançado o ousado longa-metragem *“Deu pra ti, anos*



70”, dirigido por Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, dois jovens cineastas de vinte e poucos anos que vinham do Grupo de Cinema Humberto Mauro, um dos grupos que faziam curtas com Super-8 em Porto Alegre. Escolhido como melhor filme deste festival que se realizava paralelo ao Festival de Gramado, o longa-metragem foi um sucesso de exhibições, contabilizando 148 sessões e um público de mais de vinte mil expectadores (ASSIS BRASIL, 1998), contando com algumas lotadas até no eixo Rio-São Paulo. A própria narrativa é, ela mesma, uma celebração deste fervilhamento local, pois sua produção contava com a participação de alguns grupos que compunham este cenário, como os grupos de teatro Faltou o João, de Werner Schunemann, e Vende-se Sonhos, que no ano anterior havia estreiado um sucesso na cidade, a peça “School's Out”. A ideia do seu argumento havia partido das filmagens que os dois cineastas haviam realizado de um show de Nei Lisboa e Augusto Licks: os dois músicos acabaram por compor a trilha sonora da película, onde também atuaram, e o nome do show acabou sendo o usado para a obra - “*deu pra ti*”, uma expressão porto-alegrense que significa algo “basta”, o que naquele contexto simbolizava que os anos 70 deveriam acabar para que se iniciasse algo novo com a década de oitenta.

O sucesso de “*Deu pra ti*” instauraria uma nova fase no cinema gaúcho, incentivando e criando um público para temáticas que focariam não mais no sujeito regionalista um tanto idealizado, mas em sujeitos habitantes de um espaço urbano, aspirante à cosmopolita, caótico, jovem. Adotando uma linguagem próxima a da televisão, a obra de 1981 é escrita, produzida e atuada por jovens universitários de classe média que haviam crescido em um país sob os efeitos políticos e culturais do golpe militar de 1964 e é justo esta perspectiva que o filme se propõe a passar: a história da “década da infâmia”, do fim dos sonhos e da repressão, pelo olhar daqueles que tiveram a cabeça feita nesse período (MORAES, 1986), através de Marcelo e Ceres, interpretados por Pedro Santos, da Vende-se Sonhos, e Ceres Victora que, ao longo da década, iniciam um romance, confundindo os anos setenta com a adolescência dos protagonistas. A cena de abertura marca claramente as intenções do longa: uma placa na estrada BR 101 anuncia Porto Alegre, onde a protagonista embarca em um ônibus do centro da cidade para o Bom Fim. No ônibus, ela folheia algumas revistas os dizeres sobre “Os Anos do Sufoco”, a “Revolução Frustrada”, a “A década da infâmia” e, por fim, “O Recomeço do



Sonho” - a jovem suspira, olha para a paisagem que desfila em sua janela enquanto uma canção de Nei Lisboa quebra o som ambiente. O plano é cortado para imagens da avenida Osvaldo Aranha e os créditos iniciais do filme “*Deu pra ti, anos 70...*” vão surgindo na tela. Em uma crítica no jornal Correio do Povo de janeiro de 1982, Antônio Hohlfeldt declara que a obra era

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 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 que foram (HOHLFELDT, 1982).

Com sua narrativa girando em torno de personagens jovens que escancaravam na tela um “porto-alegrês” marcante, a produção gritava uma urbanidade que naquele contexto chegava a soar de uma forma “quase subversiva” (ROSSINI, 2007). Reivindicava o verde do parque da Redenção como o seu campo, os cavalos e o pampa são trocados por ruas onde carros quase atropelam pedestres. O foco passa a ser a cidade e muito do que ela poderia representar: é nela que se encontra a universidade e os bares que compõe o seu entorno, é um viver urbano entre reuniões dançantes e reuniões do movimento estudantil. Essa é a importância que Porto Alegre exerce no enredo: ela é da onde os protagonistas falam e para quem os protagonistas falam, sancionando sua existência e dando identidade e legitimidade à história. Ao celebrar a cidade como palco de uma juventude e um tempo, a narrativa reivindica uma identidade urbana bem distante da tradicional identidade gaúcha propalada pelo MTG, positivando a urbe e renovando suas possibilidades de apropriação e significação. A cidade que emerge na película não sugere um louvor a ideia de desenvolvimento e modernidade, ela parece estar mais próxima da necessidade de afirmação da urbanidade gaúcha, necessidade de, de alguma forma, afirmá-la perante a urbanidade do centro do país e a reiterada insistência filmográfica na ruralidade local, como escreveu em artigo Giba Assis Brasil, doze anos após o lançamento de “*Deu pra ti*”:

O pampa, de onde talvez tenham vindo nossos pais, deixara de ser referência cultural, na medida em que o latifúndio deixara de ter hegemonia econômica. Ou vice-versa, não importava: 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 Caríngi, 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, ou mesmo quem sabe um empreguinho qualquer na construção civil. E nós tínhamos uma palavra de ordem: Abaixo o imperialismo de Uruguaiana! (ASSIS BRASIL, 1993).

O super-8 sugeria uma estética que, na tela, despertava uma sensação de informalidade e familiaridade somada ao objetivo da narrativa em relatar em tom quase auto-biográfico espaços e situações de um grupo social. A partir de uma narrativa que pretendia dar conta dos espaços que fizeram de Porto Alegre também o cenário de amadurecimento, descobertas e decepções adolescentes, a ferramenta que costumava ser utilizada em filmagens de casamentos, aniversários e viagens familiares suscitava um tom de nostalgia e familiaridade pela própria estética que o suporte produzia. Isto é, o super-8 acabava por remeter a visualidade de filmes caseiros e combinava com a própria proposta narrativa de contar uma história que se identificasse com a história pessoal do espectador, intencionando ser uma “ficção-documentário”. Por tentar falar de uma realidade sendo parte dela e falando para quem também fazia parte dela, ajudava a criar as condições que resultassem na empatia imediata com o público, pois era “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)”. Esse cinema buscava preencher um espaço que o cinema produzido no Rio Grande do Sul não havia preenchido de forma suficiente satisfatória: o desejo de ver-se na tela era o desejo de ver também a paisagem da cidade como protagonista.

Enquanto Porto Alegre parecia ser quase virgem diante das câmeras, “*Deu pra ti*” era um resultado exitoso que representava o esforço de vários grupos em uma produzir uma arte urbana, um cinema que gostariam de assistir (MORAES, 1986). Um esforço que, provavelmente de uma forma mais intuitiva do que planejada, ansiava por construir outras imagens em oposição a do gaúcho idealizado que a estátua do Laçador significava. Isso supunha, conforme a citação de Assis Brasil, entrar na cidade, entrar em um ambiente que não pertencia ao mundo da estátua. Falar dessa cidade, percorrer suas ruas, sonhar com essa cidade, significá-la com imaginários de um tempo e de um grupo. Neste sentido, os supeiroitistas traziam o novo para a produção imagética local : o novo pela própria idade de suas equipes, de uma faixa etária que ainda não era comum como tema nas produções



culturais locais que atingiam grandes públicos; o novo porque tinham como objeto, mais do que a cidade em si, um viver urbano. Um viver urbano acompanhado que também atribuía-se herdeiro de outras juventudes que questionaram os padrões vigentes aos corpos, a sexualidade, o uso de substâncias alucinógenas e, não menos importante, o sistema autoritário vigente. Creditar aos superoitistas uma proposta de identidade cinematográfica urbana nova é, desta forma, compreendê-la dentro de um contexto de crítica ao conservadorismo que ia muito além do pilchado, mas relacionava-se também com a situação política corrente e até geracional.

Abandonar a figura do Laçador e adentrar o espaço da cidade configurava-se como uma forma de atender demandas por outras perspectivas do espectador. A cidade exposta era recontada pela prisma de um segmento de jovens sonhadores que a significavam como o palco desta inocência, transfigurando-a como “espaço de um superoitista tardio sonho hippie portoalegrense”. Schunemann, no seminário já comentado, destacava a importância que se fazia, naquele momento, em plena metade da década de oitenta, de pluralizar o cinema brasileiro, isto é, explorar outras nuances e temas que a estética centralizadora que a Embrafilme vinha produzindo até então. Descentralizar a estética com que o país se via nas produções cinematográficas conjugava-se com o cenário do processo de transição democrática que o país vivia:

(...) acredito que o cinema feito por esse grupo no Rio Grande do Sul tenta fazer uma espécie de registro de uma extensa camada de pessoas, basicamente o pessoal que tem a minha idade hoje em dia (...) que não tinha registro cinematográfico até 1980.

(...) Há essa preocupação com a memória (...), até porque tenho a impressão de que estamos um pouco perplexos com a realidade. De repente, a realidade surge muito mais complexa e muito mais rica do que o cinema brasileiro vem mostrando até agora (MORAES, 1986: p.114)

este sentido, torna-se inevitável recordar que no início dos anos oitenta o Brasil estava imerso em uma enorme crise econômica e em uma “lenta, gradual e segura” abertura política que, ao passo que cedia anistia a torturados e torturadores, revogava o Ato Inconstitucional número 5, abrandava a censura e via explodir, por um lado, atentados terroristas de extrema direita, e por outro, o novo movimento sindical, liderado pelos melúrgicos do ABC paulista em um singular momento de rearticulação, e desagregação, da oposição quando das novas



regras eleitorais e as eleições gerais de 1982, culminando no movimento das “Diretas Já”. Um ainda incerto porém eminente fim do período autoritário esboçava-se no horizonte e incitava o ensejo de avaliar e reavaliar o que tais anos ditatoriais produzido, tanto a nível macro, nacional, quanto pessoal. Dito de outro modo, a perspectiva do início da década conjugava-se com a perspectiva de mudanças na esfera política e suscitava a necessidade de se reorganizarem narrativas, de se reorganizar e avaliar o passado recente. Um olhar que, do presente, dirigia-se ao passado para tentar entender a si mesmo, buscando avaliar o tamanho das perdas, das consequências e o lugar em que a modernização conservadora implantada pelo regime militar havia conduzido a federação: um dever de memória que irrompia e acarretava novas necessidades.

Nos anos oitenta registraram-se em muitas partes do mundo uma onda memorial que imbricava-se com movimentos patrimonializantes e identitários e culminaram, por assim dizer, em inúmeras celebrações de aniversários de eventos históricos. Tal onda seria o resultado do surgimento de todo um contexto que alimentou-se do fim das ilusões acarretadas pela década de setenta, onde a desagregação dos ideais revolucionários, a crise mundial que provocou um desemprego massivo e a sociedade de consumo onde o próprio tempo era transformado em mercadoria – o avanço tecnológico, a midiatização, somados a outros fatores que alteravam as maneiras de traduzir e ordenar as experiências do tempo. Utilizando as noções propostas por Reinhart Koselleck¹ para entender o modo como uma sociedade se relaciona e organiza o tempo, Frances Hartog identificou este “boom” da memória como um sintoma de uma ruptura do presente com seu espaço de experiência e seu horizonte de expectativa: um presente inchado e hipertrofiado, valorizador do efêmero e do imediato, sem passado nem futuro, que “produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro (HARTOG, 2013: p.148)”. Neste novo regime de historicidade, isto é, nesta nova maneira de traduzir e ordenar as experiências do tempo, o presente é incapaz de preencher a lacuna quase vazia do passado, “de maneira que a demanda por memória pode ser

1

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



interpretada como uma expressão dessa crise da nossa relação com o tempo, assim como uma maneira de procurar responder a ela (HARTOG, 2013: p.186)”. Uma relação com o tempo em que o presente, estendido e alargado, se torna a única grande referência e o ponto de partida, de vista e de chegada quando se olha em direção ao passado ou ao futuro. O passado que o presentismo busca é através da criação de múltiplos lugares de memória onde o passado deixa seus vestígios, fazendo com que o presente seja presente para si mesmo e historicizando tudo no próprio momento em que tudo acontece: o passado vale enquanto presença, e “a evocação e a emoção sobrepujam o distanciamento e a mediação (HARTOG, 2013: p.244)”.

Por esta chave, os apelos memorialísticos são interpretados como respostas, sintomas e instrumentos do presentismo. Anos da memória, do patrimônio, da comemoração: observando as transformações na relação com o tempo, o autor observa a prevalência destes conceitos no novo regime de historicidade. Se o tempo corre mais rápido do que nunca e tornou-se uma mercadoria e o que é novo envelhece no mesmo momento, desencadeia-se um arquivamento de tudo: para que o hoje não se perca antes de ser ontem e morrer, nós historicizaremos-lo. Da necessidade de evocar a memória, de evocar o passado e revivê-lo para não perdê-lo, do mundo das identidades globalizadas, cujas fronteiras são ressignificadas pela midiatização, as identidades transbordam como consequências e afirmações destas novas relações de espaço e tempo que se configuraram com mais intensidade no último quartel do século XX.

Assim podemos compreender porque ocorre justamente na década de oitenta o que Oliven chama de “boom” do gauchismo, quando número de CTGs triplica em relação à década anterior. A ditadura militar não refreou os processos de modernização que estavam na origem do surgimento do movimento tradicionalista na década de 1940 – ao contrário, os amplificou. Porto Alegre continuou crescendo e transformando-se em uma polo urbano que a cada ano aumentava a distância para com o mundo rural. Isto resultava do significativo investimento militar em um projeto de modernização conservadora e abertura econômica e cultural aos Estados Unidos. A cidade também foi receptora do desenvolvimento da tecnologia e das mídias que ajudavam a criar a sensação de que o tempo tornava-se cada vez mais veloz e a própria transformação urbanística patrocinada pelo governo fomentava a sensação de ruptura com o passado – e uma das possíveis respostas a tais processos pode se



dar justamente neste apelo ao rural, ao nostálgicamente típico, a um mundo antigo que não se viveu mas se sabe que a cada segundo se extingue ainda mais:

Gradativamente, a conservação e a renovação substituíram, nas políticas urbanas, o mero imperativo de modernização, cuja brilhante e brutal evidência não tinha sido questionada até então. Como se quisesse preservar, na verdade, reconstituir um passado já extinto ou prestes a desaparecer para sempre. Já inquieto, o presente descobre-se igualmente em busca de raízes e de identidade, preocupado com memória e genealogias (HARTOG, 2013: p.151).

Mas se o MTG simbolizava um discurso que inventava a imagem de um mundo rural idealizado e a transformava em um ícone identitário para todo o estado, o discurso que transparece em “*Deu pra ti*” não é menos presentista ao preocupar-se com a memória recente de um grupo e formalizar, através do filme, uma identidade urbana. Um passado que mal havia deixado de ser presente e já era visto com olhar nostálgico na produção, cujo enredo tem seu cerne nos momentos imediatamente anteriores a virada de 1979 para 1980: a narrativa começa neste momento, passa ao passado em tom de rememoração, no que a estética superoitista aumenta, volta ao presente com as imagens do show que desencadeou a história e se encerra na noite de ano novo de 1980, isto é, não sai do presente, para quem também se dirige. O discurso urbano atua aqui como uma brecha que vem jogar com a até então hegemônica identidade rural, em um diálogo que condensa também referências culturais que o processo modernizante suscitou, mesmo a contragosto, como é o caso das transformações comportamentais. Um jogo que nasce deste imperativo por identidades decorrente de duas crises que foram simultâneas no país – uma crise política e uma crise da ordem das relações com o tempo. O filme de Nadotti e Assis Brasil atua então como uma tentativa de oferecer outros contornos neste jogo de produção de identidades, cristalizando através das imagens um modo de ser e estar em uma cidade em um tempo, pelo olhar do mundo jovem, branco, pequeno-burguês, universitário e, de algum modo, contestador. Oferece uma possibilidade de resposta a algumas perguntas de seu tempo e, como qualquer proposta identitária, forja um discurso que dá sentido as experiências de um tempo, mas encerra a possibilidade de tantas outras.

Um bioma típico da região de fronteira do Rio Grande do Sul e também encontrado no Uruguai e na Argentina, o pampa tornou-se um símbolo das diferenças entre o estado e o resto do Brasil. O pampa é uma sinédoque: é uma parte que sugere um todo, uma paisagem que



caracteriza muitas outras discrepantes. O pampa nunca vem sozinho: é a valorização de um mundo rural perdido na modernidade, é ponta de um imaginário que coloca em sua paisagem um homem rústico de fronteira encilhado em um cavalo, com um chimarrão na mão e com um linguajar campeiro que tem algumas palavras em espanhol. Para fugir do pampa, os superoitistas fizeram emergir um discurso sobre a cidade e ensaiaram nela o desenho de um espaço de um juventude de classe média que sonhava com o fim do militarismo fumando um baseado e escutando rock. O rural e o urbano como possibilidades de narrativa de um presente que precisava encher-se de sentido através certos de passados, de cavalos e revoluções ou das sarjetas de um bairro boêmio.

Referências

- ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Ed. 70, 2005.
- BRASIL, Giba Assis, NADOTTI, Nelson. "Deu pra ti anos 70..." Casa de Cinema de Porto Alegre, 1981.
- ASSIS BRASIL, Giba. *Espaços do Cinema Gaúcho*. Junho, 1993. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/espacos-do-cinema-ga%C3%A7o> (acesso em março de 2015).
- ASSIS BRASIL, Giba. Eu do meu lado aprendendo a ser louco. *Não 55: Tecnologia e Contracultura*, Junho, 1998.
- BECKER, Tuio. *Cinema gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOHLFELDT, Antônio. "Deu pra ti, anos 70" atesta a vitalidade da juventude. *Correio do Povo*, 14 de janeiro de 1982.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.
- HARTOG, François. *Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- MORAES, Malú. *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Embrafilme, 1986.
- OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- 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*. Vol.2, Ano II, nº2, Abril/Maio/Junho, 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Alcides%20Freire%20Ramos.pdf> (acesso em março de 2015).
- REIS, Nicole Isabel dos. "Quando ser 'povo' envergonha": o cinema popular de Teixeira na ótica de fãs e de críticos. Bogotá: *Maguaré*, nº 23, 2009.



ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema gaúcho: construção de história e identidade. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2000. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/3164> (acesso em março de 2015).

SELLIGMAN, Flávia. *Construindo os trilhos da estrada. O início da produção em Super-8 em Porto Alegre*.