

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

IVANIR MIGOTTO

A CLUBE SILÊNCIO E UM TAL CINEMA GAÚCHO DE PORTO ALEGRE

Porto Alegre
2021

IVANIR MIGOTTO

A CLUBE SILÊNCIO E UM TAL CINEMA GAÚCHO DE PORTO ALEGRE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de doutor em Comunicação.

Linha de pesquisa: Culturas, política e significação.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Migotto, Ivanir
A CLUBE SILÊNCIO E UM TAL CINEMA GAÚCHO DE PORTO
ALEGRE / Ivanir Migotto. -- 2021.
444 f.
Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação
e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Cinema Gaúcho. 2. Clube Silêncio. 3. Casa de
Cinema de Porto Alegre. 4. Estética. 5. Modelo de
Produção. I. de Souza Rossini, Miriam, orient. II.
Título.

IVANIR MIGOTTO

A CLUBE SILÊNCIO E UM TAL CINEMA GAÚCHO DE PORTO ALEGRE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de doutor em Comunicação.

Linha de pesquisa: Culturas, política e significação.

Aprovada em: 22 de junho de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Miriam de Souza Rossini – UFRGS
Orientadora

Prof. Dr. Daniel Silva Pedroso – Unisinos
Examinador

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS
Examinador

Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS
Examinador

Prof. Dr. Valdir José Morigi – UFRGS
Examinador

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer algumas pessoas que, durante mais de quatro anos, direta ou indiretamente, me ajudaram a seguir em frente nesse longo processo de doutoramento. Começo, obviamente, pela minha orientadora, Professora Doutora Miriam Rossini, que além de acreditar na minha proposta inicial, me acolheu e me guiou ao longo de toda pesquisa.

À minha psicóloga, Clarice Marques Dutra, afinal, botar as ideias da vida em ordem também ajudam a pensar uma pesquisa. Nesse sentido, estendo esses agradecimentos ao Dr. José Caetano Dell’Aglío Júnior e a Thays Fraga Porto, pelas doses diárias de concentração.

Aos entrevistados, por compartilharem suas histórias e conhecimentos nas longas conversas que tivemos no Bar Ossip. Dentre os entrevistados, agradeço especialmente: Milton do Prado, Gustavo Spolidoro, Fabiano Grendene de Souza e Gilson Vargas, ex-sócios da Clube Silêncio.

Aos proprietários do Bar Ossip, Federico Olivari e Diego Olivari Martinez, por abrirem as portas do bar para que pudéssemos gravar as entrevistas. Estas não apenas permitiram a realização do documentário que acompanha esta pesquisa, mas também o aprofundamento e a reflexão acerca do objeto aqui apresentado.

Ao Cristiano Zanella, por colaborar bastante com a pesquisa, cedendo inúmeros arquivos pessoais.

Ao Pedro Henrique Clezar e ao Eduardo Púa, pela parceria na realização desse documentário.

Ao Juan Quintáns, pela parceria profissional e amizade sólida e verdadeira.

Ao Gilberto Perin e ao Giba Assis Brasil, por tanto ao longo de tanto tempo, mas, principalmente, por lerem este texto e fazerem suas observações, que muito contribuíram para qualificá-lo.

Ao Carlos Gerbase, sempre bastante prestativo.

À Márcia Tiburi, por me antecipar seu último livro antes mesmo de ele ser lançado formalmente.

Ao amigo Josmar de Oliveira Reyes.

À minha parceira, Patrícia Larentis, e ao pequenino Arthur, que estiveram ao meu lado durante boa parte desse processo – e da pandemia –, suavizando o final das longas jornadas diárias de concentração sobre textos e livros com alegria e afeto.

Por último, aos meus pais, que, embora não estejam mais comigo fisicamente, estão sempre em mim naquilo que sou e penso. Muito obrigado pelo exemplo de vida!

“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”.
(Chico Science)

RESUMO

O presente estudo busca investigar a produtora Clube Silêncio, a fim de compreender sua importância no cenário audiovisual gaúcho no início dos anos 2000, uma vez que, a princípio, seus filmes contrastaram com as demais produções gaúchas realizadas até então. Para isso, foi estabelecido um recorte cronológico, realizado a partir de longas-metragens ligados à tradição inaugurada pela geração de cineastas que fizeram o filme *Deu pra ti anos 70*, passando pela Casa de Cinema de Porto Alegre, a formação da produtora Clube Silêncio e, posteriormente, a aqui denominada *Novíssima geração* de realizadores os quais, acredita-se, “descendem” diretamente dessa matriz inaugurada pela *Geração Deu pra ti*, mas influenciada pela geração que formatou a Clube Silêncio. Para realizar esta pesquisa, uma vez que não há uma oferta ampliada de estudos publicados sobre o tema, foi necessário extrapolar os limites da biblioteca e estabelecer um diálogo próximo com o universo da produção audiovisual. Dessa forma, o registro das memórias de inúmeros profissionais ligados ao “cinema gaúcho urbano”, realizado por uma equipe de cinema, gerou a possibilidade de produzir um documentário longa-metragem, o qual complementa esta tese. Para dar sustentação teórica a este estudo, que também dialoga com a história e a cultura do Rio Grande do Sul e, sobretudo, de Porto Alegre, foram estudados autores como Sandra Pesavento, para pensar a relação histórico-cultural de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul com o cinema produzido pelos cineastas da capital; Alice Dubina Trusz, Carlos Gerbase e Miriam de Souza Rossini, entre outros, para pensar o cinema gaúcho; e Ismail Xavier, Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman, para contextualizar esse cinema realizado no Rio Grande do Sul em relação ao que estava ocorrendo em outros centros de produção audiovisual no Brasil no mesmo período. Além desses, Michel Marie, David Bordwell e Philippe Dubois são alguns dos principais autores que auxiliaram na reflexão sobre o cinema mundial. Por fim, Walter Benjamin, Jacques Rancière, Pierre Bourdieu e Néstor García Canclini embasaram, metodologicamente, este estudo, que, embora bastante focado no Rio Grande do Sul, estabelece inúmeras conexões para além das fronteiras gaúchas.

Palavras-chave: Cinema Gaúcho. Clube Silêncio. Casa de Cinema de Porto Alegre. Estética. Modelo de Produção.

ABSTRACT

This research investigates the production company Clube Silêncio in order to understand its importance in the audiovisual scene in Rio Grande do Sul in the early's 2000s since, at first, its films contrasted with the other productions from Rio Grande do Sul until then. For this, a chronological cut was established, made from feature films linked to the tradition inaugurated by the generation of filmmakers who made the film *Deu pra ti anos 70*, passing by the Casa de Cinema de Porto Alegre, the formation of the production company Clube Silêncio and subsequently, the one here called the *Novíssima geração* of directors who, I believe, “descend” directly from this matrix inaugurated by *Geração Deu pra ti*, but influenced by the generation that formed Clube Silêncio. To carry out this research, since there is no expanded offer of published studies on the subject, it was necessary to go beyond the limits of the library and establish a close dialogue with the audiovisual realization. In this way, the recording of the memories of countless professionals linked to “urban gaúcho cinema”, carried out by a cinema team, also generated the possibility of making a feature-length documentary that complements this thesis. To accompany me in this study, which also dialogues with the history and culture of Rio Grande do Sul and, above all, Porto Alegre, I approached authors such as Sandra Pesavento, Alice Dubina Trusz, Carlos Gerbase, Miriam de Souza Rossini, among others, to think about “cinema gaúcho”, as well as, Ismail Xavier, Fernão Pessoa Ramos and Sheila Schvarzman to contextualize this cinema made in Rio Grande do Sul in relation to what was happening in others centers of audiovisual production in Brazil in the same period. Also, Michel Marie, David Bordwell, Philippe Dubois are some of the main authors who helped me to reflect on world cinema and, finally, Walter Benjamin, Jacques Rancière, Pierre Bourdieu e Néstor García to support, methodologically, this research which, although very focused on Rio Grande do Sul, stablishes numerous connections beyond the “gaúcho” borders.

Keywords: Cinema Gaúcho. Clube Silêncio. Casa de Cinema de Porto Alegre. Aesthetics. Production Model.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABC	Associação Brasileira de Cinematografia
ABD	Associação Brasileira de Documentaristas
ACCIRS	Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul
Ancine	Agência Nacional do Cinema
APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
APTC	Associação dos Profissionais e Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul
APTC	Associação de Profissionais e Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul
BRDE	Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul
CAS	Comissão de Avaliação e Seleção
CBC	Congresso Brasileiro de Cinema
Condecine	Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional
CRAV	Curso de Realização Audiovisual
CRAV	Curso de Realização Audiovisual
CTAV	Centro Técnico Audiovisual
CTG	Centro de Tradições Gaúchas
FSA	Fundo Setorial do Audiovisual
FSM	Fórum Social Mundial
FSM	Fórum Social Mundial
Fumproarte	Fundo Municipal de Promoção da Arte e Cultura da Prefeitura de Porto Alegre
Fundacine	Fundação de Cinema RS
IECINE	Instituto Estadual do Cinema
IMDb	Internet Movie Database
MinC	Ministério da Cultura

OP	Orçamento Participativo
PT	Partido dos Trabalhadores
PUCRS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
SEDAC	Secretaria de Estado da Cultura
SMIC	Secretaria Municipal da Produção, Indústria e Comércio
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Unisinos	Universidade do Vale do Rio dos Sinos

SUMÁRIO

1 PRIMEIRO MOVIMENTO – AS DEVIDAS APRESENTAÇÕES.....	11
1.1 Pelos caminhos do pesquisador	11
1.2 Tema e contexto da pesquisa	23
1.3 Problema de pesquisa e objetivos	29
1.4 Metodologia parte 1 – entre uma tese e um documentário	31
1.5 Metodologia parte 2 – os vários lados de uma mesma fronteira	42
1.6 Organização da tese	55
2 SEGUNDO MOVIMENTO – EIXOS CONTEXTUAIS	58
2.1 Porto Alegre como vitrine do Rio Grande do Sul.....	58
2.2 O gaúcho, sua terra e suas verdades construídas	64
2.3 Modernidade e provincialismo na capital do “eles ou nós”.....	75
2.4 Anos 1970/1980 x anos 1990/2000 – uma discussão geracional.....	92
2.5 Rurbanidade – em busca de um olhar não dicotômico	120
3 TERCEIRO MOVIMENTO – EIXOS CINEMATOGRAFICOS: “UM OUTRO CINEMA É POSSÍVEL”	141
3.1 Influência francesa: <i>Nouvelle Vague</i> e um modelo possível de cinema independente.....	141
3.2 Paris e Porto Alegre – é possível aproximá-las?.....	155
3.2.1 <i>A cinefilia</i>	159
3.2.2 <i>Espaço na mídia tradicional</i>	160
3.2.3 <i>A crítica de cinema</i>	162
3.2.4 <i>Tecnologias</i>	162
3.2.5 <i>Festivais de cinema são janelas</i>	164
3.2.6 <i>Intertextualidade e autorreferencialidade</i>	166
3.2.7 <i>As cidades, seus bairros e lugares</i>	168
3.2.8 <i>A turma do cinema</i>	169
3.2.9 <i>Cinema é uma arte elitista</i>	169
4 QUARTO MOVIMENTO – EIXOS CINEMATOGRAFICOS: DO “CINEMA GAÚCHO” AO “CINEMA PORTO-ALEGRENSE”.....	171
4.1 Do cinema gaudério a <i>Deu pra ti anos 70</i> e o cinema urbano em Porto Alegre	171
4.2 Uma casa para o cinema gaúcho	197
4.3 Diálogos entre o cinema e a TV.....	215
4.4 <i>Um estrangeiro em Porto Alegre</i>	229

4.5 A Clube Silêncio: um pouco da história	240
5 QUINTO MOVIMENTO – EIXOS FÍLMICOS: DO “PORTO-CENTRISMO” A UM “NOVO CINEMA GAÚCHO”	277
5.1 O “quase filme” da Clube: <i>Cão sem dono</i>	277
5.2 O filme da Clube: <i>Ainda orangotangos</i>	287
5.3 Os filmes pós-Clube: <i>A última estrada da praia, Morro do Céu e Dromedário no Asfalto</i>	295
5.4 De volta ao Pampa: uma nova geração e a ruptura com Porto Alegre	322
6 SEXTO MOVIMENTO – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	348
6.1 Conclusões sobre uma cidade “imaginada”	348
6.2 Conclusões sobre nossas pequenas “ironias” cinematográficas	360
6.3 Conclusões sobre os tantos lados de uma mesma fronteira pesquisada.....	370
REFERÊNCIAS	375
Entrevistas concedidas a Ivanir Migotto – 2017 a 2019	386
Audiovisuais citados ao longo do texto	388
ANEXO A – Filmes analisados.....	397
ANEXO B – O documentário	401
ANEXO C – Transcrição das entrevistas dos ex-sócios da Clube Silêncio	403

1 PRIMEIRO MOVIMENTO – AS DEVIDAS APRESENTAÇÕES

Esta tese é o resultado de uma pesquisa acadêmica de pouco mais de quatro anos e está organizada em seções, denominadas aqui por Movimentos. Dessa forma, o Primeiro Movimento apresenta os caminhos do pesquisador, o tema, o contexto, os problemas, os objetivos e a metodologia da pesquisa, assim como a organização da tese. Por intermédio desses textos, o leitor será introduzido ao universo teórico-metodológico desta pesquisa, a fim de compreender seu processo desde seu princípio, bem como o que se alterou e se transformou ao longo de sua realização.

1.1 Pelos caminhos do pesquisador

Acredito que esta pesquisa tenha se iniciado por volta de 1990. Na época, eu estava com 14 anos de idade. Morava “longe demais das capitais”, mas próximo o suficiente de Porto Alegre para acompanhar o contexto cultural da cidade. Desde esse momento, eu já havia decidido que, um dia, deixaria a minha cidade, Carlos Barbosa, para viver na capital. Antes disso, entretanto, ainda precisaria completar 18 anos, servir o Exército (sim, fui pego pelo EB) e passar no vestibular. Portanto, desde que pensei, a primeira vez, em morar na capital, até de fato conseguir realizar meu projeto, se passaram quatro anos. Era uma época em que eu e meus amigos escutávamos Os Replicantes, TNT, Vitor Ramil, Sepultura, Engenheiros do Haváí, Sex Pistols, Legião Urbana, Cazuza, Inocentes, Pink Floyd, The Doors etc., um ecletismo sem medo – e também sem muita coerência – por intermédio das ondas da Ipanema FM. Uma rádio que mais do que apenas “tocar um som legal” também refletia um jeito de ser jovem naqueles anos. Na sua época, a Ipanema FM compartilhou da mesma liberdade de expressão de uma juventude que estava saindo da ditadura militar e voltando a se encontrar, a ocupar os espaços, os bares, os cinemas, as ruas. A rádio nasceu da demanda local por um espaço midiático que noticiasse esse movimento jovem o qual, logo, passou a se configurar como um movimento cultural. Foi uma rádio que esteve à frente do seu tempo – ou, talvez, uma das únicas rádios, no Brasil, que estava justamente sintonizada com o seu tempo.

Falo de uma época quando, em Porto Alegre, foram criados o Bar Ocidente e o Escaler. Quando o Partido dos Trabalhadores (PT) começou a crescer na capital dos gaúchos a ponto de vencer as eleições municipais de 1988 com Olívio Dutra, o que oportunizou uma sequência de quatro administrações municipais. Quando também ganhava força, na capital, o

movimento ambientalista de onde surgiram nomes como José Antônio Lutzenberger. Quando nasciam, na Rua José Bonifácio, o Brique da Redenção e a Feira Agroecológica. Nesse mesmo espaço-tempo, o teatro combativo da Terreira da Tribo rompia com a mesmice dos domingos de sol dos porto-alegrenses que frequentavam o Parque Farroupilha, o cinema feito em Porto Alegre se desligava da estética do campo e colocava essa mesma juventude nas telas dos cinemas de rua da capital. Era uma época de enfrentamento, de busca pelas rupturas sociais, estéticas e geracionais. O mundo começava a se aproximar, a vida começava a ficar mais veloz, e Porto Alegre estava finalmente deixando de ser uma capital provinciana. Nesse contexto, a busca da juventude por espaço e transformação demandava romper com a cultura conservadora que sempre imperou no Rio Grande do Sul. A esperança estava no ar, e o rock compunha a trilha sonora desse movimento jovem que pipocava por todo o país e que, em Porto Alegre, encontrou no Bom Fim as condições ideais de temperatura e pressão. Segundo Juremir Machado da Silva (1991), o Bom Fim era o portão de entrada da Pós-Modernidade no Rio Grande do Sul.

Tal temática, para mim, está relacionada a um interesse pessoal que me pauta desde os 14 anos de idade quando, ainda na minha cidade, eu escutava a Rádio Ipanema FM em um velho rádio-relógio comprado, pela minha tia, no Paraguai. Quem não foi ou não conheceu alguém que viajava, de excursão, para comprar eletrônicos em Ciudad del Este? Naqueles anos, aquele rádio-relógio era a única mídia tecnológica que eu possuía para adentrar esse universo distante de mim, aproximadamente, 100 quilômetros. Mais tarde, vieram algumas revistas importantes para aquela geração, como a *Bizz*, *Set*, *Chiclete com Banana* e *Skating*. A compra de um aparelho 3x1, para ouvir discos e fitas, e um videocassete para assistir e gravar obras audiovisuais com as quais eu me identificava, posteriormente, vieram contribuir para o meu repertório cultural.

Viver no Bom Fim, em Porto Alegre, passou a ser meu sonho juvenil, e trabalhar com arte, meu interesse. Apesar de ainda nem compreender bem o que isso significava, hoje, fica claro que não se tratava de uma opção racional, mas, sim, o caminho da minha sobrevivência pessoal. Filho temporão de um pai que, apesar de ter sido impedido de estudar, conseguiu construir, como pedreiro, um conforto financeiro sólido o suficiente para proporcionar ao seu único filho aquilo que lhe havia sido negado, eu tinha muito com o que me rebelar. Tive acesso ao melhor colégio e à melhor educação possível. Naquele momento, naquela pequena e conservadora cidade da Serra Gaúcha, isso significava estudar no Colégio Santa Rosa, instituição particular e administrada por freiras católicas. Infelizmente – ou talvez não – o filho do pedreiro, obviamente, sofreria *bullying* (na época nem se falava nisso) dos colegas

oriundos da “elite barbosense”. Dessa forma, sem muitas referências familiares para me ajudar a lidar com tal situação – afinal, meus pais e tias, todos, além de muito humildes tinham idade e mentalidade de “avós italianos do século passado” – e sem irmãos mais velhos que pudessem me proteger, foi sozinho que precisei aprender a lidar com os mais variados tipos de abusos físicos e psicológicos. Inclusive, por parte dos próprios professores, os quais, invariavelmente, viam o “filho do pedreiro” como o responsável pelas confusões em sala de aula. Consequentemente, acabei me transferindo para a Escola Estadual Carlos Barbosa.

Nesse momento, eu estava entrando na adolescência e, aos poucos, fui me impondo e me rebelando. O *Punk* foi a trilha sonora dessa fase da minha vida e, por conta disso, aos poucos comecei a vir para Porto Alegre, para comprar discos e fitas na loja Megaforce. Primeiro, vinha sozinho, de ônibus, sem que ninguém soubesse. Literalmente, pode-se dizer que eu fugia da cidade. Pegava o ônibus às 13 horas, chegava em Porto Alegre às 15 horas, descia na rodoviária e caminhava até a Avenida Independência, onde funcionava essa loja. Não sem medo de que algo me acontecesse, afinal, eu estava me aventurando na cidade grande. Então, com muito cuidado, aproveitava ao máximo meu tempo na capital. Depois da Megaforce, descia a Rua Santo Antônio para passear – e me perder – rapidamente, pelo Bom Fim. Identificar a esquina onde estava o Bar Ocidente – tão comentada pelos locutores da Ipanema –, formada pelas Rua João Telles e Avenida Osvaldo Aranha, e me imaginar frequentando aquele ambiente tão criativo e “revolucionário”. Para um garoto do interior, aquilo era revolucionário. Eu tinha, então, apenas 15 anos e, como um *flâneur*, era atraído, sobretudo, pelas inúmeras possibilidades de descobrir uma nova Porto Alegre a cada esquina e, com isso, me redescobrir e me transformar.

O desejo de vivenciar o Bom Fim – fui compreender apenas alguns anos depois – nascia do imaginário que a mídia gaúcha, principalmente a Ipanema FM, construiu em torno das noites e dos frequentadores do bairro. Nessa época, o cinema dessa galera ainda não havia chegado aos meus olhos e ouvidos, em Carlos Barbosa. Na verdade, a primeira vez que entrei em uma sala de cinema eu tinha 16 anos de idade. Foi quando, depois de a população muito reivindicar, o velho prédio da Estação Ferroviária foi adaptado em uma sala de cinema – bastante aconchegante, devo dizer. Foi onde vi, pela primeira vez, em uma sala escura, um filme. E para não deixar de ser clichê, vou enfatizar que a estreia ocorreu com *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988). O filme de Tornatore foi lançado, no Brasil, em 1990 e então, quando inaugurada a sala do Cine Ideale – claro, tinha que ser batizado com um nome italiano –, o programaram para a inauguração que, sem sombra de dúvidas, lotou por dias ou semanas. Antes dessa experiência, meu único contato anterior com o cinema também foi

marcante. Numa noite de verão, não me lembro em que ano, qual filme foi nem qual era a minha idade, só me lembro de sair de casa com meus pais e três cadeiras, assim como todos os vizinhos do Centro, para vermos a projeção de filmes preto & branco – isso eu me lembro bem – sobre os vagões do trem que, na época, ainda estacionavam na velha Estação Ferroviária. Aquela sensação foi tão marcante que, anos depois, ao lançar meu documentário *Pra ficar na história* (Boca Migotto, 2018), decidi projetá-lo no centro de Garibaldi, para que a população pudesse assisti-lo ao ar livre.

Embora tenha chegado tarde, o Cine Ideale foi frequentado à exaustão. Mesmo quando já morava em Porto Alegre, ao passar os finais de semana em Carlos Barbosa, prestigiava o cinema, independentemente do filme que estivesse passando. Nessa época, claro, o movimento cultural que contribuiu para a fama do bairro Bom Fim havia acabado. Na verdade, durou poucos anos, entre 1979 e os primeiros anos da década de 1980, mas, desse movimento, se propagou todo o imaginário de um bairro cultural, essencialmente boêmio, frequentado por artistas à noite e velhos judeus ao longo do dia. Isso chamou a atenção dos jovens que passaram a ocupar as ruas e os bares tradicionais, como o Lolla e o Bar João. Lado a lado, dividindo as mesas com os judeus aposentados, conviviam *hippies*, *punks*, *góticos*, *new waves*, *rockers*, *head metals* etc. Era a Porto Alegre cosmopolita que várias gerações tanto sonharam. Se não era, enganava e pretendia ser.

Partindo da música, fui pesquisando e percebendo que havia inter-relações entre as diversas expressões artísticas. Os personagens eram mais ou menos os mesmos e frequentavam mais ou menos os mesmos lugares. Lembro-me que um novo universo se abriu para mim quando descobri que o Carlos Gerbase, além de letrista *d’Os Replicantes*, era cineasta. Que ele era sócio da Casa de Cinema de Porto Alegre, formada pela mesma turma que havia feito *Deu pra ti anos 70* (Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981). E que eles haviam realizado o *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), um curta-metragem que havia me impactado profundamente na época da faculdade. Sim, fui vê-lo somente em 1996 ou 1997, já na universidade. Que *Deu pra ti anos 70* era uma frase que havia sido pichada nos muros da capital para divulgar o show homônimo de Nei Lisboa, o mesmo músico que cantava *Berlim-Bom Fim*, e que já se notabilizava por ser um artista folclórico do bairro, frequentador assíduo da Lancheria do Parque. O mesmo lugar onde eu ia comer um “xis coração” quando me aventurava na capital. Tudo ainda era um tanto confuso. Datas e personagens se misturavam aleatoriamente na minha Porto Alegre imaginada, mas eu precisava viver isso de perto. Mais do que viver, compreender. Mais do que compreender, fazer parte daquele universo com o qual me identificava pessoalmente. Por isso, mesmo passando no vestibular em Publicidade e

Propaganda na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), em São Leopoldo, convenci meus pais que eu deveria morar em Porto Alegre.

Quando cheguei na capital, no ano de 1996, depois de dar baixa no Exército, o Bom Fim ainda pulsava. No entanto, estava longe de ser aquele bairro dos anos 1980. Daqueles anos, o que havia sobrado eram histórias e lendas urbanas que ninguém, em sã consciência, levaria a sério. Apenas um lugar perigoso, onde “bêbados e maconheiros” mergulhavam, noite adentro, em bares sujos. Os artistas que deram origem ao movimento haviam casado, tinham filhos e contas a pagar. Os bares – sujos ou não – lutavam para não fechar, e a efervescência notívaga porto-alegrense ganhava força do outro lado do Parque Farroupilha. Seja como for, o Bom Fim me seduziu e me fez refletir sobre a importância daquilo que havia ocorrido nas suas ruas e avenidas ao longo da década de 1980.

Na faculdade, levei um tempo para me decidir sobre qual seria, afinal, o meu futuro profissional. Percebia que, embora gostasse da Comunicação (Social), a maioria das disciplinas da Publicidade e Propaganda não me preenchiam. Demorou um pouco, mas, enfim, entendi que a imagem – e a imagem em movimento – era o que mais despertava meu interesse. Mas como viver de cinema em Porto Alegre? Após a faculdade, sem emprego e perspectivas, decidi me mudar para Londres a fim de estudar inglês, viajar e ampliar meus horizontes culturais. Quem sabe até ficar por lá. Não foi fácil avisar isso em casa. O meu pai, na época, já era um senhor de mais de 80 anos de idade, e a minha ida para a Europa era percebida, por ele, como um adeus sem retorno. Mesmo assim, decidi que precisaria realizar esse movimento pessoal. Criei coragem, vendi meu carro, dei *tchau* e me mudei para perto de Carentown, um bairro boêmio de Londres, também ligado ao movimento *Punk*, e bastante frequentado por uma juventude formada por músicos, cineastas, estudantes, atores, jornalistas, judeus, muçulmanos, indianos e, claro, muitos turistas. Foi lá que passei a perceber melhor o meu próprio bairro em Porto Alegre. Para mim, salvas as devidas proporções, estavam claras as muitas simetrias entre Camden e o Bom Fim, assim como a certeza da importância cultural daquilo que, naquele momento, para mim, se configurava como o primeiro movimento cultural jovem urbano do Sul do Brasil.

Voltei de Londres dois anos depois, ainda com outra certeza: uma vez em Porto Alegre, trabalharia com cinema. Estava decidido. E o meu primeiro projeto seria um filme sobre o Bom Fim. Antes disso, no entanto, precisava trabalhar. Minha experiência prática, no audiovisual, somado aos estudos teóricos de cinema realizados em Londres, pensei eu, seriam suficientes para me garantir um emprego em alguma produtora da cidade. Foi duro perceber que sem nenhuma indicação e sem pertencer a nenhuma “turma” eu seguia sendo “apenas um

rapaz vindo do interior”. A solução foi abrir, eu mesmo, a minha produtora. Quanto ao projeto de um documentário sobre o Bom Fim, me dei conta que poucos tinham noção da importância daquilo tudo para Porto Alegre.

Se em cidades como Londres, Paris, Los Angeles e Nova York, nossos eternos referenciais urbanos e culturais, a memória é preservada de diversas formas, em Porto Alegre é difícil até compreender o valor da própria história. Levei dez anos para aprovar o projeto do documentário *Filme sobre um Bom Fim* no Fundo Municipal de Promoção da Arte e Cultura da Prefeitura de Porto Alegre (Fumproarte). A Comissão de Avaliação e Seleção (CAS) dos projetos submetidos ao Fumproarte chegou, inúmeras vezes, a afirmar que não havia mérito em tal proposta.

Ao longo desta pesquisa, inclusive, vamos ver, com Sandra Jatahy Pesavento (1999), que essa dificuldade em perceber o valor da nossa própria cidade – uma dicotomia esquizofrênica entre criticar negativamente Porto Alegre, por um lado, ou tratá-la como “o melhor lugar do mundo”, por outro lado – é algo que está em nós há muito tempo. Uma característica enraizada no gaúcho e no porto-alegrense há muitas décadas. Um sentimento de exclusão, de não pertencimento, de estar perdido entre dois mundos e não fazer plenamente parte de nenhum deles. Algo que também demanda um posicionamento no sentido de “ou eles ou nós”. A própria ideia da dicotomia, essa característica local que nos acompanha ao longo do tempo e nos divide entre chimangos e maragatos, Grêmio e Inter, direita e esquerda, está presente nesta pesquisa porque, a meu ver, se presta a construir uma ponte entre o imaginário porto-alegrense – e gaúcho – com a própria história da produção audiovisual. Trata-se, aqui, de uma tentativa de apresentar essa dicotomia – e uma possível ruptura desta – como uma metáfora para pensarmos o cinema produzido no Rio Grande do Sul ao longo da nossa história e, principalmente, após os anos 2000.

Assumo aqui a responsabilidade de eu também estar neste texto não apenas como pesquisador, mas também como um realizador e, sobretudo, um pesquisador/realizador que conhece pessoalmente os personagens deste estudo. Por isso, creio que salvo os devidos distanciamentos possíveis para com o meu objeto de estudo, esclarecer que há uma mistura inevitável nesse ambiente é uma forma de ser sincero para com a pesquisa e o leitor. Assim, se a academia me permitir, apresento um estudo que leva em conta uma fundamentação metodológica científica sem, no entanto, abrir mão e/ou tentar disfarçar a relação que existe desta com a minha própria história pessoal e profissional. História esta que, nem de perto, é um relato de sucesso e fama. Ao contrário, pois trata-se de uma trajetória de superação e muita teimosia – persistência e perseverança – que nem sempre, como ocorre na vida real,

resultou no sucesso dos meus projetos. No entanto, sem dúvida alguma, na média geral, trata-se de uma vivência de aprendizado a qual, conforme ilustro por aqui, está associada a essa história geral do audiovisual gaúcho e da cultura urbana porto-alegrense como um todo, desde muito antes de eu mesmo decidir trabalhar na área. O que muito me orgulha justamente por isso.

A dualidade, portanto, se faz presente na tese desde e a partir do seu próprio pesquisador. E esta, se não se caracteriza como uma exclusividade do Rio Grande do Sul – embora muitos gostariam que assim fosse – é, sim, uma característica forte desse povo acostumado a, desde cedo, acender uma vela para espanhóis e outra para portugueses na tentativa de se equilibrar sobre uma fronteira então ainda inexistente. Ao contrário do senso comum, porém, talvez isso tudo possa ajudar a explicar por que o projeto *Filme sobre um Bom Fim* foi rechaçado pelo Fumproarte ao longo de dez anos.

Durante esses dez anos de espera, entretanto, nem eu, nem o universo ao meu entorno permanecemos parados. Ao longo de uma década, praticamente, presenciei o Bom Fim se esvaziar e as pessoas migrarem para a Cidade Baixa. Acompanhei o final da experiência dos governos do PT em Porto Alegre quase ao mesmo tempo em que a cidade era reconhecida, internacionalmente, como a capital de “um outro mundo possível” a partir da realização do Fórum Social Mundial (FSM). Vi Luís Inácio Lula da Silva discursar em Porto Alegre, como presidente, para o público do FSM antes de ir para Davos falar para um público completamente diferente, no Fórum Econômico Mundial. Fiz meu primeiro filme sobre o Acampamento da Juventude no segundo FSM. Estudei em Londres. Abri uma produtora com amigos. Realizei alguns outros filmes. Saí da minha produtora e fui dirigir publicidade – vejam só a ironia – e entrei no curso de especialização em Cinema e no mestrado em Comunicação, ambos pela Unisinos, onde acabei sendo convidado para dar aula no Curso de Realização Audiovisual (CRAV). No mestrado, decidi estudar a Casa de Cinema de Porto Alegre, experiência que também teve o Bom Fim dos anos 1980 como cenário.

Este texto, agora, escrevo em um apartamento localizado no Bom Fim, portanto, me parece, o Bom Fim – este bairro de nome também contraditório – é o centro e motivo – ou motivação – principal para todo esse movimento de vida, que alcança, agora, esta pesquisa de doutorado. O mesmo Bom Fim que já foi visto como espaço de contestação e rebeldia, frequentado por *outsiders*, hoje – ao menos até antes da pandemia mundial – acomodou-se com o título informal de bairro cultural e boêmio de Porto Alegre. Sendo que a boêmia contemporânea é formada, basicamente, por pretensos bistrôs e *pubs* da moda, hoje frequentados por uma espécie de elite “descolada” que mais nada – ou bem pouco – tem a ver

com a produção cultural da cidade. Aos poucos, o mercado imobiliário venceu a batalha, e a gentrificação do Bom Fim ocorreu dentro do planejado. Entretanto, nem sempre foi assim.

Desde os primeiros filmes realizados pela geração que veio a fundar a Casa de Cinema, são inúmeras as obras audiovisuais que utilizaram o Bom Fim como cenário para suas narrativas. *Deu pra ti anos 70* (Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981) foi, se não o primeiro, aquele que mais se destacou ao retratar as ruas e a arquitetura do bairro como cenário para um novo cinema, urbano, agora em sintonia com as aspirações dos jovens que sobreviveram aos anos de censura militar. Depois, vieram outros longas-metragens dessa mesma geração, como *Coisa na roda* (Werner Schünemann, 1982) e *Inverno* (Carlos Gerbase, 1983). Já nos anos 1990, o *Oitavo Selo* (Tomas Créus, 1999) e o curta-metragem em plano-sequência *Outros* (Gustavo Spolidoro, 2000). Mais recentemente, ainda, além do próprio *Filme sobre um Bom Fim* (Boca Migotto, 2015), a série de TV *Ocidentes* (Carlos Gerbase, Fabiano de Souza, Bruno Polidoro e João Gabriel Queiróz, 2014), além de vários outros longas-metragens e curtas-metragens que utilizaram o bairro como locação para determinadas cenas.

A RBS TV – outro importante espaço para a produção audiovisual no Rio Grande do Sul, nesse período – com o projeto Curtas Gaúchos, viabilizou o documentário *Oswaldo Aranha, 1086: um dia na Lancheria do Parque* (Guilherme Petry, 2012), sobre a mitológica lancheria. O curta-metragem documental reuniu depoimentos de frequentadores da Lancheria do Parque, muitos deles artistas porto-alegrenses. Hoje, o Bom Fim vem sendo estudado em dissertações de mestrado, teses de doutorado e virou tema de artigos científicos. Seus frequentadores notórios, bem como a produção cultural destes, estão sendo imortalizados também em livros e matérias de revistas, jornais e telejornais. Toda essa produção retroalimentou a construção desse imaginário que aproxima o nome do bairro à produção artística gaúcha e à boemia porto-alegrense.

No filme *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007), a cidade de Porto Alegre é desvendada por uma câmera em permanente movimento, a partir do metrô intermunicipal, passando pelo centro da cidade, cortando o Bom Fim e terminando nas proximidades do bairro Cidade Baixa. De certa forma, o filme realiza, diegeticamente, o mesmo movimento de deslocamento da boemia da capital gaúcha ao longo dos anos. Do Mercado Público – onde Lupicínio Rodrigues compunha e executava seus famosos sambas, vários imortalizados nas vozes de artistas nacionais como Caetano Veloso –, os personagens do filme de Spolidoro se deslocam pela Avenida Osvaldo Aranha – berço do movimento jovem dos anos 1980 – e

terminam na Avenida João Pessoa, do outro lado do Parque Farroupilha. Todos esses produtos, sejam eles científicos, como uma pesquisa ou um artigo acadêmico, sejam obras artísticas, ajudam a complementar a reflexão sobre as inúmeras nuances do bairro. Não por acaso, o título do documentário realizado por mim foi pensado com base no artigo indefinido “um”, ou seja, o filme retrata – ou tenta retratar – apenas “um” Bom Fim, mas existem inúmeros outros, bem como inúmeros outros personagens.

Com o sucesso do documentário sobre o Bom Fim, pensei em realizar uma obra que abordasse a Cidade Baixa e os anos 1990/2000. Seria uma espécie de sequência do *Filme sobre um Bom Fim*. Filme sobre uma Cidade Baixa, quem sabe? Brincadeiras à parte, logo percebi que isso seria impossível de se fazer em um longa-metragem. A cidade já era outra, os aparelhos culturais haviam aumentado em número e importância; as novas tecnologias propuseram novas relações, e a proliferação de artistas e realizadores impossibilitava pensar a Cidade Baixa da mesma forma que eu havia percebido o Bom Fim. Será que, finalmente, Porto Alegre havia deixado de ser aquela cidade provinciana? Foi dessa pesquisa para o novo documentário que surgiu a ideia de focar apenas a produção audiovisual porto-alegrense como um recorte possível. No entanto, com o esvaziamento do Fumproarte, por volta de 2015, pareceu-me natural transformar aquilo que havia sido pensado para ser um filme em um projeto para a seleção do doutorado. Em razão disso, foi preciso refletir: quais seriam as similaridades entre a pesquisa acadêmica e a pesquisa voltada para a produção de um documentário?

A ideia me soou interessante, embora muito ampla. Foi quando me dei conta que a Clube Silêncio poderia representar um possível recorte para concentrar os esforços de pesquisa em torno daquilo que havia nascido a partir dela. Logo, me dei conta que poderia pensar a Clube como metáfora para uma ruptura de formato de produção, bem como de narrativa audiovisual no Rio Grande do Sul, sem abrir mão de realizar – e quem sabe aproximar da pesquisa – um documentário longa-metragem sobre esse cinema realizado no Rio Grande do Sul desde o *Deu pra ti anos 70* até as gerações pós-Clube Silêncio. Por isso tudo, me empolguei com a proposta de mergulhar em um doutorado, com a possibilidade de viver fora do Brasil em nome desse projeto. A ideia era não perder meu emprego como professor da Unisinos e, licenciado, morar um ano na França. A escolha desse país se deu porque, como será visto ao longo deste estudo, o que ocorre em Porto Alegre, seja por intermédio da geração que formou a Clube Silêncio nos anos 2000, seja pela geração anterior, do final dos anos 1970/1980, tem um inevitável paralelo com a *Nouvelle Vague*. Afinal, salvo as devidas proporções, a verdade é que a história do cinema, quer queira quer não, é dividida

entre antes e depois desse movimento francês de desconstrução da narrativa clássica. No entanto, aos poucos fui percebendo que a relação de Porto Alegre com a França – basicamente, Paris – é bem mais profunda e vai além das referências cinematográficas. Por esse motivo, apostei nesse movimento que acabou me levando para a *Sorbonne-Nouvelle, Paris 3*, de onde iniciei meu mergulho nos arquivos da Cinemateca Francesa, bem como na Biblioteca Nacional. O menino, filho de pedreiro, que apenas queria sair da pequena cidade natal onde crescera sofrendo *bullying* e viver no Bom Fim, em Porto Alegre, para trabalhar com arte e cultura, de repente estava em Paris. Lá permaneceu até março de 2020, quando regressou direto para o isolamento social, por conta da pandemia de Coronavírus, ou seja, de uma das cidades mais contagiantes do mundo para dentro do próprio apartamento, no Bom Fim, em Porto Alegre.

Como se diz por aí, “a vida não dá voltas, ela capota”. Isso, talvez, também explique a minha demissão da Unisinos, em 2018, quando voltava de uma imersão de um mês, em Paris, para melhorar meu francês. Ao mesmo tempo, nessa mesma época, o Brasil elegeu um presidente ultradireitista que, parece, encerra pouco mais de 40 anos de liberdades sociais desde o fim da Ditadura Militar. Com isso, de certa forma, também se fecha um ciclo de produção audiovisual no Rio Grande do Sul que nasceu com *Deu pra ti anos 70* e atravessou, pelo menos, três gerações ao longo de quase 40 anos. O que isso tudo significa ainda não sei, mas essa história de continuidade de um cinema gaúcho urbano – ou porto-alegrense, veremos ao longo da pesquisa – que começa com o filme de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti e encerra-se, neste estudo, simbolicamente, com os filmes *Rifle* (Davi Pretto, 2016) e *Mulher do Pai* (Cristiane Oliveira, 2016) é o pano de fundo desta pesquisa que tem, por foco, compreender a participação da Clube Silêncio na história audiovisual contemporânea do Rio Grande do Sul. Isso porque esses dois filmes remetem suas histórias para o mesmo ambiente rural – a fronteira com o Uruguai – onde encontramos os alicerces da cultura expressa nos filmes de Teixeira e José Mendes, os quais foram desconstruídos pela *Geração Deu pra ti*. Dessa vez, no entanto, o cinema gaúcho está mais maduro e faz esse retorno ao Pampa – e ao seu passado – com um olhar reflexivo, urbano, depois de quase 40 anos de uma história contínua que passa, inevitavelmente, pelos anos 1990/2000, época do desenvolvimento, da ascensão e queda da Clube Silêncio. A meu ver, esse é o grande ponto de virada “disso tudo que está aí”.

Dizem que a história é cíclica, portanto, depois de décadas de Ditadura Militar não surpreende muito ver os corredores do Palácio do Planalto repovoados por milicos. Da mesma forma, a minha vida, nesses quatro anos de pesquisa, virou do avesso e, quem sabe, também

eu estou agora escrevendo os últimos capítulos de um processo cíclico ainda mais longo que o doutoramento. Em 2013, perdi meus pais de uma forma um tanto quanto traumática. Minha mãe morreu de câncer no dia do meu aniversário, e o meu pai decidiu seguir com ela. Por isso, um mês depois, em abril, o enterrei também. Isso me abalou profundamente, embora eu ainda nem soubesse. Foram necessários alguns anos e muita terapia para ficar clara a relação entre essa triste experiência e muito do que me ocorreu desde então. No entanto, quando iniciei essa caminhada no doutorado, em 2016, ainda era professor da Unisinos e estava, acreditava eu, retomando as rédeas da minha vida. Infelizmente era apenas autonegação.

Nesses quatro anos de pesquisa, precisei me superar como ser humano, pois, quando me dei conta, estava deprimido. Precisei me tratar, retomar o acompanhamento psiquiátrico e me medicar ao mesmo tempo em que precisava buscar forças para seguir com as tarefas do doutorado. Foram quase dois anos de luta pessoal e solitária. Não me via motivado nem a ler, nem a escrever, quanto mais refletir sobre o que estava pesquisando. Em razão disso, parei tudo por um tempo e escrevi um romance com o objetivo catártico de me libertar das coisas que influenciaram meu mergulho depressivo. Publiquei este livro, chamado *Na antessala do fim do mundo*, em 2020, em meio à pandemia e enquanto retomava este texto após voltar de Paris. Não apenas sobrevivi, mas, nesses quatro anos, os quais foram muito além do próprio processo de doutoramento, me transformei – e fui transformado – radicalmente. Consegui finalizar os créditos necessários para a qualificação desta pesquisa, além de escrever alguns artigos e aprender francês.

Nesse período, fui duas vezes para a França estudar e abrir, mais uma vez sozinho, na cara e na coragem, um canal de diálogo com a *Sorbonne*. Fui bem recebido pela professora Marie-France Chambat-Houllion, que acabou sendo minha coorientadora entre junho de 2019 e março de 2020. Nesses quatro anos de caminhada, finalizei e lancei dois longas-metragens, três curtas-metragens, além de gravar mais de 50 depoimentos para o documentário que acompanha esta pesquisa. Inclusive investi recursos financeiros pessoais nesse processo. Foi preciso muita teimosia para superar esse período e chegar até aqui. Novamente, a produção artística foi meu porto seguro. Sempre estive comigo, ajudando-me a refletir sobre cada etapa de todo esse processo longo, intenso e complexo.

Nesses quatro anos de pesquisa, presentes neste texto, há muito mais que leituras, reflexões e entrevistas. Há também vida. Minha vida pessoal, no seu pior e no seu melhor momento. Há também história. A história e as transformações recentes do meu país e da nossa sociedade, que estão cada vez mais irreconhecíveis, pelo menos para mim. Há, sobretudo,

reconhecimento pessoal sobre quem, afinal de contas, é o homem responsável por esta pesquisa.

Se tudo isso não bastasse, a realidade de um Brasil governado por um presidente alheio à importância da arte e da cultura para um país tornou a escrita desta tese ainda mais difícil. Isso porque vejo tudo que foi construído ao longo dos últimos anos, em termos de políticas culturais e incentivo à produção audiovisual, ser esvaziado, esfacelado e, finalmente, destruído. Com o agravamento da pandemia, vejo amigos e profissionais renomados precisando de ajuda para pagarem suas contas mais básicas. Vejo professores sendo perseguidos e aparelhos culturais sendo fechados ou, ao menos, sucateados para que agonizem até um provável e possível golpe final. Quando penso sobre as crises econômica, política e sanitária ocorrendo juntas em um país que sofre, historicamente, com a desvalorização cultural e educacional, fico quase sem ar. Quando penso isso tudo em relação à produção artística, é como se não houvesse mais amanhã. E ninguém sabe quando isso tudo terminará. Mesmo que, por mais que queiramos nos enganar, algumas (muitas) coisas já terminaram. Tudo isso, direta ou indiretamente, está nesta pesquisa. Era preciso que estivesse. Afinal, compreender que o momento de retrocessos que estamos vivendo no Brasil, bem como tudo que me ocorreu, tanto no plano profissional como no plano pessoal, é aceitar que uma pesquisa não é um processo isolado do todo. Da mesma forma como não me parece que utilizar a terceira pessoa na escrita deste texto, por si só, pudesse garantir uma pretensa neutralidade e/ou um seguro distanciamento em relação ao objeto de estudo. Tudo está relacionado e tudo afeta o pesquisador.

Assim, em nome de todo esse longo e intranquilo processo de quatro anos, eu peço licença para me colocar, aqui, em primeira pessoa. Até porque, independentemente de situações pontuais, o ser humano que sou, e que se assume como pesquisador, não deixa de ser um realizador. Dessa forma, o conceito de “fronteira”, o qual veremos surgir várias vezes ao longo das análises aqui realizadas, desde aqui se faz presente. Afinal, embora esta pesquisa tenha contado com um rígido embasamento teórico e metodológico, fica impossível dissociá-la da contemporaneidade – em todos seus níveis – que a acompanhou ao longo desses quatro anos. A notícia boa é que, penso eu, a parte realmente significativa de todo esse processo coube na pesquisa. Torço para que os leitores a percebam. Uma boa leitura!

1.2 Tema e contexto da pesquisa

Esta pesquisa surgiu a partir da constatação, ainda que incipiente, de que uma maioria significativa dos realizadores gaúchos de longas-metragens, ao longo da história do audiovisual local, optou mais por atingir público e menos em propor novas experiências narrativas por meio dos seus filmes. Logo, a primeira impressão leva a crer que se o “cinema gaúcho” – ou “cinema brasileiro realizado no Rio Grande do Sul”, como muitos realizadores, críticos e teóricos locais gostam de definir – não é bem recebido pela crítica especializada e não agrada as curadorias dos festivais com viés mais autoral, ao menos agradaria às salas comerciais e ao público menos aberto às possíveis experimentações narrativas. Pois bem, ocorre que parte considerável do “cinema gaúcho”, ao menos o mais contemporâneo, mesmo quando bem realizado tecnicamente, com orçamentos significativos e filiado à narrativa clássica tradicional, parece não agradar o “grande público”. Ou, ao menos, não o atinge consideravelmente. Isso porque as bilheterias da grande maioria dos filmes de longas-metragens gaúchos, salvo raras exceções, decepcionam até o mais otimista dos espectadores. Ao mesmo tempo, não chamam a atenção da crítica especializada, uma vez que são filmes que não apresentam ousadias narrativas, inovação de linguagem ou, mesmo, provocações temáticas.

Ao perceber isso, algo, aliás, reconhecido por aqueles que trabalham e estudam o cinema realizado no Rio Grande do Sul, me dei conta que uma possível ruptura estética-narrativa do cinema gaúcho teria ocorrido somente a partir dos anos 2000. Além disso, essa ruptura estaria relacionada à realização dos primeiros longas-metragens de uma geração que iniciou suas carreiras a partir dos anos 1990. Podemos pensar o “cinema urbano porto-alegrense” como um caminho trilhado por três gerações, cujos membros foram se mesclando e trabalhando juntos ao longo dos últimos quarenta anos. A primeira geração, que – apesar da extrapolação temporal – vou chamar de *Geração Deu pra ti*, tem como marco inicial a realização do longa-metragem em super-8 *Deu pra ti anos 70* (Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981); consolida-se com a criação da produtora Casa de Cinema de Porto Alegre nos anos 1980 e, desde então, é a mais longeva geração ainda em atuação no Rio Grande do Sul.¹ A segunda geração, que vou chamar de *Geração Clube Silêncio*, começou a produzir nos anos 1990 e se consolidou na formação da produtora Clube Silêncio no início dos anos 2000. Essa

¹ Segundo Giba Assis Brasil me lembrou, Tuio Becker apelidou a *Geração Deu pra ti* de “turma do Nadotti”. Conforme relatou Giba, na primeira vez que Becker assim se referiu a eles, em uma matéria do jornal *Zero Hora*, ele e Carlos Gerbase ficaram indignados, mas depois assumiram juntos o apelido.

geração é percebida como a herdeira direta da *Geração Deu pra ti* e, embora a Clube Silêncio tenha tido uma vida breve, seus ex-sócios continuaram atuando no mercado. A terceira geração, que chamarei de *Novíssima geração*, é esta que estudou cinema nas universidades gaúchas, desde o início dos anos 2000, e teve como professores alguns dos expoentes das outras duas gerações; esses jovens realizadores começaram a produzir seus primeiros longas-metragens a partir de 2010.

Embora a convivência entre as gerações seja bastante visível, as diferenças nos processos produtivos e nos aspectos estéticos-narrativos são visíveis na produção entre uma geração e outra. Essa diferença é maior entre os realizadores da *Geração Clube Silêncio* em relação aos seus antecessores, da *Geração Deu pra ti*. Por essa razão, sugiro que houve uma ruptura na primeira década do novo século, por meio dos longas-metragens realizados por Gustavo Spolidoro, Fabiano de Souza e Gilson Vargas. Esses três diretores, ex-sócios da Clube Silêncio, fazem parte da geração formada por jovens estudantes de Comunicação Social, principalmente da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), que iniciaram sua trajetória profissional resgatando a bitola Super-8 e adentraram os anos 2000 em processo de reconhecimento nacional, filmando curtas-metragens – nesse momento, em 16mm e 35mm –, premiados nos mais diversos festivais, tanto no Brasil como no exterior. Esses três diretores e o montador Milton do Prado, no início dos anos 2000, constituíram a Clube Silêncio, produtora que, aqui, é apresentada como o recorte principal e inicial de toda esta proposta de pesquisa.

A meu ver, a Clube Silêncio tem potencial para ser percebida como objeto deste estudo por vários motivos:

- pelo ineditismo do estudo, pois essa fase do cinema realizado no Rio Grande do Sul, praticamente, não foi pesquisada e estudada;
- porque, a partir da Clube Silêncio, é possível pensar esse período da história do audiovisual gaúcho como um ponto de virada de um processo mais longo que teve início no final dos anos 1970 e seguiu, pelo menos, até a segunda década dos anos 2000. Dessa forma, talvez não esteja falando de um “cinema gaúcho”, mas, sim, de um ciclo de quase 40 anos por meio do qual se desenvolveu um certo “cinema urbano porto-alegrense”;
- porque a Clube Silêncio está direta ou indiretamente ligada à realização de quatro longas-metragens extremamente significativos para refletir sobre a tendência do “cinema porto-alegrense” do período. Desses quatro longas-metragens, ao longo desta pesquisa, dois se mostram mais significativos

porque aconteceram durante a curta trajetória da produtora. Trata-se do *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007), coprodução da Drama Filmes, de São Paulo, com a Clube Silêncio, e o *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007), único longa-metragem inteiramente realizado pela produtora. No entanto, além desses dois filmes, há os longas-metragens *A última estrada da praia* (Fabiano de Souza, 2010) e *Dromedário no asfalto* (Gilson Vargas, 2014)², ambos finalizados após a dissolução da empresa, além de *Morro do céu* (Gustavo Spolidoro, 2009), realizado pelo diretor depois de ele deixar a sociedade da Clube Silêncio³;

- por representar um contraponto, no momento do seu surgimento, ao modo de produção da Casa de Cinema de Porto Alegre, sendo possível estabelecer algumas reflexões interessantes sobre “esse cinema gaúcho realizado em Porto Alegre”;
- a importante influência da Clube Silêncio, apesar da sua curta trajetória, sobre as novas gerações – *Novíssima geração* – de realizadores porto-alegrenses.

Há, portanto, vários motivos que me levaram a perceber a Clube Silêncio como um *objeto de estudo* importante e interessante, digno de uma pesquisa aprofundada e que pode apresentar, ao seu final, algumas novas percepções sobre a nossa recente história do cinema – e do audiovisual – urbano porto-alegrense. No entanto, logo no início da pesquisa, percebi a necessidade de, primeiro, realizar entrevistas para resgatar essa história que não está, ainda, documentada. Como isso demandaria um esforço adicional de documentação, organização e estruturação, foi nesse momento que decidi, uma vez que também sou documentarista, aproveitar tal necessidade para gerar um novo produto – um documentário – o qual, por sua vez, se prestaria para uma avaliação sobre o processo de pesquisa aplicado a duas frentes: a pesquisa acadêmica e o processo de realização de um documentário. Dessa forma, o próprio processo de realização – de ambos – ganhou espaço e será explicitado neste texto.

Ainda, num segundo momento, ao realizar as entrevistas, percebi a necessidade de regressar no tempo para compreender melhor a importância da Clube Silêncio na história da produção audiovisual porto-alegrense. Pareceu-me impossível estudá-la sem, para isso, retornar aos anos 1980. Consequentemente, o processo de registro memorial, realizado por meio das entrevistas, demandou uma revisão sobre o cinema da *Geração Deu pra ti*, tida

² Ano de realização e títulos originais conforme informados pelo site IMDB, em <https://www.imdb.com/>

³ Após deixar a sociedade da Clube Silêncio, Gustavo Spolidoro realizou *Morro do céu* (2009), em que vários dos aspectos produtivos dos demais filmes da empresa também podem ser observados.

como responsável por romper com a temática do “cinema gaúcho”, até então muito atrelada à figura do gaúcho heroico, bravo e valente que, a cavalo, dominava o Pampa do Rio Grande do Sul. É importante sublinhar que, neste estudo, a *Geração Deu pra ti* atravessou um longo período de, pelo menos, três momentos distintos: a) os longas-metragens em Super-8, b) os curtas-metragens em 35mm e a formação da Casa de Cinema de Porto Alegre e c) a retomada dos longas-metragens, já em 35mm, a partir dos anos 2000. Embora a designação *Geração Deu pra ti* estabeleça uma relação direta com a fase dos primeiros longas-metragens em Super-8 – o que, em essência, se diferenciaria da produção dos curtas ao longo dos anos 1980 e 1990, bem como da retomada dos longas no limiar do novo século –, os personagens principais se repetem e, de certa forma, protagonizam esses três períodos. Desse modo, apenas após retomar a importância da ruptura temática proporcionada por essa geração, foi possível perceber melhor o momento da Clube Silêncio, assim como o seu legado para as gerações seguintes.

É fato que a história do audiovisual gaúcho não paira, isoladamente, no vazio. Por isso, percebi a necessidade de compreender melhor a própria história do Rio Grande do Sul para refletir sobre como o estado se enxerga e como se posiciona perante o Brasil e a América do Sul. Ao mesmo tempo, foi necessário compreender o papel da capital, Porto Alegre, nesse contexto sociocultural, para melhor perceber as possíveis inter-relações entre os filmes e seus realizadores com o ambiente do qual surgem. Para tanto, o movimento foi de retomar os estudos de Sandra Pesavento (1999), principalmente quando a pesquisadora refletiu acerca da relação entre a influência cultural de Paris na urbanização de cidades brasileiras como São Paulo, Rio de Janeiro e, claro, Porto Alegre, em seu livro *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris/Rio de Janeiro/Porto Alegre*. Ao fazer isso, para minha surpresa, percebi que o “cinema porto-alegrense”, que tanto brigou para romper com o estereótipo do gaúcho do campo e se posicionar – diante do Brasil e do mundo – como um cinema contemporâneo às principais metrópoles internacionais, acaba por carregar, em si, o rescaldo dessa nossa cultura fronteiriça, provinciana e conservadora agregada ainda por ideologias importadas, como o positivismo, de Augusto Comte, e, claro, a globalização e o neoliberalismo.

Assim, a partir de Pesavento (1980b) e outros pesquisadores da área da História, percebe-se que havia, já no século XIX, no Rio Grande do Sul, um sentimento de autodesvalorização em contraponto a uma tentativa de desconstruir tal percepção com a modernização de um estado ainda primitivo e arraigado aos valores – e economia – rurais. Algo, inclusive, que ainda hoje, 2021, enquanto finalizo esta tese, não apenas se mantém

como, parece, adquire – ou readquire – mais força devido ao contexto político nacional. Tais características, somadas a outras tantas nuances culturais – gaúchas ou não –, reforçam um pensamento dualista, de oposição, o qual, no Rio Grande do Sul, ao contrário de ser combatido, foi romantizado e vendido como algo positivo, a ser cultivado. Dessa forma, é importante destacar que não estou defendendo que a lógica dicotômica do “nós ou eles”, que muito fortalece um pensamento polarizado e, portanto, extremamente antagônico, seja uma particularidade do Rio Grande do Sul, mas, sim, proponho que, historicamente, ainda antes de o estado gaúcho como tal se estabelecer, já havia, “por essas bandas”, uma espécie de ode ao antagonismo. Ou, se essa característica não é só nossa, e sim universal, ao mesmo tempo, somos um povo que, desde sempre, a cultivamos e a exaltamos. Talvez, como será abordado ao longo do texto, isso tenha a ver com a nossa característica mais marcante que é ser uma região fronteira. No entanto, infelizmente, percebe-se neste exato momento, quando em âmbito nacional parece ocorrer algo semelhante, o quanto é perigosa tal construção social embasada na dualidade radical. De certa forma, é justamente esse sentimento de dualidade que ajudaria a explicar a necessidade da *Geração Deu pra ti* em romper com o cinema representado, sobretudo, por Teixeira e José Mendes, sobretudo por conta da representação transportada por essas narrativas.

Assim, ao refletir melhor sobre isso, inclusive, percebi que a busca por romper com aquilo que é oriundo do espaço rural – e, portanto, que seria contraponto ao moderno – é uma prática que, no ambiente cinematográfico porto-alegrense, transpassa o universo do gaúcho que veste bombacha, sorve seu chimarrão enquanto galopa livremente pela paisagem do Pampa. Aqui, talvez, esteja a explicação de o cinema de Teixeira ser, invariavelmente, confundido com o cinema de “bombacha e chimarrão”, conforme expressão cunhada por Tuio Becker (1986) para designar os filmes atrelados a essa tradição. Basta visitar rapidamente a obra cinematográfica do músico para perceber que seus filmes, não necessariamente, reproduziam o universo do gaúcho mítico e heroico. Entretanto, é bem possível que as suas canções e, sobretudo, sua figura construída a partir da estética “gaudéria”, bem como sua origem interiorana, tenham, de certa forma, influenciado a percepção sobre a sua filmografia e, assim, colaborado para tal percepção. Carlos Gerbase (2005), em um artigo intitulado “Nelson Nadotti e a invenção do gaúcho urbano”, ajuda a elucidar tal confusão enquanto, ao mesmo tempo, reforça a dicotomia entre espaço periférico – seja esse rural ou suburbano – e espaço central:

No importante ciclo de longas-metragens de Teixeira, quase todos bem-sucedidos comercialmente, já é um outro tipo de gaúcho que aparece: mais suburbano que rural, mais estereótipo que mito, mais brega que heroico. Em todo o caso, não era um gaúcho capaz de representar, com alguma verdade, nem a população das cidades de um estado já bastante industrializado, nem o cotidiano duro de pequenos agricultores que começavam a ser atingidos pela devastadora monocultura da soja. Nestes filmes, a bombacha não é traço cultural, nem veste de trabalho: é o traje de fantasia do “gaúcho” (GERBASE, 2005, p. 3).

A ideia de modernidade e a ambição porto-alegrense em ser percebida como uma cidade desenvolvida estão por trás de inúmeras escolhas que valorizam aquilo considerado central – como o urbano, por exemplo – daquilo considerado periférico – como o campo, mesmo que seja o campo um dos principais motores econômicos e culturais da própria capital. No entanto, sempre foi importante que as cidades ditas modernas contassem com os signos que as representassem como tal. Assim, contraditoriamente, para que o Rio Grande do Sul fosse finalmente percebido como um estado próspero e contemporâneo ao seu tempo, era necessário se desfazer da imagem do gaúcho a cavalo – ao menos tirá-lo das vitrines do centro da cidade –, uma vez que este era, necessariamente, um ícone rural e, portanto, atrasado culturalmente. Foi por isso que Porto Alegre, desde o início do século XX, buscou se modernizar por meio de inúmeros projetos – geralmente frustrados por falta de recursos – que vislumbravam o mesmo modelo parisiense replicado em cidades como Nova York, São Paulo, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Certamente, sobre isso, aprofundarei melhor o tema. Entretanto, vale destacar que essa luta entre o moderno e o antigo definia o sucesso ou fracasso de o Rio Grande do Sul ser visto, no centro do país, não mais como um território periférico, formado por homens rudes e violentos que tinham como única serventia a manutenção das fronteiras do Império contra os *hermanos*. Ao mesmo tempo, a modernização da capital servia aos interesses da mesma elite rural que, embora conservadora na sua essência, vislumbrava viver em uma Porto Alegre contemporânea às principais metrópoles mundiais para, assim, melhor reproduzir os hábitos comportamentais os quais foram assimilando em viagens para Buenos Aires, Rio de Janeiro, Lisboa e Paris.

Embora a *Geração Deu pra ti* não comungasse do mesmo conservadorismo rural, o qual, inclusive, foi veementemente negado por seus expoentes, a percepção e o desejo de viverem em uma cidade cosmopolita e conectada com os principais centros urbanos – e Paris é sempre uma referência – pautaram também o seu cinema. Por isso, romper com o cinema de Teixeira, principalmente, era algo tão urgente quanto obter respaldo do público jovem para quem seus filmes eram produzidos. Surpreendentemente, isso foi facilmente alcançado na primeira experiência dessa geração. Assim, se deu certo uma vez, poderia dar certo mais

vezes, como será visto ao longo desta pesquisa. No entanto, mesmo considerando a importância que os longas-metragens dessa geração têm para a história audiovisual do cinema realizado no Rio Grande do Sul, bem como o quanto essa ruptura temática, patrocinada por eles, foi essencial para o surgimento de uma tradição cinematográfica urbana, me parece que um tensionamento da linguagem cinematográfica clássica em longas-metragens gaúchos ocorreu apenas muitos anos depois, com a *Clube Silêncio*. Isso é, justamente, o que me proponho a pensar ao longo desta pesquisa. Minha intenção é, portanto, ao final, lançar alguma luz sobre o tema e, quem sabe, propor algumas novas possibilidades de se enxergar a história recente da produção audiovisual gaúcha.

1.3 Problema de pesquisa e objetivos

Como consequência deste estudo, inúmeras perguntas foram surgindo. A primeira, certamente, se a *Clube Silêncio* poderia mesmo representar um rompimento dos longas-metragens gaúchos com a linguagem clássica do cinema. À medida que a pesquisa avançava, começava a ficar claro que, mais do que um cinema de ruptura geracional, o audiovisual porto-alegrense amadureceu a partir de um processo de continuidade. Dessas discussões surgiram as questões que norteiam esta tese: 1) o que afinal representa o cinema da *Geração Clube Silêncio* para esse processo de continuidade – e rupturas – nas formas de produção e de representação estético-narrativa do cinema gaúcho? 2) Quais os elementos dessa mudança e em quais contextos estão inseridos? 3) Como essa geração de “vanguarda” se situa entre aquela que veio antes e aquela que veio (viria) depois?

Como objetivo geral proponho compreender o papel da produtora *Clube Silêncio* para a história do “cinema gaúcho” e averiguar se ela, de fato, simboliza uma primeira experiência de ruptura da linguagem clássica do cinema no estado gaúcho em relação à produção da geração anterior, a *Geração Deu pra ti*.

Como objetivos específicos, proponho:

- a. contextualizar o período de produção da *Geração Deu pra ti* e da *Geração Clube Silêncio*, relacionando-os com aspectos históricos de Porto Alegre e com as questões culturais, sociais e econômicas do Rio Grande do Sul a partir, também, da sua condição de estado-limítrofe (fronteira);
- b. mapear os aspectos técnicos, estéticos, narrativos e produtivos que aproximam e que afastam essas duas experiências de produção audiovisual no Rio Grande

- do Sul, destacando possíveis inovações que acompanharam esse período e esses filmes;
- c. identificar e estabelecer as possíveis relações desse cinema porto-alegrense com o imaginário francês que abastece Porto Alegre, especificamente com o movimento da *Nouvelle Vague* francesa;
 - d. analisar os longas-metragens produzidos pela Clube Silêncio a fim de determinar as possíveis rupturas estético-narrativas e produtivas que os tornariam diferentes daqueles da geração anterior

Para fins de análise do objetivo específico D, estou considerando os longas-metragens: *Cão sem dono*, de Beto Brant e Renato Ciasca; *Ainda orangotangos*, de Gustavo Spolidoro; *A última estrada da praia*, de Fabiano de Souza; e *Dromedário no asfalto*, de Gilson Vargas. Embora *Morro do céu*, de Gustavo Spolidoro, tenha sido inteiramente produzido fora da Clube Silêncio, irei incluí-lo no *corpus* de análise porque condensa várias das questões abordadas antes.

Obviamente, nenhuma filmografia se sustenta sem contextualização social, histórica, econômica, política e cultural. Ao reinserir os filmes em seus contextos, inúmeras nuances surgiram e serviram como base para compreender o meu objeto de estudo, mas também este se apresentou como uma contraface de tal contextualização. Inseridos em seus contextos de produção, foi revelador perceber não apenas esse período do cinema realizado no Rio Grande do Sul, mas como o cinema dialoga com o próprio contexto do qual surgiram os filmes – mesmo que, muitas vezes, inclusive, essa relação não seja nem consciente nem compreendida. Como disse antes, para que fosse possível situar esses filmes em seus contextos históricos, mais do que apenas livros sobre o “cinema gaúcho” foi importante realizar o processo de produção do documentário que acompanha esta tese. Não apenas pelas mais de 50 entrevistas realizadas entre 2017 e 2019, mas pela necessidade de articulação desta em uma linha narrativa documental que resumisse essa história em uma obra audiovisual, enquanto, ao mesmo tempo, permitisse o aprofundamento sistemático das entrevistas e, conseqüentemente, a reflexão acerca destas.

Finalmente, é preciso aproximar essas entrevistas articuladas com a literatura disponível para que se possa compreender esse período, esse cinema e suas relações. Esta pesquisa, portanto, não deixa de ser uma análise sobre a relação entre a pesquisa voltada para a produção acadêmica e a pesquisa – que também existe e é necessária – voltada para uma produção audiovisual, uma vez que, necessariamente, ambas acabam se encontrando e se

reencontrando inúmeras vezes, ao longo desse processo, por intermédio do pesquisador/realizador.

1.4 Metodologia parte 1 – entre uma tese e um documentário

A fim de garantir metodologicamente o estudo aqui proposto, alguns cuidados foram observados, analisados e precisam ser esclarecidos para que o leitor possa acompanhar os caminhos propostos para trilhar a jornada que resultou neste estudo. Para isso, estabeleci alguns passos, que serão explicados na sequência.

Em primeiro lugar, é importante reforçar a informação de que as análises audiovisuais feitas nesta tese serão aplicadas exclusivamente às obras de longa-metragem. Esse é um dado importante de ressaltar e deve ser levado em conta ao longo da leitura deste texto. Isso porque curtas e médias-metragens, assim como obras de toda e qualquer natureza realizadas para a televisão, embora significativos como contextualização e/ou referenciais – e, justamente por isso, em vários momentos são citados –, não se prestam para uma análise que busca compreender uma possível desconstrução narrativa clássica de um “cinema gaúcho” voltado às salas de cinema. De nenhuma forma, no entanto, quero desmerecer ou diminuir a importância dessas obras, principalmente o formato curta-metragem, para o qual o “cinema gaúcho” tanto deve sua história. O próprio “cinema porto-alegrense” não apenas amadureceu a partir dessa bitola como foi graças a alguns curtas-metragens específicos que conquistou sua própria independência. Por essa razão, é fato que por algumas obras marcantes, em diferentes formatos e bitolas, certamente é preciso transitar. Afinal, segundo o que escreveu Giba Assis Brasil (2009, p. 96) no texto “Autores, cenas espaços”, a respeito da importância do curta-metragem – e sua relação com os longas-metragens que vieram antes e depois dos citados pelo próprio autor –, o curta-metragem é “[...] o gênero onde o cinema gaúcho atingiu a sua maioria. Pois é evidente a disparidade de propostas em filmes como *No amor, Interlúdio, Temporal, O dia em Dorival encarou a guarda, Obscenidades, Aulas muito particulares, Barbosa*”.

Realmente, a importância desse formato para o audiovisual gaúcho – e brasileiro – do período é mais do que essencial, pois é de sobrevivência. No entanto, ao propor como hipótese de pesquisa que os filmes da *Geração Clube Silêncio* seriam os primeiros, no Rio Grande do Sul, a desconstruir a linguagem clássica do cinema – e, portanto, representariam uma vanguarda do “cinema gaúcho” –, busco fazer isso, essencialmente, a partir dos longas-metragens. Até porque, como o próprio Giba Assis Brasil (2009) esclarece, os curtas-

metragens permitiram não apenas a maturidade do “cinema gaúcho”, mas também uma certa inovação narrativa que não foi possível – ou não quiseram – transpor ao longa-metragem. E isso ocorre por uma razão simples e direta: o pretenso descomprometimento comercial que acompanha a realização dos curtas-metragens, bem como o seu natural propósito experimental, o que, por si só, justifica a decisão de não os levar em conta nesta análise. Sem falar, obviamente, na enorme quantidade de obras, nesse formato, realizadas desde o início dos anos 1980. Ao longo desse período, certamente, há inúmeros curtas-metragens gaúchos que romperam com a linguagem clássica do cinema, além de também apresentarem inúmeras abordagens experimentais. *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989) é um excelente exemplo disso, pois pela sua importância para o “cinema gaúcho” será abordado, de alguma forma, neste estudo.

No entanto, ao buscar entender as transformações estético-narrativas e produtivas do cinema que é exibido comercialmente nas salas de cinema, o longa-metragem torna-se o formato obrigatório do estudo, pois ele carrega variáveis que definitivamente influenciariam a própria cinematografia gaúcha. Afinal, além dos custos para se realizar um longa-metragem serem infinitamente superiores aos custos de um curta-metragem, a sua produção demanda uma equipe maior e mais tempo de preparação e filmagens, fora os gastos com distribuição e exibição. Para cobrir muitos desses custos, são possíveis coproduções e/ou participações de grandes empresas e/ou estúdios e/ou distribuidoras e/ou contratos pré-estipulados para janelas de exibição. Obter dinheiro público para realizar obras mais experimentais de longa duração também é, em si, uma dificuldade. Algo que se agrava ainda mais quando isso se dá em um país periférico em relação à cinematografia mundial e em um estado periférico em relação aos demais, onde há maior concentração de renda e de investimentos. Naturalmente, tal situação explicita o altíssimo grau de dificuldade em se obter financiamento, de qualquer ordem e origem, para um longa-metragem fora dos padrões estéticos e narrativos – considerados de melhor assimilação por parte do grande público. Dificuldade esta ampliada, ainda mais, em um estado como o Rio Grande do Sul. Conseqüentemente, há uma série de razões plausíveis para que este estudo se concentre, basicamente, nos longas-metragens e, mesmo assim, em obras predefinidas e representativas de determinados períodos. Assim, realizados tais esclarecimentos, sigo com meu relato metodológico, pois percebo os processos – bem como a minha própria história – como elos fundamentais para analisar as obras, seja na produção audiovisual, seja numa pesquisa acadêmica.

Em segundo lugar, esclareço que ao longo do processo de pesquisa, esta foi se moldando conforme ia me aprofundando. Originalmente, a ideia não era realizar uma

comparação entre filmes de diferentes gerações, mas, sim, apenas me concentrar na produção da Clube Silêncio. O próprio *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007), por não ser um filme dirigido por um dos ex-sócios da produtora gaúcha, a princípio não foi percebido como essencial para esse primeiro recorte. No entanto, com o tempo de pesquisa, naturalmente o filme se mostrou fundamental e acabou ganhando força ao longo das leituras, entrevistas e reflexões realizadas. Nesse processo, não apenas o filme de Beto Brant e Renato Ciasca ganhou espaço como também passou a ficar clara a necessidade de realizar uma aproximação – não necessariamente uma comparação – entre os filmes da Clube Silêncio com os filmes da Casa de Cinema de Porto Alegre. Afinal, a Clube Silêncio – e seus sócios – está diretamente relacionada à história da Casa de Cinema e aos realizadores do que denomino de *Geração Deu pra ti*.

Em terceiro lugar, aproveito o momento para destacar, novamente, que estamos tratando de apenas um recorte do “cinema gaúcho”, ou do “cinema urbano porto-alegrense”. Conceitos sobre os quais mergulharei melhor ao longo do texto e aos quais, muitas vezes, me refiro por meio do uso de aspas e/ou aproximando-os de palavras como “tal” e/ou “certo”. Não é a intenção deste estudo dar conta de “todo um cinema gaúcho”. Adianto, porém, que à medida que esses conceitos forem melhor esclarecidos, conforme os resultados obtidos ao longo da pesquisa, esses recursos gramáticos poderão perder o sentido. Dessa forma, tento deixar mais bem explicitado que, por isso, trata-se de um “tal cinema gaúcho” e/ou um “certo cinema gaúcho”, bem como um “tal cinema porto-alegrense” e/ou um “certo cinema porto-alegrense”. Ao menos até serem esmiuçados os possíveis significados decorrentes de tais expressões.

Em quarto lugar, esclareço que não pretendo “reduzir” a diversidade do “cinema gaúcho”, ou mesmo do “cinema porto-alegrense”, com esse recorte que se inicia com a *Geração Deu pra ti*, passa pela *Clube Silêncio* e alcança a *Novíssima geração*. Ao contrário, este estudo busca apenas um recorte específico que permita contextualizar uma determinada cronologia da história gaúcha – ou porto-alegrense – do audiovisual. Tal contextualização visa, conseqüentemente, ao estudo aprofundado da experiência da Clube Silêncio, meu objeto de estudo. Necessariamente, por inúmeras razões, ao longo da pesquisa citarei outras obras e realizadores. No entanto, este estudo foca essa tradição que, muitas vezes, é criticada e/ou admirada por sua hegemonia no cenário porto-alegrense da produção audiovisual. Sobre isso, também falarei ao longo deste texto.

Realizada tal digressão, retomo minha explanação metodológica para dizer que, embora tenha trazido para o texto alguns filmes da Casa de Cinema de Porto Alegre,

referentes ao período em que a Clube Silêncio estava em atividade, aproximá-los com uma análise abrangente se mostrou algo desnecessário, até porque cada vez mais fica claro o quanto a Casa de Cinema de Porto Alegre está para o antes e o depois desses 40 anos do audiovisual porto-alegrense – inclusive, para o antes de ela existir.

Foi esse entendimento que me deu a convicção de que deveria contextualizar esses 40 anos de história para, a partir dessa contextualização, mergulhar em uma análise sobre os filmes realizados pela Clube Silêncio. Destes, os mais representativos, que inclusive mereceram uma subseção exclusiva para cada, foram dois: *Cão sem dono*, o qual, embora não tenha sido dirigido por nenhum integrante da Clube e por nenhum diretor gaúcho, é coproduzido pela produtora porto-alegrense e se mostra extremamente significativo por diversos motivos, os quais serão vistos mais adiante; e o *Ainda orangotangos*, por ser, este sim, o único longa-metragem totalmente realizado dentro da Clube Silêncio. Isso, no entanto, não retira a força dos demais filmes originados, gestados e iniciados – ou não – ainda dentro da Clube Silêncio, dirigidos pelos ex-sócios da produtora, pois será possível perceber, a partir das observações realizadas acerca das demais três obras – *A última estrada da praia*, *Dromedário no asfalto* e *Morro do céu* – o quanto representam uma importante transição do cinema gaúcho.

A proposta não é realizar uma análise filmica de cada obra, mas, sim, identificar aspectos importantes para entender o significado cinematográfico desses filmes. Esses aspectos são: equipamentos utilizados na realização dos filmes; linguagem e estética narrativa das obras; público-alvo e público atingido nos cinema; orçamentos; modos de produção; características das equipes de realização; características dos elencos; festivais que participaram; relação com as conjunturas históricas e sociais nas quais cada obra surgiu; relação das temáticas exploradas nas obras com cada período histórico; e relação com a linha histórica – regional e nacional – a qual está inserida.

Mesmo que as obras realmente importantes sejam as apontadas acima, por conta da necessidade de inserir a Clube Silêncio, seus diretores e seus filmes na cronologia histórico-cinematográfica do Rio Grande do Sul, e em específico de Porto Alegre, eventualmente uma aproximação com outras obras, anteriores, contemporâneas e posteriores à Clube Silêncio se fez necessário. Isso não significa, no entanto, que se trata de uma análise minuciosa de cada uma dessas obras, nem ao menos que isso caracterize um estudo comparativo, e sim que aspectos gerais e/ou específicos foram levados em conta.

As entrevistas foram fundamentais para as inúmeras percepções que permitiram o desenvolvimento desta pesquisa, por isso surgiu a ideia de realizar, paralelo e

complementarmente à pesquisa acadêmica, a produção de um curta-metragem sobre a Clube Silêncio. Ao longo do processo, no entanto, o curta se transformou em um projeto de longa-metragem o qual aborda, assim como a própria pesquisa, reforçando-a e tencionando-a, o longo período que contextualiza essa história. Desde a ruptura com o cinema de “bombacha e chimarrão”⁴, no final dos anos 1970, até um certo e simbólico retorno ao ambiente rural/campeiro – protagonizado pelos filmes *Rifle* (Davi Pretto, 2016) e *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2016), ambos pertencentes a uma nova safra de realizadores gaúchos – são exatos 35 anos de um cinema “porto-alegrense” – essencialmente – que precisa ser mais bem observado. Para tanto, ressalto que, metodologicamente, houve duas modalidades de entrevistas a serviço deste estudo: em vídeo, realizadas entre 2018 e 2019, pensadas para serem aproveitadas também na realização do documentário que acompanha a tese – essa modalidade será melhor apresentada logo adiante – e conversas individuais, sem a presença da câmera, apenas com os ex-sócios da Clube Silêncio⁵, realizadas no ano de 2017. No geral, as entrevistas se mostraram essenciais para ajudar a reconstruir essa história, permitindo, assim, a possibilidade de refletir acerca dos meus objetivos.

Segundo Bauer e Gaskell (2015, p. 65), a entrevista é uma metodologia bastante empregada na pesquisa acadêmica no campo das ciências sociais e se mostra um método eficaz para estabelecer ou descobrir novas perspectivas e pontos de vista sobre os fatos:

O emprego da entrevista qualitativa para mapear e compreender o mundo da vida dos respondentes é o ponto de entrada para o cientista social que introduz, então, esquemas interpretativos para compreender as narrativas dos atores em termos mais conceituais e abstratos, muitas vezes em relação a outras observações.

Realmente, foi a partir das conversas realizadas para o documentário que os movimentos da tese começaram a surgir. Sobre o processo de realização do documentário, portanto, é importante esclarecer que todas as entrevistas, com exceção unicamente de Beto Brant – realizada em São Paulo, em 2019 – ocorreram no Bar Ossip, no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre, divididas em levadas de aproximadamente quinze entrevistados a cada período do ano de 2018, conforme a disponibilidade deles. A escolha do Bar Ossip como espaço onde

⁴ Conforme Tuio Becker (1986, p. 22): “Até pelo menos os anos 1970/80, o cinema gaúcho era caracterizado como sendo um cinema de ‘Bombacha e Chimarrão’. Em tempos mais recentes, essa perspectiva se modificou: os filmes se modernizaram e tomaram outros ares sem, entretanto, perderem suas características de produtos gaúchos. Na base do cinema de ‘Bombacha e Chimarrão’ está a obra literária de Érico Veríssimo e suas consequentes possibilidades – dada a universalidade do autor – de interessar o público de outras paragens por algo além do exotismo dos usos e costumes e da beleza das paisagens e das indumentárias da gente do Extremo Sul”.

⁵ Todas as entrevistas realizadas com os ex-sócios da Clube Silêncio foram transcritas e disponibilizadas no Anexo C desta pesquisa.

as entrevistas ocorreram se deu por dois motivos principais: porque foi um espaço significativo para a *Geração Clube Silêncio* e porque essa opção permitia baratear custos de deslocamentos, uma vez que eu estava realizando todas as entrevistas – bem como todo o documentário até o presente momento – com recursos pessoais. No Bar Ossip, as entrevistas foram gravadas com uma equipe pequena, formada por um diretor de fotografia – meu ex-aluno de CRAV, Pedro Henrique Clezar –, duas câmeras – sendo uma operada por mim enquanto entrevistava os personagens e outra pelo próprio fotógrafo –, e um técnico de som direto – Juan Quintáns. Optamos, por razões orçamentárias, mas também para deixar os entrevistados mais à vontade, não utilizar iluminação artificial. Por isso, toda vez que foi necessário iluminar o *set* – principalmente nas sessões de entrevistas realizadas nos meses de inverno, quando a luz natural caía mais cedo –, utilizávamos um abajur doméstico como fonte diegética de iluminação. Foi dessa forma que, além dos quatro ex-sócios da Clube Silêncio, os quais foram novamente entrevistados para o documentário, convidei as seguintes pessoas para participarem:

- *Diretores*: Cristiano Trein, Gilberto Perin, Eduardo Wannmacher, Márcio Reolon e Filipe Matzembacher, Rogério Ferrari, Jorge Furtado, Cristiane Oliveira, Carlos Gerbase, Marta Biavaschi (entrevistada também na condição de atriz dos filmes dos anos 1980), Ana Luiza Azevedo, Carlos Ferreira, Hique Montanari, Tabajara Ruas, Lucas Cassales, Otto Guerra, Davi Pretto, Zé Pedro Goulart, Beto Brant, Liliana Sulzbach, Cacá Nazário, Beto Brant e Boca Migotto.⁶
- *Atores e atrizes*: Leonardo Machado, Nelson Diniz, Vanise Carneiro, Marcos Contreras, Werner Schünemann (também na condição de realizador nos anos 1980) e Zé Adão Barbosa.
- *Produtores*: Alice Urbim, Nora Goulart, Beto Rodrigues, Luciana Tomasi, Mariana Muller.
- *Professores, críticos e pesquisadores*: Flávia Seligman, Daniel Feix, Fatimarlei Lunardeli, Enéas de Souza, Marcus Mello, Bia Barcellos, Leonardo Bonfim, Alice Dubina Trusz, Ivonete Pinto (entrevistada também na condição de atriz dos filmes dos anos 1980).

Por fim, além destes, participaram: o músico que compõe trilhas para cinema Artur de Farias; o diretor de fotografia, mas também pesquisador, professor e diretor, Bruno Polidoro;

⁶ Registrei minhas percepções acerca da pesquisa na época porque, além de me parecer interessante, também pude compensar o não comparecimento de uma pessoa que seria entrevistada.

o roteirista e diretor do Festival do Roteiro Audiovisual de Porto Alegre (FRAPA) Leo Garcia; o diretor de fotografia Alex Sernambi; e o montador, mas também diretor, professor, pesquisador e crítico, Giba Assis Brasil.

Obviamente, alguns desses profissionais não contribuíram diretamente com a pesquisa nem entraram no corte final do documentário, o qual, na sua versão para a Banca de Avaliação desta pesquisa, terá uma duração final de quase três horas. Embora alguns entrevistados, por inúmeros motivos, não tenham entrado no corte final do filme, outros foram essenciais e, portanto, não apenas aparecem com frequência no filme como também suas entrevistas contribuíram significativamente para o texto escrito. Nesse caso, com exceção dos ex-sócios da Clube Silêncio, os quais tiveram suas entrevistas transcritas – conforme Anexo C –, os demais tiveram suas entrevistas incorporadas ao texto por intermédio das minhas próprias palavras. Devido à importância desses na construção histórica aqui apresentada, vejo como essencial destacá-los: Gilberto Perin, Eduardo Wannmacher, Márcio Reolon e Filipe Matzembacher, Jorge Furtado, Cristiane Oliveira, Carlos Gerbase, Marta Biavaski, Ana Luiza Azevedo, Carlos Ferreira, Davi Pretto, Beto Brant, Marcos Contreras, Alice Urbim, Nora Goulart, Beto Rodrigues, Luciana Tomasi, Flávia Seligman, Daniel Feix, Fatimarlei Lunardeli, Enéas de Souza, Marcus Mello, Leonardo Bomfim Pedrosa, Alice Dubina Trusz, Ivonete Pinto e Giba Assis Brasil.⁷

Ainda em relação às entrevistas, considero importante relatar que elas obedeceram a uma pré-pauta construída a partir de uma prévia pesquisa que, por sua vez, se deu em paralelo ao processo acadêmico. Dessa forma, aquilo que eu pesquisava acerca do meu objeto de estudo gerava dúvidas que eram discutidas com os próprios personagens dessa história. No entanto, o movimento contrário também ocorreu, ou seja, do conteúdo extraído nas entrevistas pude realizar movimentos de aproximação com as reflexões que brotavam das leituras. Tecnicamente, as entrevistas foram realizadas por mim na posição de entrevistador – mas também de um realizador/pesquisador e, inclusive, personagem –, colocado à frente dos entrevistados. Em sua grande maioria, ocorreram individualmente. As perguntas davam conta de um eixo comum, que incitava os entrevistados a falarem um pouco sobre suas próprias

⁷ Aproveito o momento para informar que doarei cópias do documentário editado, bem como de todas as “brutas” dos depoimentos, para a Cinemateca Capitólio. A intenção é que esse acervo, bem como o esforço pessoal e financeiro por trás da sua obtenção, possa servir como fonte para novas/outras pesquisas. No entanto, infelizmente, sabemos que no Brasil da falta de memória, mesmo depois de registrados e devidamente guardados os depoimentos, não há muitas garantias de que eles sejam preservados. Para ilustrar tal afirmação, fica aqui documentado o esforço de desmonte, por parte do atual governo federal, da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, onde estão guardados mais de 250 mil rolos de filmes e, aproximadamente, um milhão de documentos que ajudam a contar a história do Brasil pelo audiovisual. Por conta de descasos como estes, é possível afirmar que, mais do que pesquisa, nós todos fazemos resistência.

biografias e como se deu a aproximação de cada um deles com a produção audiovisual. Ao longo de todo esse processo, tentei romper com o distanciamento típico entre entrevistados e entrevistador. Como a maioria deles são/eram cineastas, jornalistas, professores e/ou dominam absolutamente os temas tratados, bem como com quase todos eu tinha/tenho uma relação relativamente próxima, algumas vezes, inclusive, como colega de trabalho, outras vezes até como amigo, esse objetivo foi atingido facilmente.

Invariavelmente, as entrevistas se transformaram em conversas que obedeceram ao ritmo e ao conhecimento de cada entrevistado, bem como à relação deste comigo, que ali estava posto como diretor, pesquisador, entrevistador, mas também como um realizador que, por sua vez, não deixa de ser, também, parte dessa história. Isso significa que, por mais que eu buscasse uma neutralidade sobre o tema, mais certeza eu tinha de que isso não seria possível. Reitero, portanto, que me enxergar parte do processo é (foi) um ato de honestidade para com o todo, por isso não apenas decidi assumir essa minha condição de pesquisador/realizador/personagem, como evidenciá-la, a fim de promover, ao leitor/espectador, uma percepção que ecoa no próprio conceito de fronteira, trazido a este estudo desde muito cedo.

Sobre isso, considero importante informar que, talvez por mera intuição, naquele momento o título provisório do documentário – isso está explicitado na claquete utilizada nas filmagens – era “Fronteiras”. Isso porque, embora ainda não estivesse claro, para mim, o quanto esse conceito estaria presente na pesquisa, certamente havia, mesmo que inconscientemente, a percepção sobre a necessidade de refletir acerca das diversas fronteiras que constituem o universo aqui apresentado, como: analógico/digital, cinema clássico/*Nouvelle Vague*, cinema de “bombacha e chimarrão”/“cinema urbano”, reflexão acadêmica/produção audiovisual e, claro, a própria condição do Rio Grande do Sul como estado-fronteira. Ao mesmo tempo, as primeiras leituras – ou releituras – de autores como Néstor Garcia Canclini, Walter Benjamin, Michel Maffesoli, Howard S. Becker, Umberto Eco, Jean-Louis Comolli, Vilém Flusser, Jacques Rancière, Henri Bergson e Gilles Deleuze, entre outros, certamente contribuíram com algumas percepções nesse sentido.

Dessa forma, caberá a esta pesquisa, em algum momento, refletir sobre os efeitos de um processo sobre o outro, sendo que, por conta da minha prática como documentarista, sei o quanto entrevistas são uma ferramenta fundamental na constituição de um embasamento sólido, seja como material a ser manipulado pela edição/montagem, a fim de se construir um discurso para uma obra, seja como recurso analítico para uma pesquisa que conta com raro referencial teórico sobre o qual possa sustentar uma contextualização histórica.

Sobre o documentário (Anexo B), é importante ressaltar que, em nenhum momento, se intencionou entregar uma versão completamente finalizada dele. Inclusive, imaginei que, possivelmente, nem conseguiria apresentar um corte final minimamente organizado, uma vez que um documentário longa-metragem realizado totalmente sem recursos financeiros, por si só, é um desafio enorme. Realizá-lo em paralelo ao processo de pesquisa para uma tese de doutoramento, que é extremamente cansativa e trabalhosa, quase beira os limites do bom senso. Por essas razões, a ideia original era levar o processo audiovisual até onde ele fosse viável, sempre priorizando o texto acadêmico e, para isso, as entrevistas no processo de reflexão necessário à realização da tese.

O filme deveria acompanhar o doutoramento conforme fosse possível e sempre em função da pesquisa, nunca avançando esta em importância. Fico feliz, contudo, em informar que o que apresentamos⁸ é uma obra audiovisual estruturada, com início, meio e fim a qual dialoga, em diversos níveis, com esta pesquisa. Essa versão ainda não está plenamente finalizada, está um pouco mais longa, em duração, daquilo que vislumbro para sua versão comercial e ainda não passou pelas etapas de finalização de imagem e som. Mesmo assim, trata-se de um documentário. E um documentário o qual, após o doutoramento, seguirá sendo trabalhado para que alcance sua versão final, visando às janelas de exibição. Contudo, o mais importante é que sua realização permitiu refletir inúmeras nuances desta pesquisa, ao mesmo tempo em que está oportunizando o preenchimento de um vácuo significativo na história do audiovisual gaúcho.

Dessa forma, assim como Bauer e Gaskell (2015), percebo uma potencialidade enorme nessa aproximação das técnicas de documentação audiovisual da pesquisa acadêmica, pois em uma relação entrevistador/entrevistado em frente a uma câmera há um ganho que o texto escrito não alcança. Isso poderá ser conferido – e avaliado – após o contato com o documentário em sintonia com a leitura do texto acadêmico. Segundo Bauer e Gaskell (2015, p. 71):

Há uma perda de informação no relatório escrito, e o entrevistador deve ser capaz de trazer à memória o tom emocional do entrevistado e lembrar por que eles fizeram uma pergunta específica. Falas ou comentários que numa primeira escuta pareciam sem sentido podem, repentinamente, entrar em cena à medida que as contribuições de diferentes entrevistados são comparadas e contrastadas.

⁸ Aqui me utilizo da primeira pessoa do plural para destacar a contribuição da minha orientadora, Profa. Dra. Miriam Rossini, bem como dos demais profissionais envolvidos na realização do filme ao longo desse processo coletivo.

Ao assistir o documentário, o leitor passa a ver e ouvir aquela fonte de pesquisa que, no texto, está colocada apenas por meio de palavras. Assim, passa a ser possível, além de dar contornos humanos aos fatos – e, portanto, complexificá-los – reforçar e/ou complementar reflexões presentes no texto com base na própria percepção gestual e/ou da fala oriunda do entrevistado. Nesse mesmo sentido, além da fundamentação teórica embasada pela literatura existente, bem como da pesquisa realizada por meio das entrevistas, conforme descrito acima, a pandemia trouxe uma possibilidade inusitada. Aliás, aos poucos, fui percebendo o quanto seria impossível excluí-la desse processo e, portanto, em muitos momentos a explicito, ao longo do texto, da mesma forma que farei agora. Isso porque o isolamento social e o consequente fechamento de todas as frentes de produção audiovisual no Brasil geraram dificuldades financeiras para muitos profissionais do audiovisual gaúcho.

Como forma de amenizar tais problemas financeiros – e ainda antes do surgimento do Auxílio Emergencial que ocorreu via aprovação da Lei n. 14.017, de 29 de junho de 2020, batizada como Lei Aldir Blanc –, em Porto Alegre nasceu uma iniciativa de arrecadação para auxiliar esses trabalhadores culturais. Tratou-se de um *workshop on-line* denominado Workshop Solidário, que contou com inúmeros cursos ministrados por vários profissionais da área. Quando recebi o convite para organizar um curso de documentário – em função da minha relação com o ensino desse gênero cinematográfico –, percebi que poderia utilizar a oportunidade para abordar uma temática que estivesse relacionada a esta pesquisa. Assim, em vez de ministrar um curso de documentário, propus um *workshop* a partir da minha pesquisa, o qual seria dividido em quatro encontros, em que abordaríamos quatro momentos dessa cronologia. Para cada encontro, convidei pessoas que pudessem aprofundar, junto comigo, o tema de cada aula. Para a aula da primeira noite, participaram Daniel Feix e Miriam Rossini, abordando o Cinema de Teixeira. Na segunda noite, para falar sobre os anos 1980/1990 e a *Geração Deu pra ti*, o convidado foi Carlos Gerbase. Para a terceira noite, sobre os anos 1990/2000, o convidado foi Gustavo Spolidoro. Para finalizar o curso e pensar o pós-Clube Silêncio e a *Novíssima geração*, bem como encerrar aquilo que aqui estou apresentando como um ciclo do “cinema porto-alegrense”, estiveram presentes o diretor Davi Pretto e a diretora Cristiane Oliveira.

Esse curso acabou se mostrando mais importante do que eu mesmo havia imaginado, em especial por dois motivos: 1) porque me permitiu reorganizar os conteúdos que eu vinha estudando ainda de uma forma um tanto fragmentada, por meio de uma cronologia mais ou menos ininterrupta, pois foi preparando as aulas para esse *workshop*, por exemplo, que me dei conta que a história dos 40 anos desse “cinema porto-alegrense” poderia ser percebida,

também, em quatro ciclos menores, conforme a estrutura apresentada acima. Dessa forma, simbolicamente, haveria um primeiro ciclo que nasceu com a realização do *Deu pra ti anos 70* até o primeiro curta-metragem dessa geração, realizado em 35 milímetros, o *No amor* (Nelson Nadotti, 1982). Nessa fase, destaca-se a produção de longas-metragens em Super-8 e a transição dessa geração para a película percebida como profissional. Um segundo ciclo ocorreu ao longo dos anos quando essa geração, agora com a experiência em longas-metragens e iniciada no “cinema profissional”, realizou os chamados “Filmes da Z Produtora”. Dentre as três obras produzidas pela Z, a mais significativa, certamente, é a *Verdes anos* (Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase, 1984). O próximo ciclo tem relação com a fundação da Casa de Cinema de Porto Alegre e a realização dos curtas-metragens que se destacariam internacionalmente. Parte desse ciclo é marcada pela chegada e realização dos primeiros curtas-metragens da *Geração Clube Silêncio*. Por último, o ciclo que se inicia com a retomada das produções de longas-metragens, pela Casa de Cinema, com o *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000), bem como o nascimento e a morte da Clube Silêncio e, ainda, a chegada da *Novíssima geração*. Todas essas fases, naturalmente, são marcadas por fatos e filmes importantes, os quais serão aprofundados no seu devido momento. 2) A realização desse *workshop* também me oportunizou, com a participação dos referidos convidados, uma espécie de “novas entrevistas”. Estas me permitiram relativizar percepções, a fim de comprovar e/ou rever minhas posições como pesquisador, ou seja, foi como (quase) uma última oportunidade de confrontar tudo que eu estava em vias de concluir, com os atores de – ao menos – três momentos dessa história: Gerbase, Spolidoro, Oliveira e Pretto. Todos os quatro, inclusive, integrantes da lista de entrevistados do documentário.

Para encaminharmos o final desta subseção, que se apegua às decisões metodológicas práticas, considero importante informar que todas as datas de produção das obras aqui citadas foram confirmadas no site IMDb. Penso que é importante destacar isso porque, inúmeras vezes, seja pelo *Google* ou até nos sites das produtoras e/ou na própria capa dos DVDs dos filmes – quando os tinha – surgiram contradições. Em razão disso, para padronizar a informação, optei pelo IMDb, o qual, *a priori*, é alimentado pelos próprios produtores e, portanto, imagina-se que estejam corretos. Contradições, no entanto, surgiram de diversas outras formas, desde as entrevistas, pois, naturalmente, muitas vezes a memória é traída pelo tempo, assim como em textos de revistas, fanzines ou sites, enfim, publicações nem sempre tão precisas. A fim de evitar que tais deslizos fossem incorporados a este texto, decidi enviar determinadas seções para leitura dos seus principais personagens. Dessa forma, a subseção “O Clube de Cinema: um pouco da história” foi lido e retornou com observações de Milton do

Prado e Fabiano de Souza; e a subseção “Um estrangeiro em Porto Alegre” contou com a leitura e a avaliação de Beto Brant, Gilberto Perin e Giba Assis Brasil, que tiveram acesso a todo o texto e puderam contribuir com observações ainda mais significativas. Explico esse movimento para esclarecer que, nos diversos momentos quando foram apontadas informações contraditórias, e estas não puderam ser comprovadas factualmente, optei por explicitá-las em suas diversas versões.

Apresentados, assim, os caminhos escolhidos e trilhados para a realização desta pesquisa, considero importante, antes de avançarmos, discorrer sobre os conceitos que ajudaram a sustentar tais decisões.

1.5 Metodologia parte 2 – os vários lados de uma mesma fronteira

O pesquisador Néstor García Canclini (2015a), em seu clássico livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, nos apresenta um autor de histórias em quadrinho argentino, chamado Fontanarrosa, e um de seus personagens mais conhecido, o Inodoro Pereyra. Publicado pela primeira vez em 1972, Inodoro Pereyra parodia a “[...] exuberância *kitsch* da temática folclórica na mídia dessa época” (CANCLINI, 2015a, p. 340). Para fazer isso, Canclini (2015a) nos explica que o cartunista se utiliza dos regionalismos linguísticos e dos estereótipos do gaúcho, exagerando-os ao ponto de tornar tais aspectos ainda mais inverossímeis quando colocados ao lado da difusão cultural moderna. O autor brinca com os limites entre o folclore – percebido como menor, uma vez que tem suas raízes no campo – e a cultura urbana, percebida como “sofisticada”. Dessa forma, Fontanarrosa se utiliza dos estereótipos ligados ao folclore do gaúcho para estabelecer um diálogo de cumplicidade com as pessoas que, com ele, se identificam, ao mesmo tempo que busca desconstruí-los a partir do seu personagem. Isso inclusive explicaria por que tentativas de publicação das histórias desse personagem, em outros países, nunca funcionaram bem. Por outro lado, dentro da Argentina, Inodoro Pereyra contribui para com uma “peleia braba”: “Há um século, os argentinos discutem se a política cultural deve optar pela civilização das metrópoles, rechaçando a barbárie do autóctone, ou por uma reivindicação enérgica do nacional-popular” (CANCLINI, 2015a, p. 341). Trago a análise realizada por Canclini sobre esse personagem porque, além de ele muito lembrar a discussão entre cinema de “bombacha e chimarrão” e “cinema urbano porto-alegrense”, essa tira específica ilustra inúmeras nuances observadas ao longo deste trabalho.

Conforme nos conta Canclini (2015a)⁹, um gaúcho, daqueles bem “dos quatro costados”¹⁰, está sentado em uma pedra em meio ao Pampa. Este é Inodoro Pereyra, que, à sombra de uma figueira, mateia na companhia do seu fiel amigo cusco.¹¹ À sua situação tranquila opõe-se um segundo gaúcho – Canclini o denomina “Perseguido” –, que chega correndo a pé e aos gritos de “me ajude, tem polícia de quinze países me perseguindo”. Ao desespero de Perseguido, então, Inodoro interpela: “E por que tanto êxito, vivente?” É quando Perseguido relata que “é contrabandista de fronteiras”. Ao compreender os motivos que levam aquele pobre gaúcho a fugir da polícia daquele jeito, Inodoro, agora complacente à situação do “vivente”, lhe pergunta: “E o que contrabandeias?” “Já não te disse, homem? Fronteiras: balizas, barreiros, marcos, arames farpados, tijolos, linhas pontilhadas...”, é o que lhe responde Perseguido. Nesse momento, Canclini (2015a) brinca se tratar de um “metacontrabando”, uma vez que Perseguido está sendo procurado não por contrabandear produtos entre as fronteiras, algo que caracteriza a essência dos primeiros gaúchos, mas, sim, por contrabandear “fronteiras”. Para contextualizar, basta compará-lo a Donald Trump, que tanto brigou, enquanto presidente dos Estados Unidos, para erguer um muro na fronteira com o México, ou seja, Perseguido ganha a vida negociando produtos utilizados para construir cercas e muros e, assim, separar países. Isso revela uma quantidade inusitada de “níveis de leitura” sobre o personagem, seu universo histórico-cultural e sua relação com a sociedade contemporânea.

Na subseção desta tese intitulada “O gaúcho, sua terra e suas verdades construídas”, esse personagem, o gaúcho, independentemente de ser aquele nascido no Rio Grande do Sul, na Argentina ou no Uruguai, o qual se originou do crime do estupro de mulheres nativas por espanhóis e portugueses, tornou-se um bastardo errante, sem pátria e sem dono, que livremente transitava pela região sobrevivendo de pequenos crimes, dentre os quais, o próprio contrabando. Inodoro Pereyra, gaúcho dos quatro costados, portanto, é representante desse personagem fora da lei que desconsiderava os limites políticos impostos por assinaturas em acordos internacionais e seguia sua vida, despreocupadamente, cantando sua pretensa liberdade sobre o lombo do cavalo, tal qual o músico e compositor pelotense Vitor Ramil muito bem ilustrou em sua canção *Deixando o pago*, do disco “Ramilonga”, lançado em 1997.

⁹ No livro, há a reprodução dos desenhos de Fontanarrosa.

¹⁰ Segundo o folclore popular, a expressão “quatro costados” deve sua origem à árvore genealógica de ascendentes, também conhecida por árvore de costados ou árvore inversa, a árvore formada pelos antepassados: pais, avós, bisavós etc. de um indivíduo.

¹¹ Cão pequeno, cão de raça ordinária, guaiepeca.

No trecho reproduzido a seguir, portanto, Inodoro Pereyra poderia cantar: “[...] Como é linda a liberdade/Sobre o lombo do cavalo/E ouvir o canto do galo/Anunciando a madrugada/Dormir na beira da estrada/Num sono largo e sereno/E ver que o mundo é pequeno/E que a vida não vale nada [...]” (DEIXANDO..., 1997). Logo, o personagem Perseguido, aos olhos de Inodoro Pereyra, não é um “fora da lei” por transgredir as fronteiras da mesma forma como o fazem tantos outros contrabandistas, mas, pelo contrário, ele contribui com a sua construção. Perseguido contrabandeia a própria fronteira. O que para os acordos internacionais que limitam as terras de um e outro lado de um país é legal, no sentido da lei, para o gaúcho Inodoro é um crime. No entanto, a tira de Fontanarrosa não acaba por aí.

Perseguido conta que, antes de contrabandear a “própria fronteira”, ele contrabandeava peles de animais, como capivaras, lontras, rãs e vacas, estas, sim, pela fronteira. Este é o verdadeiro contrabandista, aquele que não importa a época, se passado, presente ou, se as fronteiras continuarem de pé, certamente, futuro. Ele é o responsável por cortar cercas, pular muros, furar bloqueios para, conforme as necessidades de um e outro lado da fronteira, fornecer as desejadas mercadorias. Perseguido relatava seu passado com tamanho entusiasmo que não percebeu que, do alto da coxilha, despontaram mais de vinte policiais da Interpol. Sem saber para qual lado fugir, Perseguido passou a implorar para Inodoro Pereyra o esconder. A resposta ao seu pedido, contudo, lhe causou surpresa: “Como ecologista, não protejo ninguém que tenha arrancado couro de animaizinhos de Deus, criaturinhas inocentes, alminhas cheias do Senhor!” Ora, um gaúcho dificilmente poderia ser um ecologista, afinal, isso confronta a própria construção desse personagem, o qual, hoje, está associado ao conservadorismo rural. Assim surge outra reflexão necessária, uma vez que o outrora gaúcho contraventor, com o passar do tempo, transformou-se na imagem daquele homem de bota lustrada e lenço vermelho dançando um “vanerão” em bailes de CTG.

Para a história avançar e chegar aos “finalmentes”, Inodoro sugeriu que Perseguido se escondesse em meio a uma multidão que por ali passava: “Olha, lá vem uma procissão! Entra no meio do povo que eu não digo nada!” Perseguido agradeceu e correu para se mimetizar àquele agrupamento de pessoas, então se deu conta que, na verdade, não se tratava de uma procissão, e sim de uma manifestação de agentes da polícia em greve por aumento de salário. A essa constatação de Perseguido, por fim, Inodoro Pereyra resmungou: “É, a gente nunca sabe onde vai estar metido no dia de amanhã”. Dessa forma, Fontanarrosa complexifica ainda mais a leitura sobre o gaúcho, seus estereótipos populares e a reação destes perante as inúmeras constatações possíveis a partir dos tensionamentos propostos. Afinal, além das observações realizadas, percebe-se que o “contrabandista de fronteiras”, procurado pela

polícia internacional por colaborar com a manutenção destas, se vê agora escondido em meio à própria polícia que, por sua vez, não vai prendê-lo, pois está em greve. Aliás, um ato ilegal, uma vez que à polícia é vedado o direito à greve. Dessa forma, o autor inverte completamente a lógica social.

A moral da história nos ensina que a gente nunca sabe de qual lado da fronteira vai estar metido no dia de amanhã e, portanto, o melhor a se fazer é evitar cercas e muros que dificultem o ir e vir do contrabandista o qual, nesse caso, não é o contraventor, mas, sim, apenas um homem livre. O crime está no ato de construir as fronteiras, não em burlá-las. Entretanto, construir fronteiras é uma prática de controle social. Não apenas as fronteiras entre países, mas também os muros para proteger cidades; as cercas para preservar propriedades privadas. Na busca pelo controle e manutenção do espaço, sempre há uma boa razão para se erguer obstáculos a fim de evitar o movimento de pessoas e, sobretudo, de ideias. No entanto, toda vez que se ergue uma estrutura que aparta, seja ela física ou psicológica, concreta ou abstrata, se está reduzindo a multiplicidade, que é inerente a todo indivíduo, a apenas “dois lados de uma mesma moeda”. Ora, a multiplicidade nasce do movimento, assim como a identidade é plural. Por isso, ao mesmo tempo que se tenta controlá-la ou, ainda, se demanda pelo controle, esse obstruir o ir e vir será um processo que muito pode ser ilustrado pela imagem de alguém “enxugando gelo”, ou seja, é interminável.

Como nos fala Morin (2011, p. 23), em seu livro *O método 4*, “o espírito individual pode alcançar a sua autonomia jogando com a dupla dependência que, ao mesmo tempo, o constrange, limita e alimenta”. Por outro lado, em nome do controle social, geralmente algo imposto de cima para baixo, dos hegemônicos para os subalternos, “enxugar gelo” será uma prática que, embora constante, é compensadora, até porque a própria sociedade desenvolveu seus mecanismos para realizar esse trabalho. Como se sabe, conforme Althusser (1974), os aparelhos ideológicos e repressivos de Estado cumprem essa função a serviço dos hegemônicos e, muitas vezes, contra si próprios, por intermédio das igrejas, dos governos, das administrações públicas, das polícias, dos exércitos e de outras instâncias sociais. De certa forma, a própria sociedade demanda tais controles, afinal a complexidade das dinâmicas humanas em relação ao meio em que vivem são tão inapreensíveis que não surpreende a necessidade de maniqueísmos básicos em nome de uma convivência mais “pacífica e/ou organizada”. É do ser humano a capacidade e a necessidade de seleção, a fim de excluir as “distracões” em nome da sobrevivência. Mais ou menos como quando atravessamos uma avenida movimentada de uma grande cidade. Se prestarmos atenção em todos os sinais ao nosso redor, como os inúmeros veículos que vêm e vão, as pessoas, todas as publicidades, o

horário e a temperatura informados no painel eletrônico, a sirene das viaturas, o grito do vendedor ambulante etc., não damos o primeiro passo. Então, reduzimos as possibilidades para o semáforo, o sinal de pedestre, o movimento dos veículos e a faixa de segurança e, assim, seguimos em frente.

Ao percebermos isso, podemos deduzir que também a identidade – individual ou coletiva – passa a ser construída a partir da diferença, quando, ao contrário, deveria ser estabelecida na diferença. Tomaz Tadeu da Silva (2000) afirma que a identidade significa demarcar fronteiras, fazer distinções entre o que fica dentro e fora e, portanto, está sempre ligada a uma forte separação entre “nós e eles”. Por outro lado, sabendo disso, Michel Maffesoli (1996) diz que é nas fronteiras que ocorre um embaralhar dessas identidades e que, se os controles são necessários, também fugir deles é parte da dinâmica social. Dessa forma, o carnaval, quando usamos máscaras, as festas à fantasia e os cultos religiosos de possessão, para trazer alguns exemplos que o próprio autor utiliza, não deixam de ser situações que nos auxiliam na tarefa de tensionar as fronteiras da dicotomia social em nome de uma pluralidade vital. Tudo isso, obviamente, é apenas uma “válvula de escape” para um cotidiano estruturado por regras, leis e costumes bem definidos.

Ana Maria Amado Continentino (2002, p. 73), com base na leitura de Derrida, lembra que tais fronteiras definem a própria sexualidade humana a partir “[...] da diferença binária que governa a conveniência de todos os códigos [...] da oposição feminino/masculino [...]”. Isso significa que nos condicionamos – ou somos condicionados – a enxergar tudo o que nos cerca, tudo que fizemos, até quem somos, baseados em um esquema constituído na dicotomia do que é certo ou errado, quem é amigo ou inimigo, quem é o pai ou a mãe, o que é trabalho e lazer e, assim, *ad infinitum*. Por outro lado, esse esquema, que para além do controle social também facilita a sobrevivência do indivíduo por meio de seleções binárias, está em permanente tensionamento, principalmente quando surge a necessidade de movimentar-se.

Silva (2000, p. 86), por essa razão, cita a diáspora, ou seja, as imigrações, o cruzamento de fronteiras, a própria “[...] figura do *flâneur*, descrita por Baudelaire e retomada por Benjamin [...]”, e todos os inúmeros movimentos possíveis, inclusive viagens, embora menos traumáticas, mas, mesmo assim, percebidas como fenômenos que geram hibridizações, miscigenações, sincretismos e travestismos, como reações em prol das rupturas binárias e em busca da essência humana. Isso significa que, se de um lado há um necessário transitar pelas fronteiras, institucionalizado pela própria sociedade, como os citados acima, com base em Maffesoli (1996), por outro há aqueles movimentos provocados pela sobrevivência do corpo

e/ou da alma, que buscam barrar esses movimentos fronteiriços, mesmo o de viajantes ocasionais. Segundo Silva (2000, p. 89):

A possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira”, de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração de caráter “artificialmente” imposto das identidades fixas. O “cruzamento de fronteiras” e o cultivo propositado de identidades ambíguas é, entretanto, ao mesmo tempo, uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade.

Nesse caso, diferentemente de esse movimento gerar um “alívio” social, ele provoca transformações, revoluções, renovações e precisará ser, de alguma forma, dissolvido e/ou, ao menos, novamente controlado. No entanto, como toda identidade é artificial, ao menos toda aquela constituída a partir de um pensamento reducionista, a procura pelo movimento será, sempre, um ato de resistência do indivíduo. Afinal, para além de o ser humano nascer potencialmente múltiplo – uma criança, por exemplo, não enxerga as diferenças como um bloqueio para uma relação social –, a própria sociedade, como grupo e coletivo, desde sempre transitou pelo mundo. Essa luta entre o controle e a libertação, portanto, está presente e faz parte da nossa dinâmica social, por isso se dá permanentemente e em diversos níveis. Levando em conta que ao transitarmos estamos em movimento e, uma vez em movimento, interagimos com o meio justamente pelas diferenças, a interação que brota desse deslocamento provoca, inevitavelmente, novas percepções, novas possibilidades e constrói o conhecimento. Percebe-se, assim, que o encontro com o heterogêneo, com o diferente e com o estranho sempre ocorreu. É da nossa natureza e é determinante para a nossa constituição social. De acordo com Morin (2011, p. 24): “O conhecimento está na cultura, e a cultura está no conhecimento. Um ato cognitivo individual é, *ipso facto*, um fenômeno cultural, e todo elemento do complexo cultural coletivo atualiza-se em um ato cognitivo individual”.

Ao mesmo tempo, esse movimento pelo qual formatamos o nosso conhecimento – coletivo e/ou individual – gera, ao menos, dois fenômenos. De um lado, a partir daquele que se movimenta, há a incerteza sobre as possíveis consequências advindas do próprio movimento. Um terreno movediço, uma tempestade imprevista, um assalto na próxima esquina e/ou, claro, também boas surpresas, como uma ajuda inesperada, um abrigo provincial, uma nova amizade para a vida. Por outro lado, para aquele que está estático, embora o corpo estranho possa trazer novas – e boas – possibilidades, a primeira percepção é de que o “estrangeiro” significará problemas e, portanto, é preciso se proteger e proteger os seus erguendo fronteiras, muros e cercas. Novamente, porém, as fronteiras, os muros e as cercas podem ser físicas. E de fato são, mas também são psicológicas. Afinal, o “estrangeiro”

sempre carrega, consigo, o movimento, e este sempre demanda uma reação. Da relação entre movimento e reação, decorre o caos, ou seja, em uma imagem, sabemos bem o quanto é difícil retomar os exercícios físicos – a academia – depois de semanas apenas em frente ao computador escrevendo uma tese de doutorado, mas, por outro lado, sabemos que após algumas semanas de exercícios, o corpo volta a responder com mais vitalidade.

Nesse terreno incerto e suscetível a toda e qualquer influência estrangeira em permanente deslocamento, portanto, o forasteiro pode ser percebido como uma ameaça ou como uma oportunidade. Por conta de toda uma construção ideológico-cultural que, desde criança, vai definindo nossa identidade a partir da diferença, geralmente, esse movimento é percebido como uma ameaça. Até porque, é do instinto do ser humano reagir, num primeiro momento, sob a percepção provocada pelo medo. Afinal, é ele que nos deixa alerta para, se necessário, reagirmos às ameaças e, assim, lutarmos pela nossa sobrevivência. Assim, a soma desse instinto básico com a doutrinação social, muito provavelmente, vai nos fazer perceber o “estrangeiro” – e o seu movimento – como algo a temer e, conseqüentemente, a evitar e/ou combater. Com o tempo, claro, aprendemos a identificar esse “estrangeiro” e, ao tipificá-lo, melhor compreender se é uma ameaça – e qual o nível dessa ameaça – ou, ao contrário, se é uma oportunidade. Conforme esclarece Morin (2011, p. 29), nos organizamos a partir de um determinismo social que vai pautar nossas crenças, e estas dificilmente são desconstruídas:

Ao determinismo organizador dos paradigmas e modelos explicativos associa-se o determinismo organizador dos sistemas de convicção e de crenças que, quando reinam em uma sociedade, impõem a todos a força imperativa do sagrado, a força normalizadora do dogma, a força proibitiva do tabu. As doutrinas e ideologias dominantes dispõem também da força imperativa/coercitiva que leva a evidência aos convictos e o temor inibitório aos outros.

Para ilustrar a complexidade disso, basta se lembrar do efeito causado nas pequenas cidades quando da chegada dos ciganos, mambembes e do próprio circo. Inevitavelmente, às vezes mais, às vezes menos, mas sempre alguma reação esses “estrangeiros” provocaram e, geralmente, trata-se de um sentimento complexo, gerado pelo medo, pela excitação, pelo deslumbre, pela necessidade e pela curiosidade. Não por acaso, esses “estrangeiros” seduzem as crianças, enquanto nos mais velhos, não raro, provocam sentimentos de preconceito e repulsa. Talvez seja significativo perceber que, pelo menos quanto ao teatro mambembe e ao circo, fala-se de arte e de artistas os quais, tal qual o contrabandista da narrativa de Canclini (2015a), trabalham pela – e na – dissolução das fronteiras. Embora, até certo ponto, o uso de máscaras serve ao equilíbrio social, conforme explicou Maffesoli (1996) ao citar o carnaval,

essas práticas também são controladas. Para funcionarem como “válvulas de escape” e a serviço da manutenção social, também o descontrole precisa ser controlado. O que não ocorre com o “estrangeiro” que, geralmente, é um fator de total descontrole e desequilíbrio.

Dessa forma, quanto mais polarizada a sociedade, mais fácil dominá-la. Quanto mais influência sobre elementos que permitem o equilíbrio desse controle, mais fácil a manutenção do *status quo*, e dificilmente ocorrerá um movimento interno e vertical, o qual pode ameaçar a igualmente polarizada estrutura hegemônica e subalterna. Não é preciso ser cientista para compreender que o ser humano precisa de exercícios para não desenvolver doenças musculares e que uma máquina precisa ser utilizada para não enferrujar. A essência disso tudo é o movimento. Quanto mais movimento, mais interação e, portanto, transformação. Quanto mais transformação, mais difícil o controle social. A partir desse paradigma, logo, percebe-se o quanto é importante apontar um inimigo comum. Se é para haver movimento, que este ocorra a serviço do enfrentamento desse inimigo. Isso manterá os dois lados ocupados, cada vez mais alienados quanto à complexidade das dinâmicas sociais e, certamente, evitará que um e outro lado “atravesse a fronteira” para, a partir do outro lado, enxergar-se a si mesmo e, assim, desconstruí-la.

É nesse sentido, sobre a importância de inverter o ponto de vista a fim de desfazer as ameaças impostas, muitas vezes sem nem se saber o porquê, que Duque-Estrada (2002), com base em leitura de Derrida, apresenta sua “estratégia geral da desconstrução”, por meio da qual toda e qualquer dicotomia conceitual perde o sentido de ser e existir. Afinal, ao se colocar do outro lado da fronteira – e vice-versa –, o indivíduo percebe que não há mais o que temer e, por consequência, não há por que seguir preservando as estruturas que nos apartam. Uma vez desconstruídas as fronteiras, os muros e as cercas, por sua vez, aquilo que é estático naturalmente entra em movimento, ressignificando, assim, o próprio paradigma. Ao sugerir a “estética da inversão”, Derrida não deixa de explicitar sua particular condição humana, afinal, o filósofo viveu na pele o mesmo fenômeno que, depois, inspirou sua filosofia. Uma vez nascido em El-Biar, na Argélia, de família francesa e judia, Derrida cresceu assombrado pelo nazismo e conviveu, bem de perto, com os conflitos pela independência argelina. Perdido entre dois mundos sem, no entanto, se sentir plenamente parte de nenhum deles, observou na sua condição de pária a oportunidade de se perceber no outro. Desse modo, quando Duque-Estrada (2002, p. 12) explica que Derrida enxerga na “inversão” a possibilidade de inverter a hierarquia que se constitui a partir de uma estrutura conflitiva e subordinante das oposições, é porque, “[...] por outro lado, este momento de inversão é estruturalmente inseparável de um

momento de deslocamento com relação ao sistema [...]”, ou seja, não basta, apenas, atravessar a fronteira, é preciso perceber que:

[...] ater-se a essa fase [de inversão] é ainda operar no terreno e no interior do sistema desconstruído. É preciso, também, por essa escrita dupla, justamente estratificada, deslocada e deslocante, marcar a distância entre a inversão que coloca na posição inferior aquilo que estava na posição superior [...] e a emergência irruptiva de um novo “conceito”, um conceito que não se deixa mais – que nunca deixou – compreender no regime anterior (DERRIDA *apud* DUQUE-ESTRADA, 2002, p. 12).

Assim, conforme Derrida, o processo da “inversão” permite não apenas transitar entre os dois lados da linha, mas exige desconstruir o sistema posto em todos os seus níveis estruturantes. Nesse momento, é impossível não se lembrar de Benjamin (1994) quando, em seu texto “O autor como produtor”, o filósofo percebe, ainda na década de 1930, uma tendência do jornalismo da época, que é “[...] cenário de uma confusão literária [...] alheia a qualquer forma de organização que não seja a que lhe é imposta pela paciência do leitor” (BENJAMIN, 1994, p. 124). Essa observação permite que se perceba que, assim como a “ordem” do jornal, por mais que queiram seus editores determiná-la, é o leitor que a define, isto é, esse mesmo leitor, por conta do seu “poder”, promove um movimento o qual o retirará da posição passiva para a “[...] categoria de colaborador” (BENJAMIN, 1994, p. 124). O que Benjamin (1994) enxerga nessa relação entre o leitor e o jornal não deixa de ilustrar o próprio movimento social sob a perspectiva das fronteiras da vida.

Além de Benjamin (1994), muitos autores, ao longo do tempo, também refletiram acerca desse mesmo fenômeno – e da necessidade – de se desconstruir as fronteiras em seus mais diversos níveis, bem como nas suas mais infinitas possibilidades. Esses movimentos, propositadamente forçados ou naturalmente provocados, são tendências de uma sociedade em permanente transformação. Dessa forma, retomando Canclini (2015a), para além de um discurso político e social, da tira de Fontanarrosa, explicitada no início deste texto, é possível perceber que a desconstrução das fronteiras se dá, em muito, por meio da – e na – arte. Afinal, conforme Canclini (2015a, p. 344-345) aponta logo a seguir: “O humor é construído e renovado nessa série de deslocamentos. Em todas as tiras de Fontanarrosa, a hilaridade nasce do fato de as fronteiras serem móveis e as personagens e os temas se confundirem”.

Assim, não apenas Fontanarrosa e/ou as historinhas em quadrinhos, mas todos os artistas e todas as artes servem (também) para evidenciar como, na sociedade, as fronteiras podem estar em qualquer parte. E o quanto estas podem integrar ou, ao contrário, opor, conforme as relações de poder que se estabelecem a partir da inclusão e/ou exclusão. Desse

modo, se a enxergarmos como uma linha que estabelece oposições, as fronteiras se estruturarão, justamente, pela dicotomia entre dois lados os quais, por sua vez, contribuirão para a polarização do “nós” contra “eles”: Grêmio *versus* Inter, periférico *versus* central, rural *versus* urbano, pesquisador *versus* realizador. Dessa forma, num sentido próximo àquele defendido por Derrida, Canclini (2015a, p. 345) defende que: “[...] uma questão se torna fundamental: a reorganização cultural do poder. Trata-se de analisar quais são as consequências políticas ao passar de uma concepção vertical e bipolar para outra descentralizada, multideterminada, das relações sociopolíticas”. Até porque, conforme Canclini (2015a), por mais que se lute pela dicotomia, por meio de palavras e símbolos, os discursos, cedo ou tarde, se esvaziam na – e pela – prática. Segundo o autor, por mais que países centrais tentem dominar países periféricos com inovações tecnológicas, por mais que classes hegemônicas se aproveitem da transformação industrial para reduzir o trabalho dos operários e, assim, restringir o poder dos sindicatos, por mais que os grupos no poder tentem subordinar a arte e a cultura à lógica mercantil, sempre haverá um contrabandista para furar a fronteira, um *hacker* para invadir um sistema ou um artista para provocar os limites da dicotomia cultural arraigada às sociedades mais conservadoras.

É aqui – e a partir dessa observação – que se começa a compreender os permanentes retrocessos socioculturais e tecnológicos do Rio Grande do Sul, bem como a manutenção histórica de um conservadorismo originado nos “màs lejos rincões do Pampa” o qual, de tão fortemente estruturado, não apenas foi capaz de domar o gaúcho errante como, inclusive, ressignificá-lo a partir da sua principal característica marginal. Dessa forma, a liberdade do, antes, homem que não reconhecia fronteiras transformou-se num discurso de poder a serviço da elite ruralista que, por sua vez, o fantasiou de “Werners Schünemanns, Tarcísios Meiras ou Thiagos Lacerdas”. Brinco com os atores que viveram gaúchos emblemáticos do audiovisual de “bombacha e chimarrão”, mas em essência esse discurso transpassa toda a sociedade, em diversos níveis, sempre em busca da oposição entre hegemônicos e subalternos. Obviamente, ninguém quer ser subalterno, mesmo que o seja. Naturalmente, os hegemônicos sabem disso e manipulam esse sentimento a favor do controle social. A maioria, claro, aceita o jogo e acredita “no fantasma do comunismo”, para citar um medo que segue assustando a classe média brasileira. Aqueles que o percebem e/ou se negam a jogá-lo, acreditando-se fora da partida, por sua vez, muitas vezes acabam por reproduzi-lo de outra forma, em outro nível, mais ou menos como Vilém Flusser (2002, p. 28) ilustra ao descrever, como metáfora, o domínio do aparelho fotográfico:

[...] aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar. [...] Portanto, a análise do gesto de fotografar, este movimento do complexo “aparelho-fotográfico”, pode ser uma análise da existência humana em situação pós-industrial, aparelhada.

Para evitar perder-se na caixa preta, é preciso que, mesmo quem esteja em movimento, compreenda que movimento é este e a serviço de quem – e do que – ele ocorre. Do contrário, metaforicamente, é o mesmo que um fotógrafo o qual, por saber manipular os “botões” que regulam a “abertura e a velocidade do diafragma”, definir o foco, bem como qual o ISO mais apropriado conforme a incidência de luz e, claro, como dispará-lo, pensa dominar o aparelho e, conseqüentemente, o recorte que este proporciona sobre o ambiente circundante. No entanto, conforme a translação proposta por Flusser (2002) evidencia, sempre corremos o risco de, apenas, dominarmos o aparelho até um certo nível. Assim, o fotógrafo até exerce poder sobre quem vê suas fotografias, mas o aparelho exerce poder sobre o fotógrafo, e a indústria fotográfica sobre o aparelho. “Um sistema assim tão complexo é jamais penetrado totalmente [...]” (FLUSSER, 2002, p. 24). Pelo menos, acredito eu, não pelo fotógrafo essencialmente técnico, aquele que domina (pensa dominar) o aparelho em toda sua complexidade. Aliás, o simples fato de acreditar dominá-lo já constitui, em si, a dominação.

Por tudo isso, desconstruir fronteiras não é um movimento fácil. Muitos, quase não as percebem. Outros, ao percebê-las, acreditam furá-las e, dessa forma, enganar as “autoridades” que as vigiam. Nem desconfiam que são, da mesma forma, apenas parte do sistema, peças necessárias para a sua manutenção. São como as máscaras que preservam o “cidadão de bem” por trás do folião necessitado de uma fantasia ou, como o próprio carnaval, que permite ao homem vestir-se de mulher sem “destituí-lo de sua masculinidade”. No fundo, seguem presos, mesmo conhecendo o outro lado da fronteira. Por isso que, para realmente compreender o aparelho fotográfico, é preciso aproximar o domínio técnico do olhar artístico. A organização metodológica da intransigência provocadora do palhaço. A ciência da arte. Apenas assim, em nome de uma efervescência cultural, será possível atravessar a fronteira como um elemento ativo, que a percebe, por ela transita, dela retira seu sustento e a ela também influencia. Tarefa difícil até para o melhor dos contrabandistas, afinal, a tendência sempre é reproduzir o método aplicado com sucesso. “Em time que vence não se mexe”, se diz no jargão futebolístico, mas, um dia ou outro, por conta da repetição, o adversário reconhecerá o método que garante a excelência do time sempre vencedor e o surpreenderá. Isso significa dizer que não adianta

apenas identificar o buraco no muro e, por esse mesmo buraco, atravessar a fronteira toda vez, pois, cedo ou tarde, este será descoberto.

Além de coragem, sorte, persistência, o contrabandista necessita ser criativo e estar sempre um passo à frente das autoridades alfandegárias. Para isso, é necessário libertar-se dos paradigmas, a fim de multiplicar as possibilidades e, assim, “sair da caixinha”, como se diz popularmente, ou, ao contrário, conforme Flusser (2002), mergulhar na caixa preta e interpretá-la para além das suas funções preestabelecidas. Seja qual for a metáfora que mais convém – entrar ou sair, tudo é movimento –, na essência, um indivíduo que se percebe no processo – o que é bem diferente de apenas estar no processo – é consequência de um conhecimento multifacetado o qual, segundo Morin (2011), é construído a partir da escolha entre dois aspectos aparentemente contraditórios. Isso significa que a mesma fronteira pela qual o indivíduo deve transitar para libertar-se da dicotomia reducionista vai, ao mesmo tempo, influir sobre as chances – ou não – de esse indivíduo por ela transitar:

Dois aspectos aparentemente contraditórios surpreendem-nos, portanto, quando consideramos a história do conhecimento. Por um lado, as certezas absolutas, oficiais, sacralizadas. Por outro lado, as progressões corrosivas e as subversões da dúvida. Por um lado, os mitos mais firmes do que rochas. Por outro lado, a existência e o desenvolvimento, inclusive nas culturas mais fechadas, de conhecimentos empíricos/objetivos. Por um lado, os dogmas e cegueiras que excluem todo e qualquer exame crítico e toda reflexão. Por outro lado, o surgimento da contestação que termina por arruinar as doutrinas aparentemente invulneráveis. Por um lado, a visão alucinada que não compreende o que vê. Por outro, o olhar novo de um Newton diante da queda de uma maçã [...] Por um lado, o arqideterminismo dos paradigmas. Por outro, às vezes, revoluções copernicanas que transformam estruturas de pensamento e visões de mundo. Por um lado, o *imprinting*, a normalização, a invariância, a reprodução. Mas, por outro lado, os enfraquecimentos locais do *imprinting*, as brechas na normatização, o surgimento de desvios, a evolução dos conhecimentos, as modificações nas estruturas de reprodução (MORIN, 2011, p. 32-33).

Após essa reflexão, me parece que, como método a ser aplicado nesta pesquisa, não basta, apenas, “atravessar fronteiras”, mas ao fazê-lo ter a consciência sobre quando realizar o movimento pela mesma rua e quando atravessá-la. Quando permanecer parado e quando procurar outras ruas possíveis. Quando realizar isso com o auxílio de um mapa e quando permitir-se fazer uso da intuição. É nesse sentido, portanto, que baseado em Morin (2011), imaginei conciliar contradições como: o certo e o inusitado, o normatizado e o subvertido, o científico e o artístico. Um mapa para o qual eu possa olhar sempre que necessário e por meio do qual eu possa, facilmente, me localizar; que me permita desconsiderá-lo quando desejar para, assim, perder-me no meu próprio movimento.

Aliás, conforme relatei na subseção “Pelos caminhos do pesquisador”, foi assim que conheci Porto Alegre quando, para cá, me mudei. Nessa época, ainda nem havia me encontrado com o *flâneur* da poesia de Charles Baudelaire, muito menos com o que disse Benjamin sobre esse personagem que transitava, sem destino, por uma Berlim povoada de possibilidades e desafios. Este fui encontrá-lo apenas no mestrado quando, pela leitura, me percebi reproduzindo-o na prática toda vez que viajava para uma cidade desconhecida. De alguma forma, o *flâneur* sempre esteve em mim. Muitas vezes, para definir-me, dizia ser uma espécie de “Elo Perdido”. Nasci filho único numa época que isso não era comum. Nasci de pais mais velhos, que mais pareciam meus avós e, por isso, meus primos mais pareciam meus tios. A solidão da minha infância, decorrente de tal situação, me demandou criatividade para preencher os vazios. Para os amigos do “centro” da cidade eu era o “filho do pedreiro”, mas para as crianças da “periferia” eu era o “menino rico”. Para o meu pai, eu deveria ser engenheiro, uma vez que ele não pôde; para mim, no entanto, o destino – e a intuição – reservava algo mais próximo das “humanas” como, de fato, acabou ocorrendo.

No entanto, a percepção sobre o quanto isso tudo, de alguma forma, repercute na própria construção e desconstrução das fronteiras que, agora, aqui estou conceituando, veio apenas com o tempo. Com as leituras, com as reflexões, com a terapia e com o autoconhecimento. Então, hoje, percebo que esse *flâneur*, em mim, não é apenas um conceito preenchido por palavras, mas é meu jeito de ser e viver, de fazer arte e de fazer pesquisa acadêmica. Quem eu sou, o que produzo, como produzo, tudo está marcado por um equilíbrio – nem um pouco harmonioso, diga-se de passagem – entre a organização e a bagunça, entre brincar sem sujar a roupa e “pintar o sete” ou “fazer arte” – duas expressões que a minha mãe usava para denominar as “coisas erradas” que eu fazia quando e como criança –; entre a segurança do mapa e a rebeldia de quem quer perceber a cidade de cabeça erguida. Associado a tudo isso, embora respeite as normas de convivência, as leis e a ordem, uma parte de mim luta, constante e intensamente, para libertar-se de tudo que possa parecer ou representar o mais sutil cerceamento. Trata-se de uma rebeldia fundamentada no pouco conhecimento que construí ao longo do tempo. É nesse sentido, portanto, que também me percebi entre as fronteiras do realizador/pesquisador, do documentarista/personagem, da pesquisa acadêmica e do seu método, mas também da arte e sua necessária provocação.

Assim, em uma busca por não apenas perceber essas fronteiras, não apenas por elas transitar, mas, principalmente, delas retirar algumas novas percepções, é que pautei esta pesquisa. Não apenas porque acredito no método, mas, sobretudo, porque dele não posso fugir. Seria falso, não seria eu, não funcionaria, não seria honesto. Dessa forma, peço licença,

novamente, para, a partir de agora, apresentar o resultado desses inúmeros tensionamentos que me fizeram – espero ter conseguido, mesmo que minimamente – desconstruir as fronteiras necessárias para aproximar ciência e arte. O final do processo me dirá – nos dirá – se o resultado valeu a pena.

1.6 Organização da tese

Esta tese está organizada em seis seções denominadas “Movimentos temáticos”, os quais estruturam e apresentam o estudo realizado ao longo desse processo de doutoramento. Assim, acabamos de passar pela seção 1, “Primeiro movimento – as devidas apresentações”, quando explicitarei as bases desta pesquisa. Na subseção “Pelos caminhos do pesquisador”, introduzi os motivos e as inspirações para desenvolver este estudo, o qual é ainda melhor contextualizado na subseção “Tema e o contexto”. Após, apresentei o problema de pesquisa e os objetivos da tese. Para alcançá-los, descrevi os caminhos escolhidos em duas seções metodológicas: “Metodologia parte 1 – entre uma tese e um documentário” e “Metodologia parte 2 – os vários lados de uma mesma fronteira”. Agora, antes de avançar, explicito objetivamente como se deu a organização da tese para, assim, o leitor enxergar mais claramente a estrutura geral deste estudo.

Na seção 2, “Segundo movimento – eixos conceituais sobre fronteiras e contrabandos”, buscarei contextualizar as bases histórico-socioculturais que fundamentarão os eixos cinematográficos, os quais virão a seguir. Feito isso, no próximo bloco temático apresentarei a cidade e o estado onde surge – e ao qual pertence – o meu objeto de estudo. Entender um pouco melhor as características sociais e culturais desse espaço geográfico é fundamental para estabelecer relações com a produção audiovisual aqui analisada. Para tanto, as subseções “Porto Alegre como vitrine do Rio Grande do Sul”, “O gaúcho, sua terra e suas verdades construídas” e “Modernidade e provincialismo na capital do ‘eles ou nós’” pretendem discorrer sobre tais aspectos e relacioná-los às estratégias que reproduzem as práticas duais do “nós ou eles” e “isto ou aquilo”, que acabam, por sua vez, jogando os gaúchos em campos radicalmente opostos e, conseqüentemente, conflitantes. A partir disso é possível refletir sobre a dicotomia entre aquilo que é moderno e aquilo que é provinciano, aquilo que é central e aquilo que é periférico, como causa e consequência do cinema que virá a ser realizado – ou não – na Porto Alegre pós-anos 1970. As subseções “Anos 1970/1980 x anos 1990/2000 – uma discussão geracional” e “Rurbanidade – em busca de um olhar não dicotômico” pretendem contribuir para essa percepção.

Realizada tal fundamentação teórica, na seção 3, “Terceiro movimento – eixos cinematográficos: ‘um outro cinema é possível’”, finalmente, mergulho nos temas específicos do audiovisual. É o momento de aproveitar a reflexão realizada acerca das características ditas duais para pensar tal estratégia binária aplicada ao cinema a partir da – falsa ou, ao menos, muito complexa – oposição entre o cinema autoral e comercial, entre o cinema europeu – aqui, basicamente o cinema francês da *Nouvelle Vague* – e o cinema hollywoodiano, bem como, naturalmente, as inúmeras nuances que impossibilitam uma simples classificação estruturalista de tais conceitos e escolas. Essa discussão se dá na seção “Influência francesa: *Nouvelle Vague* e um modelo possível de cinema independente”, mas segue presente na subseção seguinte, “Paris e Porto Alegre – é possível aproximá-las?” Nesta discorro sobre uma possível aproximação entre a Paris da *Nouvelle Vague* e a Porto Alegre do cinema urbano pós-*Deu pra ti anos 70* (Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981). Tal analogia pode parecer um tanto desproporcional, mas é preciso lembrar que a França – sobretudo, Paris – muitas vezes pautou Porto Alegre e, principalmente, o Rio Grande do Sul para além do cinema. Tal influência foi decisiva e está presente na nossa arquitetura, na nossa cultura, na nossa política e no nosso planejamento – frustrado – urbano. Dessa forma, perceber possíveis relações entre o cinema urbano porto-alegrense com a *Nouvelle Vague* é bastante coerente, não apenas pela básica e direta influência de uma cinematografia central que inspirou o cinema mundial, mas por questões mais sutis as quais, muitas vezes, surpreendem quando identificadas.

Para abrir a seção 4, “Quarto movimento – eixos cinematográficos: do ‘cinema gaúcho’ ao ‘cinema porto-alegrense’”, apresento o *Deu pra ti anos 70* e sua relação com a inauguração de um longo ciclo de um cinema urbano porto-alegrense na subseção “Do cinema gaudério a *Deu pra ti anos 70* e o cinema urbano em Porto Alegre”. O objetivo é tentar aprofundar os aspectos relevantes dessa experiência audiovisual de praticamente 40 anos ocorrida na capital dos gaúchos e protagonizada por aqueles cineastas que ajudam a construir e a responder o problema de pesquisa desta tese. Assim, na subseção “Uma casa para o cinema gaúcho”, procuro resgatar a história do surgimento da Casa de Cinema de Porto Alegre, pensar a importância da RBS TV e a TVE RS para o desenvolvimento dessa “quitanda” – permita-me usar tal ironia para contrapor a ideia de mercado audiovisual, algo que nunca se consolidou, de fato, nessas paragens – que, por quase duas décadas, abraçou projetos e profissionais. Além de abordar a participação das televisões nessa história, conforme a subseção “Diálogos entre o cinema e TV”, quando proponho olhar para a chegada da tecnologia digital no início dos anos 2000, introduzo, na subseção “Um estrangeiro em

Porto Alegre”, o personagem do forasteiro que, ao chegar à cidade, provoca determinados movimentos. Nesse mesmo período, a criação da Clube Silêncio – meu objeto de estudo – e a vinda de Beto Brant e Renato Ciasca para filmarem *Cão sem dono* contribuirão decisivamente para as transformações que definirão o audiovisual que virá depois e que, finalmente, será reconhecido internacionalmente. É crucial, portanto, fechar esse movimento temático com um texto: “A Clube Silêncio: um pouco da história”.

A penúltima seção, “Quinto movimento – eixos filmicos: do ‘porto-centrismo’ a um novo ‘cinema gaúcho’”, tenta dar conta dos filmes realizados pelos diretores da Clube Silêncio, os quais pontuam as transformações estéticas, narrativas e históricas, que permitem refletir os filmes realizados pela *Novíssima geração*. Assim, após analisar as longas-metragens de Gustavo Spolidoro, Fabiano de Souza e Gilson Vargas realizados na Clube Silêncio – o que se dará nas subseções “O ‘quase filme’ da Clube: *Cão sem dono*”, “O filme da Clube: *Ainda orangotangos*” e “Os filmes pós-Clube: *A última estrada da praia, Dromedário no asfalto* e *Morro do céu*” –, tentarei compreender o que significam e representam, para essa história, os filmes de realizadores como Davi Pretto, Cristiane Oliveira, Marcio Reolon e Filipe Matzembacher. Nesse contexto, abordado na subseção “De volta ao Pampa: uma nova geração e a ruptura com Porto Alegre”, é importante dar uma atenção especial às obras *Rifle* e *Mulher do Pai*, pois representam um enigmático retorno do “cinema urbano porto-alegrense” ao mesmo Pampa – seu universo sociocultural e atmosfera estética mais que, especificamente, espaço geográfico – do qual a *Geração Deu pra ti* fez questão de romper com todas as suas forças.

Realizadas tais reflexões, me aproximo da última seção a qual, por meio de dois textos, “Conclusões sobre uma cidade ‘imaginada’” e “Conclusões sobre nossas pequenas ironias cinematográficas”, apresento as considerações finais deste estudo.

Ainda, cabe destacar a importância dos Anexos incorporados a esta pesquisa a fim de complementar o referido estudo. Dentre os principais, destaco o próprio documentário, *A Clube Silêncio e um tal cinema gaúcho de Porto Alegre*, realizado paralelamente – e complementarmente – à pesquisa da tese. Além disso, as transcrições das entrevistas realizadas com os ex-sócios da Clube Silêncio também integram os documentos anexados ao final da pesquisa.

2 SEGUNDO MOVIMENTO – EIXOS CONTEXTUAIS

Nesta seção, busco dar conta dos chamados eixos contextuais: sobre fronteiras e contrabandos. Em cinco subseções, apresento os aspectos considerados relevantes para sustentar o estudo acerca do audiovisual porto-alegrense e tento apresentar o Rio Grande do Sul e Porto Alegre como espaço geográfico e cultural onde se desenvolve esse cinema. A dicotomia como um aspecto cultural do gaúcho é discutida a partir da sua importância na construção da identidade do gaúcho, bem como as possíveis percepções acerca das diferenças geracionais. A modernidade e o provincialismo, traços culturais dos gaúchos, mas que também tem a ver com questões políticas e econômicas, fazem parte desse contexto o qual, de certa forma, é automaticamente retroalimentado. Isso está presente na relação interior/capital ou rural/urbano. Por fim, o conceito de rurbanidade me ajuda a, finalmente, iniciar uma possível desconstrução teórica dessa dualidade histórica.

2.1 Porto Alegre como vitrine do Rio Grande do Sul

Para o bem e para o mal, a posição geográfica do Rio Grande do Sul, suas particularidades históricas, culturais e climáticas fazem desse estado um território atípico no Brasil e na América do Sul. Culturalmente, o Rio Grande do Sul é formado a partir da mescla de diversas etnias, a começar pelos povos indígenas que habitavam essas terras, passando pela colonização lusitana e hispânica sem esquecer, claro, os africanos que, apesar de terem vindo para cá à força, como escravos, foram fundamentais na construção e consolidação da riqueza advinda das charqueadas a partir do século XVIII. Embora pouco se fale – e se queira admitir – há ainda a contribuição dos muçulmanos que, embora tenham sido expulsos da Espanha no século XVI, por conta dos quase oito séculos de permanência na Andaluzia, marcaram consideravelmente a cultura espanhola e, conseqüentemente, acabaram por influenciar de forma significativa a constituição do gaúcho.

Num segundo momento, é preciso somar a essa formação étnica a contribuição genética e cultural dos alemães, italianos, poloneses, suecos, suíços, russos, chineses e japoneses, entre tantos outros. Enfim, uma infinidade de cidadãos do mundo que encontraram, nesse estado, um lugar para recomeçarem suas vidas. No entanto, demorou muito para que as terras do Sul da colônia portuguesa despertassem o interesse econômico de Portugal ou da Espanha. Mesmo após a vinda da família real para os trópicos, em 1807, e a constituição do Império do Brasil, em 1822, o Sul do país basicamente era lembrado apenas quando havia

alguma ameaça de guerra ou revolução. Tudo isso, possivelmente, contribuiu para essa sensação de rejeição que acompanha os gaúchos. Entretanto, foi somente a partir do final do século XIX, com as tentativas frustradas de modernização da sua capital, Porto Alegre, que tal sentimento passou a ser registrado pela literatura regional.

Dessa forma, a partir desse momento, a frustração, que até então apenas pairava no ar, passou a ganhar as páginas dos jornais, ser lida e discutida nas rodas sociais. Sobre isso, falarei melhor na subseção “Modernidade e provincialismo na capital do “eles ou nós”. Por agora, tentarei contextualizar a influência do positivismo na (insuficiente) modernização da capital gaúcha e o quanto isso repercutiu não apenas na consolidação desse sentimento de frustração, mas também na histórica disputa entre as forças progressistas e conservadoras no Rio Grande do Sul. Tudo isso, conforme será percebido melhor ao final desta seção, está diretamente relacionado.

Nesse período de transformações urbanas significativas em todo o Brasil, Porto Alegre buscava se modernizar conforme os parâmetros europeus do século XVIII e XIX (PESAVENTO, 1999; 1980b), no entanto, as suas limitações orçamentárias impediam a consolidação de projetos mais significativos. Ao mesmo tempo, a ascensão de uma burguesia intelectual local, que viajava o mundo e retornava para Porto Alegre ansiando (re)viver, aqui, tudo o que havia experimentado nas principais cidades fora do Brasil, ou mesmo em São Paulo e Rio de Janeiro, contribuiu para o surgimento – ou reforço – de um sentimento contraditório. Por um lado, conforme mostra Anderson Zalewski Vargas (1994, p. 26), essa burguesia intelectual, responsável pela abertura das primeiras empresas jornalísticas, almejava não apenas a modernização da capital, mas também uma mudança comportamental da sociedade:

As transformações não foram apenas econômicas. As pessoas deviam incorporar novos hábitos, novas formas de pensar, viver e trabalhar. As cidades deveriam ser reformadas de acordo com os “foros de povo civilizado” de parte dos habitantes dos países dominados pela ânsia de civilização. [...] Em várias sociedades como a brasileira, sob o impacto do avanço do sistema capitalista, surgiram elites modernizadoras que procuraram adequá-las àquela forma particular de existência. Entre essas elites estavam os intelectuais, agentes do processo de modernização da sociedade, um processo multifacetado, gerador de inúmeras transformações.

Por outro lado, essa mesma elite intelectual, em Porto Alegre, desejava que isso ocorresse sem dor, ou seja, sem perder os privilégios garantidos pelo *status quo* essencialmente ligado às históricas oligarquias do campo. É nesse momento que o positivismo é percebido como pensamento ideológico capaz de conciliar tais interesses e, ao mesmo

tempo, servir de contraponto ao liberalismo político e econômico. Ambos, positivismo e liberalismo, surgiram no bojo da Revolução Federalista de 1893-1895, entre chimangos e maragatos, e são percebidos como fatores determinantes para a eclosão da histórica polarização política no Rio Grande do Sul.

Os maragatos, liderados por Gaspar Martins, representavam os federalistas, e os chimangos, liderados por Júlio de Castilhos, representavam os republicanos. Assim, “o positivismo é analisado como base doutrinária dos republicanos, e o liberalismo como base doutrinária dos federalistas” (PEREIRA, 2006, p. 96). Surgido na Revolução Francesa como consequência do desenvolvimento científico e comercial em detrimento à centralização absoluta do Estado, o positivismo buscava a harmonia social a partir da integração da religião cristã, ainda com raízes no medieval, com as transformações científicas e a industrialização das cidades. “Conservar melhorando” era a expressão utilizada pelos positivistas, que viam como negativo os tumultos revolucionários – embora admitissem que a nova ordem que estava surgindo apenas era possível por conta de uma revolução que permitiu tais desdobramentos – e percebiam como positivas a reconstrução e a reorganização social. Desejavam construir um Estado mais moderno, para dele usufruir, sem, no entanto, provocar uma ruptura desnecessária com os setores mais tradicionais e conservadores.

Na França daquele período, os positivistas eram representados pela Igreja e pela nobreza deposta que, embora tivessem perdido alguns privilégios, ainda eram muito influentes sob o ponto de vista cultural e, especialmente, econômico. Algo bastante conveniente, pois permitiria a ascensão da burguesia sem que, para isso, fosse necessário perpetuar o conflito com a elite francesa. Para os positivistas, esse sistema levaria paz à sociedade e estabilidade ao regime político. “O desenvolvimento científico e industrial pavimentaria o caminho para o progresso e a felicidade humana” (PEREIRA, 2006, p. 97). Sinteticamente, é possível afirmar que o positivismo imaginou um futuro onde industriários seriam as peças mais importantes de uma Nação-Estado, na qual caberia aos governos apenas intervir a favor de corrigir os privilégios individuais em busca da solidariedade, da igualdade social e do estímulo à produção.

Assim, segundo Comte (1994), o sistema político positivista seria regido por um regime científico, industrial e pacífico, cujo lema era o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim. É dessa afirmação que vem os dizeres “Ordem e Progresso” presentes ainda hoje na bandeira brasileira – redesenhada em 1889, por Raimundo Teixeira Mendes, quando da Proclamação da República. No entanto, dentre os estados brasileiros, é no Rio Grande do Sul que o positivismo encontrou melhores condições de se fazer presente.

Justamente porque aqui foi flexibilizado e adaptado para embasar os interesses locais de uma forma semelhante ao que ocorreu na França. Para isso ser possível, entretanto, foi necessário readequar os conceitos positivistas.

Dessa forma, com a morte de Júlio de Castilhos, em 1903, principal entusiasta e defensor do positivismo no Rio Grande do Sul, a versão local do regime francês ganhou uma flexibilidade ainda maior, o que permitiu sua definitiva assimilação pelo público e pela realidade gaúcha urbana. O principal aspecto desse então menos positivismo e mais castilhismo era pensar a moralização dos indivíduos por meio da tutela do Estado como elemento fundamental para a organização social, ou seja, o governante teria, para si, o direito e o dever de moralizar a sociedade por intermédio da educação civil sobre os cidadãos. Embora os republicanos positivistas quisessem romper com o passado – a tradição e os privilégios que impediam o Rio Grande do Sul de modernizar-se –, o faziam a partir de uma falsa noção de democracia, incorrendo nas mesmas acusações que apontavam aos liberais, centralizada, inclusive, no exercício do poder garantido em eleições constantemente manipuladas.

Mesmo assim, e paralelamente a essa disputa de poder, nos primeiros vinte anos do século XX, durante a Velha República, o Rio Grande do Sul conseguiu incrementar uma série de melhorias de infraestrutura, como estradas, viadutos, iluminação pública, obras de saneamento básico e abertura de escolas públicas. Com isso, a modernidade – ou algo próximo disso – alcançou, finalmente, a provinciana Porto Alegre. A vida social urbana passou a ganhar novos ares, e o próprio cinema teve condições de se estabelecer com mais força nos centros urbanos, definindo, dessa forma, uma nova ordem social que via o espaço público como lugar de lazer e convívio, a exemplo do que havia ocorrido nas maiores cidades do mundo. No entanto, segundo Singer (2004, p. 95), parece que o Rio Grande do Sul e, principalmente, Porto Alegre concentravam-se mais num imperfeito conceito socioeconômico de modernidade, enquanto relegavam para um futuro incerto o aprofundamento sobre os conceitos moral e político, bem como o cognitivo:

Das muitas ideias que se sobrepõem relacionadas ao termo “modernidade” [...] talvez três tenham dominado o pensamento contemporâneo. Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional

rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante.

Assim, Porto Alegre seguia na busca por alcançar padrões urbanos em desenvolvimento em cidades como Paris, Londres, Nova York, Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro, as principais referências. Com saneamento, iluminação pública, comunicação e estradas, foi possível aos cidadãos usufruírem das cidades até mais tarde da noite. Dessa forma, mesmo que timidamente, Porto Alegre passou a ser uma capital pulsante, dando início a uma vida cultural e social intensa. Cafés, confeitarias, livrarias e outros espaços públicos justificavam os tradicionais *footings* pelo centro da cidade, e assim se consolidou uma rede de serviços e comércio que atraía e mantinha as pessoas nas ruas até tarde da noite.

Tudo isso, naturalmente, provocou uma pequena revolução de costumes, o que gerou uma satisfação social. Tal sentimento coletivo, conseqüentemente, fortaleceu o Partido Republicano, que conseguia perpetuar-se no poder. Apesar das adaptações sobre o positivismo, realizadas por Castilhos e seguidas por Borges de Medeiros¹², o lema de Comte – “conservar melhorando” – seguia presente, e tais melhorias urbanas não significavam, necessariamente, uma modernização de pensamento. Ao mesmo tempo, o castilhismo era assimilado pela sociedade por conta de todas essas “evoluções” e, conseqüentemente, era difícil de ser questionado.

A elite republicana gaúcha começava a se estruturar nas cidades a partir da implantação das indústrias e do aprimoramento dos serviços públicos. Fazia isso, entretanto, sem romper completamente os laços com o campo e as oligarquias locais. Não por acaso, assim como ocorreu na França, aqui também o positivismo respondia bem aos anseios “conciliatórios” da elite gaúcha. Conservar melhorando significava uma forma de, no interior ou na capital, essa elite seguir se perpetuando no centro do poder – e das decisões – e, assim, determinando de forma moralizante os preceitos a serem seguidos por toda a comunidade sul-rio-grandense. Isso se manteve praticamente inalterado ao longo das décadas, disseminando valores os quais estão muito presentes na sociedade gaúcha até os dias de hoje: a indústria tradicional e o agronegócio como bases da economia do estado; a dificuldade em aceitar inovações – principalmente culturais – que possam significar um perigo à ruptura dessa norma; o conseqüente conservadorismo de pensamento, ancorado numa moralidade

¹² Governou o Rio Grande do Sul por dois períodos, de 1898 a 1908, logo após Júlio de Castilhos e, novamente, de 1913 a 1928.

construída a partir do mito do gaúcho como aquele homem valente, destemido e honrado e a neutralização daqueles que emanam uma percepção diferenciada sobre tais valores.

Felizmente, se há algo positivo a respeito desse conservadorismo enraizado no Rio Grande do Sul é o fato de que, aos olhos da história, as revoluções surgem justamente dos ambientes onde a repressão se faz mais presente. Portanto, não chega a ser uma revolução, é verdade, mas chama a atenção que é nesse mesmo lugar – “no fim do fundo da América do Sul, que nem mesmo Júlio Verne sonhou”¹³ –, que em resposta ao machismo, ao racismo e a todo tipo de preconceito enraizado culturalmente nessa sociedade, contra todas as minorias e, independentemente das ideologias – partidárias ou não –, que foram eleitos governadores do Rio Grande do Sul uma mulher (Yeda Crusius) e um negro (Alceu de Deus Collares). Este, inclusive, havia sido eleito o primeiro prefeito negro de Porto Alegre. Foi ainda nessa cidade onde ocorreu a produção de um dos primeiros longas-metragens dirigido por um negro no Brasil – *Um é pouco, dois é bom* (Odilon Lopes, 1970) – e que também é um dos primeiros filmes a tentar romper com a temática rural do cinema gaúcho. Para completar o quadro das contradições, é também nesse conservador estado do Sul do Brasil que surgiu a primeira Miss Brasil negra, Deise Nunes, eleita em 1986. Para aqueles que possam considerar um concurso de beleza algo não necessariamente significativo para uma análise político-cultural acerca deste histórico tensionamento entre as forças progressistas e conservadoras do estado, lembro que também foi em Porto Alegre que o PT ascendeu nacionalmente no final dos anos 1980, dando início a um projeto de administração pública que o perpetuou no poder por quatro mandatos consecutivos.

Dessa forma, se verá mais adiante que todas essas últimas conquistas provocadas por setores progressistas promoveram, nas décadas seguintes, um ambiente político, social e cultural que proporcionou, por um lado, uma transformação radical no sentimento de autoestima do porto-alegrense para com sua cidade e, por outro lado, muito em função do sucesso dessas iniciativas, a conquista de espaços importantes na sociedade gaúcha. Obviamente, tais conquistas também sofreram um contra-ataque efetivo por parte dos representantes desse mesmo conservadorismo histórico, o qual resultou em retrocessos significativos para o setor da cultura e para a forma como o próprio “cinema porto-alegrense” incorporou isso à sua narrativa. Por enquanto, sigo na tentativa de compreender melhor essa nossa terra carregada de contrassensos.

¹³ Citação decorrente da música *Joquin*, de Vitor Ramil.

2.2 O gaúcho, sua terra e suas verdades construídas

Nesse pequeno espaço de terra no Sul do Brasil e próximo de seus *hermanos*, vive-se uma polarização histórica que – senão de fato, ao menos o folclore assim canta – divide a sociedade em dois lados antagônicos bem definidos. Uma organização calcada em uma estruturação que define lados a partir da simplificação tipológica social não é uma particularidade gaúcha, e sim algo presente nas mais diversas sociedades, afinal, não deixa de ser um jogo de forças inerente à própria sobrevivência social. No entanto, para animar os entusiastas do Hino Rio-Grandense – “sirvam nossas façanhas de modelo a toda terra¹⁴” –, é preciso admitir que há, sim, particularidades no Rio Grande do Sul que nascem, justamente, de um sentimento de contrariedade cultural o qual, possivelmente, defina muito do “jeito de ser do gaúcho”. Resta saber quais são e como isso se dá.

Para começar, é preciso lembrar que, enquanto a maior parte do território brasileiro é essencialmente tropical, aqui no Rio Grande do Sul o clima temperado e suas estações bem definidas – por enquanto – obriga o sul-rio-grandense a ter que enfrentar ora invernos rigorosos e temperaturas que beiram zero graus, ora verões insuportavelmente quentes e abafados, quando a temperatura pode superar os 35 graus. Além disso, a condição de estado fronteiriço, localizado no extremo Sul do Brasil, coloca o Rio Grande do Sul em uma posição que não encontra similar no país. Tudo isso ainda reforçado pelo traçado do Tratado de Tordesilhas, que definiu como espanholas as terras a oeste de onde hoje é a cidade de Laguna, ou seja, o território onde viria a ser criada a Província de São Pedro, hoje Rio Grande do Sul, bem diferente do resto do Brasil litorâneo, sofreu influência tanto da Coroa Espanhola como de Portugal. Embora, de fato, nenhum dos dois reinos prestasse a mínima atenção a esse território perdido entre Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevidéu.

Tudo isso, desde cedo, ajudou a respaldar sentimentos contraditórios que pairam sobre as complexas nuances culturais do estado. Basta perceber que é uma marca do Rio Grande do Sul resistir às influências e rechaçar as pessoas que se apresentam como novidade. Embora o “medo ao estrangeiro” seja uma característica, de certa forma, universal, por outro lado é uma característica inerente aos gaúchos demandar “aprovação” do forasteiro que por aqui desembarca, além do fato de que o resto do país nos enxerga como um povo bairrista. E isso, acredito, não pode ser apenas implicância. Trata-se, portanto, de um sentimento constituído a

¹⁴ Trata-se de um trecho do Hino Rio-Grandense, escrito por Francisco Pinto da Fontoura e musicado por Joaquín José Mendanha, o qual, pode-se dizer, é marcado por uma boa dose de arrogância que acaba por ilustrar, também, uma pretensa superioridade do gaúcho.

partir de relações de poder, o qual se estabelece pelo discurso que visa à construção dos mitos fundadores, bem como sua reprodução constante, a fim de arraigar tais valores aos traços identitários de um povo.

Uma vez construído, esse mito deve ser protegido e, para isso, obviamente, todo “estrangeiro” é percebido como uma ameaça. Conforme explica Tomaz Tadeu da Silva (2000), ao refletir sobre a construção da identidade, a própria história do Rio Grande do Sul, a ode ao gaúcho, sua mítica coragem e pretensão espírito republicano são exemplos dessa construção que pouco ou nada leva em conta a verdade histórica que possa estar escondida por trás do folclore. Isso significa que, quando a lenda é maior que o fato, publica-se a lenda para que esta venha a tornar-se o fato: “[...] pouco importa se os fatos narrados são ‘verdadeiros’ ou não; o que importa é que a narrativa fundadora funcione para dar à identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garante uma certa estabilidade e fixação” (SILVA, 2000, p. 85).

Tomaz Tadeu da Silva (2000), assim como Stuart Hall (2000), argumenta a favor da construção da identidade e diz que esta se dá menos a partir de um viés positivo e mais sob um viés negativo. Tal reflexão segue no sentido de que podemos afirmar que uma identidade é construída segundo as relações de poder e que estas se estabelecem pelos tensionamentos realizados por meio da linguagem. Dessa forma, ao nos afirmarmos gaúchos, por exemplo, parece, estamos partindo de uma positividade. Somos gaúchos, uma afirmação. No entanto, por trás de tal pretensa positividade, o que se esconde é uma negativa impossível até mesmo de ser aplicada socialmente pela própria linguagem. Por isso, em vez de dizermos “não somos baianos, não somos paulistas, não somos cariocas”, o que seria, justamente, aquilo que gostaríamos de dizer, por conta de uma óbvia impossibilidade linguística, toda vez que alguém nos pergunta de que parte do Brasil somos, falamos, afirmativamente, que “somos gaúchos”. Aos gaúchos, ainda, muitas vezes quando perguntados, no exterior, de onde são, respondem, claro, “brasileiros”, mas essa resposta demanda uma complementação necessária que acompanha tal afirmação: “somos brasileiros, no entanto do Sul, próximos da Argentina e do Uruguai”. Esclarecer, ao estrangeiro, nossa posição geográfica dentro do Brasil parece quase uma obrigação, pois é a forma de afirmação. Afinal, as proporções continentais do Brasil justificam uma diversidade geográfica e cultural que vai muito além da Cidade Maravilhosa e tudo que ela representa. Já de passeio pelo Brasil, no entanto, tal explicação não é necessária. Todo brasileiro sabe onde é o Rio Grande do Sul, mesmo que, para alguém do Nordeste, o Sul possa significar qualquer estado desde o Sudeste, como São Paulo. Dessa forma, nessa segunda situação a tentativa é outra, pois, se no “mercado interno” não é

necessário nos localizarmos geograficamente, a nossa preocupação parece ser mais de desconstruir aquelas mesmas afirmações que, outrora, fizemos no exterior, ou seja, aqui somos percebidos – ou assim nos vemos –, muitas vezes, como excêntricos dentro do nosso próprio país, por isso esse discurso interno vai mais no sentido de nos afirmarmos essencialmente brasileiros, apesar das diferenças culturais. Dessa forma, “somos brasileiros, no Sul também tem samba e Carnaval e, embora faça frio, o nosso verão pode, inclusive, superar o calor do Nordeste.

Ao ler o que Canclini (2015a, p. 325) escreveu sobre a relação que se estabelece, a partir da condição de fronteira, entre Tijuana, no estado mexicano de Baixa Califórnia, os Estados Unidos e o México, salvo as devidas especificidades locais, em muito lembra o Rio Grande do Sul em relação ao Brasil: “Frente aos programas nacionais destinados a ‘afirmar a identidade mexicana’ na fronteira norte, os baixos-californianos argumentam que eles são tão mexicanos quanto os demais, ainda que de um modo diferente”.

Assim, de uma forma bastante semelhante, expressamos, com toda essa contrariedade, uma quantidade enorme de significados os quais são reconhecidos a partir do signo “gaúcho” e do entendimento por trás dessa palavra que carrega, em si, um conceito cultural deveras complexo, a começar pela sua própria origem, pela forma como nós a utilizamos e pela forma como sua simbologia repercute dentro e fora do estado. Institucionalizou-se, no Brasil, que o(a) gaúcho(a) é o cidadão ou a cidadã que nasceu no Rio Grande do Sul. No entanto, na Argentina e no Uruguai, o gaúcho – ou, *el gaucho* – assim como também, de certa forma, não deixa de ser no interior do Rio Grande do Sul, é aquele homem que habita o Pampa – ou *la Pampa* – e tem relação com a lida campeira. Nesse sentido, obviamente, o homem ou a mulher nascidos no espaço urbano – Porto Alegre, por exemplo – se sentiriam um tanto deslocados e pouco representados por tal denominação.

Essa sensação se ampliaria ainda mais caso regressássemos às origens nem um pouco meritórias desse “homem do campo”. Afinal, esse gaúcho que hoje lida com o gado em fazendas do Pampa do Sul do Brasil, ou *da Pampa* no Uruguai e Argentina, de certa forma, é herdeiro daquele gaúcho desgarrado, meio bandido, essencialmente contrabandista, que se originou da miscigenação entre desertores dos exércitos espanhol e/ou português, índios e índias missionárias, muitas vezes resultado de relações sexuais não consentidas – estupro – e que vivia em uma região não definida por fronteiras – ou por ele não respeitadas. Isso significa dizer, portanto, que se tratava de um ser que não tinha unidade, não tinha terras, não tinha pátria e, muito menos, ideais. Para esse homem, a honra era um conceito vazio, e o próprio culto à liberdade sobre o cavalo, que a ele o folclore confere, não lhe cabe, uma vez

que após o cercamento das terras e a concentração dessas propriedades nas mãos de poucos estancieiros, esse gaúcho, para sobreviver, se sujeitou ao trabalho como peão ou se viu obrigado a mover-se em direção às cidades.

Diante desse contexto, segundo Pesavento (1989, p. 57), “[...] é difícil não deixar de pensar no gaúcho também como um elemento subalterno, dominado e despossuído”. Nesse sentido, a história regional, que vai homogeneizar todos os habitantes do Rio Grande do Sul tratando-os não só como iguais, mas como descendentes das mesmas tradições gloriosas, estabelece as bases para uma perigosa dicotomia por meio da qual ou o cidadão assume-se como “gaúcho” e carrega consigo todos as simbologias contidas nessa simples palavra ou, praticamente, nem pode se afirmar nascido no Rio Grande do Sul:

Indo mais além, a história regional personifica a região: o Rio Grande é o gaúcho e as virtudes e características daquele símbolo são as do povo rio-grandense em geral. Tece-se, assim, uma visão não crítica da realidade, na qual se extirpa o conflito do contexto histórico regional, bem como as diferenças sociais. Sociedade homogeneizada, os fatores de atrito são projetados para o exterior, ou seja, para fora do Rio Grande do Sul. É o caso, por exemplo, da situação conflitiva entre os interesses regionais e nacionais que se repetem através do tempo (Revolução Farroupilha, Revolução de 30 etc.) (PESAVENTO, 1989, p. 58).

A mitificação do gaúcho baseada em mecanismos de demonstração/ocultação (PESAVENTO, 1989) da ideologia na construção do conhecimento, contribuiu, portanto, para que a percepção contemporânea sobre esse personagem mudasse significativamente, promovendo, assim, uma satisfatória homogeneização de todos os habitantes do Rio Grande do Sul a partir das glórias de um passado comum e em concordância à figura idealizada desse personagem. Não por acaso, segundo Pesavento (1989), esta “[...] elaboração ideologizada da história regional rio-grandense teve o seu surgimento no período da chamada República Velha (1889-1930), mas veio apoiada num passado bem mais distante [...]” quando, em meados do século XVIII, os gaúchos passaram a ser conclamados pelo Império para defenderem as fronteiras dos castelhanos. Como não havia um exército para guarnecê-las, o Império outorgava poderes militares aos proprietários de terras, gado e escravos, para que estes se sentissem motivados a lutar contra os invasores. Desses conflitos surgiram inúmeros “coronéis”, bem como um tanto quanto de lendas e causos que legitimavam os valores militares – e heroicos, obviamente – dos gaúchos, tais quais a honra, a coragem e a bravura. Conforme explica Cyro Martins (1988, p. 20), reforçando Pesavento (1999):

O Rio Grande do Sul, pagão, não deu santos, mas deu heróis. A presença de heróis na nossa formação, consequência das imposições de fronteira, foi um motivo

duradouro da superestimação de nós mesmos. E a literatura, que se originou dessa exaltação coletiva, foi uma literatura de afirmação, assinalando de preferência o lado belo da vida, o heroico e o romanesco.

Todavia, a exaltação propagada da “boca pra fora”, internamente, não era ponto pacífico. O mesmo gaúcho conclamado à guerra também se percebia subordinado a uma economia não exportável, o charque, e, portanto, muito dependente do mercado brasileiro apenas. É preciso lembrar que a nossa “carne de sol” tinha como principais compradores as regiões do país onde os escravos eram utilizados como força de trabalho forçado, isto é, tratava-se de uma mercadoria de baixo valor agregado e paga em moeda nacional. Assim, enquanto os estancieiros gaúchos perdiam homens e recursos em guerras do Império, muitas vezes lutando contra amigos e até familiares que viviam “do lado de lá da fronteira”, percebiam que o seu produto não lhes garantia o mesmo retorno que o café e os minérios, estes produzidos e explorados para o mercado internacional em regiões que, acima de tudo, não sofriam o ônus das constantes guerras. Para agravar ainda mais a situação, o fim da Guerra do Paraguai – 1864 a 1870 – representou o fim das barganhas com o poder central.

Dessa forma, depois de tantas guerras e conflitos armados, o Rio Grande do Sul – na época, a Província de São Pedro do Rio Grande do Sul – se viu empobrecido e isolado politicamente. Como consequência, a elite rural gaúcha passou a nutrir um sentimento latente de rejeição, que tem origem ainda no histórico desdém do Império para com a região Sul, mas que foi intensificado, sobretudo, pelas guerras, reforçado pela economia em queda e complementado na percepção de que, apesar de toda lealdade na defesa das fronteiras, a influência gaúcha na política nacional era praticamente irrelevante. O sentimento de desvalorização já existia, mas, a partir disso, se transformou em um sentimento de contrariedade que nasceu dessa “tempestade perfeita” e foi reforçado pelas cicatrizes ainda abertas da Revolução Farroupilha.

Assim, de um lado havia o gaúcho honrado, valoroso, corajoso e libertário, uma espécie de “monarca das coxilhas” (PESAVENTO, 1999 p. 259), o qual, apesar de tantas virtudes e qualidades, perdeu a Revolução Farroupilha e submeteu-se aos mandos do poder central com “o rabo entre as pernas”. Do outro lado, havia esse poder central o qual, apesar de toda a lealdade dos estancieiros do Rio Grande do Sul, seguia alheio aos méritos e merecimentos da província gaúcha. Dessa forma, a contrariedade que nasceu da polarização entre discurso e prática, folclore e fato histórico, ao longo do tempo, naturalmente repercutiu em discursos (pretensamente) autoafirmativos os quais, ao mesmo tempo que propagam uma eventual “superioridade do povo gaúcho”, suas mais doloridas frustrações. Nesse sentido, a

Revolução Farroupilha – 1835 a 1845 – talvez seja a sua melhor representação. Afinal, anualmente o Rio Grande do Sul comemora a derrota de um conflito sangrento que mais serviu para dizimar, consideravelmente, boa parte dos recursos humanos e financeiros da então Província de São Pedro do Rio Grande do Sul do que garantir os propagados ideais farroupilhas. Isso, por si só, seria uma vergonha a ser esquecida e/ou motivo suficiente para uma profunda reflexão histórica, mas não para os gaúchos, que preferiram maquiagem a história e exaltar os valores libertários e republicanos diante de um poder central absolutista.

Dessas feridas mal cicatrizadas se origina parte da contrariedade gaúcha – e do gaúcho –, um traço cultural marcante, o qual ainda é influenciado pela forte imigração europeia que aportou no Sul do Brasil a partir de 1825 (alemães) e 1875 (italianos) como um projeto nacional de branqueamento – dentre outros motivos – da população brasileira. Dessa forma, sentir-se confuso, no exterior, quando lhe é perguntado “de onde vem”, ou em férias no Nordeste, quando é confundido com turistas alemães, é o menor dos problemas. Essa miscigenação sociocultural não apenas apresentou o chimarrão ao imigrante polonês, colocou a maionese e o pão para acompanhar o churrasco do italiano ou do alemão ou fundou Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) por toda parte, mas também muito colaborou para o surgimento de discursos separatistas e/ou neofascistas. Nessa celeuma de bombacha e chimarrão tem de tudo: desde gaúchos italianos e/ou gaúchos alemães, que muito se sentem gaúchos europeus, gaúchos brasileiros, obviamente, mas que também podem transitar pelas fronteiras *hermanas*, quando conveniente, em busca de uma configuração mais argentina ou uruguaia para esse “gauchismo esquizofrênico”. Enfim, tudo é possível e tudo varia conforme o interesse e o momento como quando, por exemplo, em 17 de junho de 1972, as torcidas de Grêmio e Internacional se uniram para torcer contra a Seleção Brasileira porque o então treinador Zagallo não havia convocado nenhum jogador da dupla Gre-Nal (EM 1972..., 2017).

Independentemente de se falar de uma guerra, de um jogo de futebol ou uma piada separatista com um amigo carioca ou paulista, a verdade é que para se pensar o Rio Grande do Sul – e o seu povo – é preciso lembrar que tais significados foram construídos a partir de relações de poder. Além disso, essas relações têm como único objetivo estabelecer valores identitários comuns, os quais inúmeras vezes são apenas estratégias de defesa – e aí não importa se há fundamentação científica, a “verdade” é o que menos contribui para essa construção a qual, assim como o próprio cinema, deve mais à ficcionalização que à tentativa de compreender quem somos essencialmente. Silva (2000, p. 81) explica isso melhor ao conceituar identidade:

A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias, elas são disputadas. [...]. Podemos dizer que onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está o poder.

Impressionante é pensar que a institucionalização do gaúcho, bem como a cultura que o rodeia, se deu a partir de alguns “notáveis” como Barbosa Lessa, Paixão Cortes, Nico Fagundes e Glaucus Saraiva, que, juntos, entre quatro paredes, praticamente tudo definiram. As danças, as músicas, as vestimentas, as atitudes e até as expressões linguísticas que esse personagem poderia ou não utilizar surgiram desse processo vertical o qual criou, inclusive, algumas verdadeiras aberrações históricas:

[...] Paixão Cortes bateu pé para que o figurino de prenda fosse o bolo de noiva que conhecemos. Foram para o mesmo balaio, então, um traje usado nas lidas campeiras, o do homem (que nas cidades e nas festas usava as roupas normais da época), e um vestido de festa como o que vemos em museus da nobreza europeia (FONSECA, 2005 *apud* GERBASE, 2005, p. 2).

No entanto, nem a mais hegemônica construção identitária está livre de tensionamentos, afinal, é da natureza do próprio processo de fixação de uma determinada narrativa o embate entre aquilo que deve ser mostrado e aquilo que, ao contrário, deve ser oculto. Dizem que “a história é escrita pelos vencedores”, mas mesmo depois de escrita sempre há um relato – documentado ou não – que tem potencial para ameaçar o fato histórico. A questão é qual a origem desse relato. Pode ser uma *fake news* ou pode ser, contrariamente, uma revisão histórica, realizada com – e a partir de – parâmetros científicos os quais têm por objetivo desenvolver o conhecimento sobre a própria humanidade. Seja como for, esse processo é permanente e funciona, conforme explica Silva (2000, p. 84):

O processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e a estabilizar a identidade; do outro, os processos que tendem a subvertê-la e desestabilizá-la. É um processo semelhante ao que ocorre com os mecanismos discursivos e linguísticos nos quais se sustenta a produção da identidade. Tal como a linguagem, a tendência da identidade é para a fixação. Entretanto, tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade.

A formação da identidade do gaúcho, que em muito agrada aos setores mais conservadores da sociedade sul-rio-grandense e que se deu (também) a partir do grupo citado acima, é constantemente tensionada por setores progressistas da sociedade, como, por exemplo, intelectuais, historiadores/pesquisadores, de certa forma alguns jornalistas e, claro,

os artistas. No entanto, muitas vezes, os artistas também colaboram para a reprodução dos mitos fundantes, e aqui no Rio Grande do Sul, percebemos isso ocorrer no cinema, principalmente nos filmes de Tabajara Ruas, Beto Souza, Sérgio Silva e Henrique de Freitas Lima. Coincidência ou não, seus primeiros longas-metragens inauguraram a retomada do “cinema gaúcho”, na década de 1990, o que inclusive levou Carlos Gerbase a definir esse período como o “Relinchante renascimento do Cinema Gaúcho” (GERBASE, 2005, p. 4). Mesmo que muitas vezes esses realizadores tenham tensionado ou, ao menos, tentado tensionar os fundamentos que caracterizam essa cinematografia da “bombacha e chimarrão”, é inevitável perceber que seus filmes reforçam o estereótipo do gaúcho valente, honrado, corajoso e viril.

Esses filmes, claro, operam os elementos da linguagem clássica do cinema e são produções caras, pois, para dialogarem com o público que as consome, necessitam reproduzir com verossimilhança aquele passado heroico. Tabajara Ruas, certamente, é o diretor que mais trabalhou essa temática em suas obras, como em: *Netto perde sua alma* (2001), *Netto e o domador de cavalos* (2008), *Os senhores da guerra* (2014) e o recente *A cabeça de Gumercindo Saraiva* (2018). Outro diretor gaúcho arraigado à estética e cultura do gaúcho a cavalo é Henrique de Freitas Lima. É dele *Lua de outubro* (1998) e *Concerto campestre* (2005), bem como o longa-metragem, em Super-8, *Tempo sem glória* (1988), por meio do qual, de certa forma, o diretor estabelece um diálogo entre o campo e a cidade ao trazer seu protagonista do interior para estudar na capital. Algo parecido, em intenção, também é realizado por Beto Souza em seu segundo filme, *O Cerro do Jarau* (2005). Aqui, no entanto, o diretor vai aproximar o *underground* urbano e a música “punk brega” de Wander Wilder das lendas de um lugar mítico, localizado na fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai. Todavia, se há um filme que melhor desconstrói o “monarca das coxilhas” este é o *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997), que apresenta um gaúcho farrapo e a pé, o qual, para sobreviver, não hesita em roubar as botas ou o casaco rasgado e manchado de sangue de um soldado morto em batalha. Sérgio Silva morreu cedo, mas antes disso ainda conseguiu realizar outros dois filmes, *Noite de São João* (2004) e *Quase um tango* (2009), contudo, sem o mesmo grau de acerto do seu primeiro longa-metragem.

Outros diretores que trabalharam, e trabalham, essa temática devem existir, mas os aqui citados são os mais notórios desse período recente do “cinema gaúcho”. Além disso, alguns desses filmes foram bastante marcantes por terem atingido um bom público em salas de cinema – principalmente no Rio Grande do Sul – e/ou apresentarem algumas possíveis novas abordagens sobre a construção do mito do gaúcho. Sem julgar o mérito das obras, no

entanto, parece que Sérgio Silva e Tabajara Ruas são – foram – os diretores que, de fato, mais buscaram relativizar o mito. Quanto a esse ciclo de filmes, pode-se juntar a minissérie da TV Globo *A casa das sete mulheres* (Jayme Monjardim, 2003) e a refilmagem de *O tempo e o vento* (Jayme Monjardim, 2013). Um estudo mais aprofundado deveria ser feito para se refletir sobre o quanto esse gênero inspirado no *Farwest* – ou *Faroeste* – americano pode, ainda, despertar interesse do público local. Por enquanto, embora fosse importante citar e reconhecer a existência desses filmes, herdeiros diretos da tradição do cinema de “bombacha e chimarrão”, mas realizados contemporaneamente à história do “cinema urbano porto-alegrense”, o que me resta é seguir adiante para compreender melhor a importância da manutenção desse mito para a sociedade e a cultura gaúcha contemporânea.

Desconstruir os mitos fundantes que deram origem a esse universo é, portanto, um perigo para os setores mais conservadores da sociedade gaúcha. Conseqüentemente, por esse motivo, essa mesma sociedade desenvolveu uma aversão particular a praticamente tudo que vem de fora – ou simplesmente se apresenta como diferente –, acenando com novas propostas as quais, quase sempre, representam uma ameaça ao *status quo* local. Aquilo que vem de fora para reforçar e validar o discurso local, geralmente, é bem-vindo. Por exemplo, segundo Gerbase (2005), os diretores “estrangeiros” que vieram ao Rio Grande do Sul – o próprio Jayme Monjardim é um exemplo contemporâneo – para reproduzir o mito e validar os estereótipos são bem-vindos.¹⁵ No entanto, quando o forasteiro chega para questionar e provocar uma possível reflexão acerca das afirmações culturais locais, aí é recebido com hostilidade. Dessa forma, portanto, ocorre uma resistência que não apenas dificulta a oxigenação cultural a partir do novo, aqui representados pelo olhar “estrangeiro”, como, internamente, também acaba por expulsar os jovens talentos que buscam tensionar demasiadamente os parâmetros locais.

Assim, ano após ano, o Rio Grande do Sul perde profissionais, que buscam se estabelecer, por exemplo, no Rio e em São Paulo, mas caso esses mesmos jovens venham a triunfar em “terras estrangeiras”, serão também reconhecidos pela província. A própria *Geração Deu pra ti*, que formou e consolidou a Casa de Cinema, não deixa de ser um exemplo dessa lógica, pois, embora seus representantes não tenham se mudado de Porto Alegre, foi o reconhecimento lá fora que os respaldou internamente. Essa particularidade gaúcha mostra-se ainda mais contraditória, uma vez que o Rio Grande do Sul é uma região

¹⁵ Como exemplos, pode-se citar outras adaptações das obras de Érico Veríssimo feitas por diretores de outros estados brasileiros: em 1956, Walter George Dürst e Cassiano Gabus Mendes dirigiram *O Sobrado*, e em 1971 Anselmo Duarte dirigiu *Um certo capitão Rodrigo*.

fronteiriça e constituída, em grande parte, por verdadeiras diásporas de imigrantes oriundos de diversas partes do mundo, que contribuíram com suas inúmeras culturas para a formação do estado. Com essa constatação, acredito que a diversidade deveria – ou poderia, ao menos – estar mais naturalizada nesse território.

Canclini (2015a, p. 318) aborda a pesquisa da qual participou na fronteira do México com os Estados Unidos para dizer que, lá, segundo os estudantes com quem conversou, “[...] não havia tema mais central para a autodefinição que a vida fronteiriça e os contatos interculturais”. Aqui no Rio Grande do Sul, contrariamente, parece que construímos novas fronteiras a partir da nossa condição fronteiriça, e isso independe da real distância em relação ao Uruguai ou à Argentina. Um exemplo disso é o que ocorreu recentemente na Serra Gaúcha, quando os descendentes dos imigrantes italianos de outrora receberam os imigrantes haitianos e senegaleses com a mesma carga de preconceito da qual seus avós e bisavós foram vítimas no passado. Quer dizer, a possível diversidade cultural gerada a partir dos movimentos migratórios, mais uma vez, encontrou dificuldades de se realizar plenamente, contribuindo, assim, tanto no passado como no presente, para a formação de guetos. Quando isso ocorre, gradativamente, esses guetos acabam dificultando ainda mais uma possível integração social ou, ao contrário, abafando a cultura minoritária pela cultura dominante. Para aqueles que não se adaptam a essa realidade nua e crua haverá, provavelmente, apenas três alternativas: o isolamento social, algo muito difícil, a busca de outras terras menos agressivas para aquilo que representa o “novo” ou a aceitação da realidade local para, a partir daí, buscar o equilíbrio necessário com o uso de máscaras sociais. Isso porque, de acordo com Maffesoli (1996) e Silva (2000), a construção e a manutenção social apenas são possíveis pelo uso de máscaras cotidianas, e estas, de certa maneira, permitem ao indivíduo um frágil equilíbrio pelas fronteiras identitárias. Isso possibilita a sobrevivência desse indivíduo e/ou do seu grupo, mas, por outro lado, é nas fronteiras que ocorre um perigoso “embaralhar” das identidades. Seja esta uma fronteira física ou psicológica.

Segundo Silva (2000, p. 82), afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles”. Percebo que o mesmo – ou algo semelhante – ocorre com os imigrantes, pois se o cidadão que vive na fronteira, muitas vezes, se esquece de que lado da linha está, qual língua fala, qual hábito cultua, também é este mesmo imigrante que, ao deixar sua terra natal, passa a um permanente estado de não pertencimento, ou seja, abandona, em parte, sua cultura para adaptar-se a outra. No entanto, ao fazer isso, nunca pertencerá plenamente à segunda, bem como deixou de fazer parte integral da primeira. Algo como

deixar de ser brasileiro para nunca se tornar completamente inglês, deixar de ser nordestino para nunca se tornar plenamente paulista. Se, por um lado, tais experiências carregam, em si, a oportunidade de conhecer e viver novas culturas e, a partir disso, construir uma identidade própria, diversa, múltipla, genuína e até mais liberta, por outro lado, tal construção de identidade não encontra eco em nenhuma sociedade fechada, fadando o imigrante a viver eternamente a situação de fronteiro, ou seja, o eterno estrangeiro que busca, constantemente, se adaptar à nova cultura para, assim, ser aceito, enquanto vive, permanentemente, assombrado pela necessidade de negar sua própria história. Não importa o que faça, este será sempre um pária, um ser sem pátria. Mesmo que tenha duas cidadanias, dois passaportes, fale duas línguas, enfrentamentos étnicos sempre serão possíveis. É como viver no meio, “[...] na fenda entre dois mundos [estas pessoas, portanto] decidem assumir todas as identidades possíveis” (CANCLINI, 2015a, p. 324).

Vitor Ramil (2004), músico e escritor pelotense, viveu por um período no Rio de Janeiro – em “um outro junho”, como define o próprio autor no seu texto, sem, no entanto, informar o ano – e percebeu as contradições culturais que o definiam como brasileiro e gaúcho. Foi nesse período que o artista desenvolveu um conceito que passou a ser amplamente utilizado no Rio Grande do Sul. A “estética do frio”, para Ramil (2004), ajudaria a explicar a música gaúcha – feita no Rio Grande do Sul –, a qual, segundo ele, dialoga mais com os países platinos – Uruguai e Argentina – do que com o Rio de Janeiro e São Paulo. Tal constatação ocorreu, conforme relata o escritor e músico, quando, em um final de tarde de muito calor, em um mês de junho, assistia ao Jornal Nacional.¹⁶

Nesse programa da TV Globo, percebeu que o tom da reportagem de variedades colocava, frente a frente, em abordagens completamente distintas, o Carnaval fora de época que estava ocorrendo na Bahia e a precipitação de neve e o frio intenso que ocorria, no mesmo período, no Rio Grande do Sul. De acordo com sua percepção, o telejornal noticiava esse Carnaval fora de época como algo normal, enquanto que, para falar da neve e do frio, havia uma certa perplexidade narrativa, como se aquelas imagens veiculadas na televisão não pertencessem ao Brasil. Ora, para Vitor Ramil, gaúcho de Pelotas, nada poderia ser mais normal do que o fato de fazer frio e, possivelmente, nevar nos meses de junho, julho e agosto quando é inverno no Hemisfério Sul. Para ele, exótico seria um Carnaval no meio do ano. Após essa experiência pessoal, Ramil passou a refletir sobre o conceito de uma estética artística e musical que se constituiria baseada no clima e, dessa forma, aproximaria o Rio

¹⁶ Tradicional telejornal da televisão brasileira, produzido e veiculado pela Rede Globo de Televisão.

Grande do Sul dos países com os quais faz fronteira mais do que com o próprio país ao qual o estado está politicamente ligado.

O frio, e a estética que nasce desse fenômeno meteorológico, une também geograficamente uma região separada por uma linha fronteira a qual, no entanto, não é suficiente para separar completamente os aspectos culturais definidos pelas características meteorológicas. Mais do que apenas uma separação política, portanto, definida por um tratado e acordado entre dois países, a cultura avança as fronteiras implantadas pelo homem. Complexa e, mais do que isso, viva, a formação cultural envolve o conhecimento histórico, os hábitos e costumes, passa pela arte, é transpassada pelas leis, pela moral e articula todas essas nuances a partir – e através – do ser humano que convive em sociedade, imerso pela própria natureza. Em particular, no caso do Rio Grande do Sul e da fronteira que define os limites entre Brasil e Uruguai, isso se torna ainda mais emblemático, uma vez que não há qualquer acidente geográfico que ajude a defini-la. Algo que, por si só, faz do Rio Grande do Sul um exemplo único da virtual integração do Brasil com a América que fala espanhol. Uma fronteira que, ao contrário de reproduzir a lógica do “eles e nós”, integra os dois lados da linha imaginária de tal forma que até um dialeto informal – o portunhol – nasceu desse estado de pertencimento. Tudo isso me parece saudável e natural, no entanto é preciso refletir sobre o quanto as fronteiras embaralham a identidade para um lado ou outro da linha divisória.

2.3 Modernidade e provincialismo na capital do “eles ou nós”

Após tais reflexões acerca da formação identitária do gaúcho, me proponho a pensar sobre a questão da dualidade, fortemente presente e propositalmente reforçada pela opinião pública local por intermédio dos meios de comunicação. Importante ressaltar que isso não é uma exclusividade do gaúcho. Simplificar questões complexas a fim de criar identificações simplórias que possam contribuir para a construção de protagonismos e antagonismos é uma estratégia presente em diferentes sociedades desde sempre. Basta lembrarmos que, ao morrermos, vamos para o céu ou para o inferno e, portanto, se não estamos com Deus, abraçamos o diabo. Já aqui na terra, a lógica do “nós ou eles”, ao longo da história, muito contribuiu para a manutenção de regimes repressivos e/ou de exceção. E isso, em determinado nível, está ajudando a corroer vários regimes democráticos contemporâneos, inclusive a frágil democracia brasileira. Portanto, mesmo que o gaúcho reivindique para si essa característica como um traço cultural típico do Rio Grande do Sul, há muito mais cores e nuances a serem trabalhadas nesse arco-íris plural do que os tons de vermelho e azul que definem a rivalidade

Gre-Nal. No entanto, é verdade que o gaúcho exalta essa dualidade, e isso nos faz perder tempo demais em disputas muitas vezes inócuas, que nos imputam a necessidade de escolhermos um lado em detrimento a outro, o que, conseqüentemente, dificulta qualquer consenso. Chimangos e maragatos, gremistas ou colorados, esquerda ou direita, tropicais ou platinos, novo ou velho, moderno ou tradicional e, até, em alguns casos mais radicais, gaúchos ou brasileiros. Nessa lógica, não há espaço para independentes, neutros ou moderados, pois, ao escolher a reflexão sobre a simples filiação, tudo se torna muito mais complexo.

Sem que precisemos definir lados, me parece que a nossa grande potencialidade cultural – e geográfica – para toda a América do Sul seria, justamente, nos apresentarmos como possível espaço de uma verdadeira integração latino-americana, pois é aqui o lugar, em toda a América do Sul, onde a integração entre os países hispânicos e o Brasil, de fato, acontece. Para isso, basta lembrar que a fronteira seca que separa o Brasil e o Uruguai, onde se mistura o português e o espanhol na comunicação diária, é a única região ao longo de toda a fronteira do Brasil em que isso ocorre naturalmente, sem grandes obstáculos e com uma fluidez quase natural. Não há um rio, não há uma floresta densa, não há um muro, não há nem ao menos um exército de cada lado da fronteira a resguardar o ir e vir dos cidadãos de ambos os países. As disputas territoriais ficaram no passado, e, hoje, as cidades da fronteira com o Uruguai são praticamente irmanadas. Nessa fronteira não há o isolamento demográfico que ocorre com muitas outras cidades limítrofes em todo o mundo. Ao contrário, comércio, cultura, idioma, famílias, serviços, pessoas e animais se integram nesse vai e vem cotidiano entre os dois lados da divisa. Ironicamente, o mesmo Estado que historicamente é marcado pela rivalidade é aquele que usufrui das benesses de uma fronteira fluida e livre. Por causa disso, penso, a situação geográfica do Rio Grande do Sul que, ao contrário de representar um elemento de disputa, poderia – e deveria – ser percebida como o grande diferencial agregador que permitiria ao Brasil, definitiva e efetivamente, se encontrar e se transformar em América Latina. E não falo apenas de Uruguai e Argentina, mas em relação ao demais países da América do Sul – para quem o Brasil sempre deu as costas, uma vez que se desenvolveu margeando o litoral, com os olhos voltados para a Europa. Essa postura, além de finalmente nos integrar ao continente, faria toda diferença na psicologia do gaúcho e na forma como o Brasil nos enxergaria. Conseqüentemente, influenciaria toda a nossa produção cultural.

Não por acaso, percebo as políticas culturais dos anos 1990 – como os intercâmbios denominados “Porto Alegre em Montevideo” ou “Porto Alegre em Buenos Aires”¹⁷ e vice-versa, que visavam a (re)aproximação entre a capital gaúcha e as capitais do Uruguai e da Argentina, por meio das diversas áreas da produção artística –, como um momento importante e singular de autovalorização local. E aqui chegamos ao ponto que será adiante mais bem aprofundado. A autovalorização do gaúcho – talvez, principalmente do porto-alegrense – é um fator crucial, segundo o que aponta esta pesquisa, para se pensar o “cinema porto-alegrense” desse período.

Com as leituras de Pesavento (1999), parece claro que falta ao gaúcho – e ao porto-alegrense –, geográfica e economicamente periférico, se perceber digno de valor perante a centralidade brasileira representada pelo Rio de Janeiro – desde o Império – e São Paulo, num segundo momento. Essa condição, como consequência, acabou intensificando uma característica marcante da elite cultural local, sempre desconfiada e, de certa forma, perdida entre dois mundos (no caso, países). Assim, conforme a situação e os interesses, a proximidade com a fronteira era suficiente para proporcionar ao gaúcho, do Rio Grande do Sul, um ágil “pular de cerca”, ou seja, um passo a mais e tudo se resolve do lado de lá onde muitos, inclusive, também possuíam terras. Ao mesmo tempo, contudo, isso gerou uma certa síndrome da incompreensão que deve muito a essa condição fronteiriça.

Como afirmou Michel Maffesoli (1996), as máscaras permitem o equilíbrio do indivíduo e/ou grupo sobre a fronteira identitária, mas é também na fronteira que as identidades costumam se embaralhar. Entender isso é condição *sine qua non* para compreendermos o próprio “cinema gaúcho” – afinal, esse é o foco deste estudo –, pois, conforme retrata o filme *Os senhores da guerra* (Tabajara Ruas, 2016), que conta a história de dois irmãos separados, em lados opostos, pela Revolução de 1923, o que esperar de uma sociedade forjada em uma persistente disputa bélica que, muitas vezes, em nome de um governo central opunha, no campo de batalha, irmãos, pais e filhos?

¹⁷ Sobre este projeto que aproximava artistas uruguaios, argentinos e brasileiros do Rio Grande do Sul, o “Caderno Ilustrada”, da *Folha de S.Paulo* de 25 de março de 1998, publicou matéria que contou com a entrevista do músico pelotense Vitor Ramil: “Tenho uma teoria: o gaúcho, o que vive no Sul do Brasil, tem uma permanente crise de identidade. Não sabe se é brasileiro, se é argentino, se é uruguaio. No inverno, sentimos tanto frio quanto em Buenos Aires (razão pela qual eu fundei a estética do frio em contraposição à estética tropical brasileira). E o tango está muito presente’ [...]. O disco ‘Porto Alegre Canta Tangos’ é fruto do projeto ‘Porto Alegre em Buenos Aires’, que tem a sua contrapartida no ‘Buenos Aires em Porto Alegre’. A terceira edição do evento ocorreu no início deste mês, com artistas de Porto Alegre se apresentando em vários espaços culturais de Buenos Aires. O ‘Buenos Aires em Porto Alegre’ ocorrerá entre 16 e 19 de abril” (GERCHMANN, 1998).

Após a leitura de parte da obra da historiadora Sandra Jatahy Pesavento, passei a perceber o quanto o recalque gaúcho – e porto-alegrense – contribuiu para a construção de um outro mito, tão forte e arraigado quanto o do próprio gaúcho, o qual muitos chamam de “bairrismo”. Sandra Pesavento (1999) me serviu como parâmetro acadêmico para pensar tal traço cultural em relação à modernização da capital dos gaúchos, Porto Alegre, e como isso acabou refletindo na própria autoestima do porto-alegrense – e/ou do gaúcho. Segundo a autora, isso se deu quando o Rio Grande do Sul se mostrou inclinado a, definitivamente, modernizar sua matriz produtiva. Com esse projeto, os gaúchos queriam se fazer ver – ou, serem percebidos – pelo resto do Brasil, como filhos de um território que poderia ser muito mais que apenas uma região habitada por “coronéis brutos, toscos e pouco educados” os quais tinham, por serventia, apenas guarnecer as fronteiras brasileiras com a Argentina e o Uruguai e fornecer carne seca aos escravos do centro do país. Para isso, era preciso modernizar-se:

Sem o charme e a grandiosidade de Paris ou mesmo a sensualidade tropical do Rio, Porto Alegre vivenciou o seu *fin de siècle* embalada também pelos ventos do progresso e os anseios de tornar-se civilizada. Era preciso acompanhar o trem da história, mesmo que fosse no último vagão (PESAVENTO, 1994, p. 136).

Esse desejo por ser percebido como “civilizado” pela nobreza e, depois, elite carioca, principalmente, não era nenhuma novidade. Afinal, é preciso lembrar que essa característica marcante que recai sobre o gaúcho-soldado-pecuarista encontra seu contraponto mais notável na vida social, afrancesada, das principais cidades da região Sul, dentre elas a principal, Pelotas. O mesmo gaúcho escravagista, que circulava pelo odor da carne podre das charqueadas, era aquele que imitava *le mode de vie à la française*¹⁸, promovendo saraus – ou *fêtes* – em seus sobrados construídos à imagem e semelhança da arquitetura europeia da época.¹⁹ Portanto, ao longo da história, essa busca por espelhar ao resto do país as características civilizatórias do gaúcho não era, necessariamente, uma novidade. Nesse momento, todavia, atingir esse objetivo passava, fundamentalmente, pela modernização da capital Porto Alegre, uma vez que esta seria a principal vitrine de um projeto modernista – ou modernizador – do estado como um todo. Para isso, o Rio Grande do Sul e sua capital eram

¹⁸ O modo de vida francês (tradução minha).

¹⁹ Sobre isso, meu primeiro longa-metragem, o documentário *O sal e o açúcar* (Boca Migotto, 2013), aborda a relação de causa e consequência entre o sal, das charqueadas, e a tradição do doce, praticada no espaço urbano. Segundo o “Dossiê de registro da região doceira de Pelotas e antiga Pelotas”, coordenado por Beatriz Muniz Freire e Marcus Benedeti, do IPHAN-RS, e pesquisado por Flávia Maria Silva Rieth, Fábio Vergara Cerqueira, Maria Leticia Mazzuchi Ferreira, Marília Floôr Kosby e Tiago Lemões da Silva, da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), “A tradição de doces finos se desenvolveu no espaço urbano de Pelotas, no interior das casas de famílias abastadas, para as quais o doce era um importante elemento da sociabilidade e de refinamento, oportunistizados pela riqueza oriunda da produção de charque”.

complementares, principalmente, ao antagonizarem tradição/conservadorismo e inovação/modernidade. De acordo com Pesavento (1999, p. 246-247):

Porto Alegre, no extremo Sul do Brasil, nascia para a história tardiamente em relação ao conjunto do país, teve também a sua versão da origem primeira, num tempo mais recuado. Tratando-se de uma região fronteiriça, no começo era a guerra, a luta com o castelhano, pela terra e pelo gado, com a chancela da Coroa Portuguesa ao estancieiro-soldado, que recebiam sesmarias d'El-Rei para consolidar os domínios lusitanos na zona fronteiriça ao Prata. Misto de saga e epopeia, o contexto militar fronteiriço iria fornecer o referencial de contingência para a formulação de uma identidade regional, calcada nos valores da guerra, da honra, da bravura e construída em torno do seu personagem-símbolo, o gaúcho.

Embora principal município do Rio Grande do Sul, no final do século XIX, Porto Alegre ainda era uma pequena cidade do Sul do Brasil. Uma vila com graves problemas de infraestrutura e uma população extremamente desigual socialmente. Mesmo o desenvolvimento comercial, em razão de seu porto, e a aproximação das novas colônias alemães, que se mostravam significativas para o desenvolvimento econômico da região, não faziam da cidade uma metrópole. Nem perto disso. Os valores importantes à capital ainda estavam ligados ao meio rural e às tradicionais oligarquias pecuaristas do Sul do estado. A honra, a valentia, a guerra e a defesa das fronteiras, traduzidas pelo ideal do gaúcho a cavalo, livre a galopar pelo Pampa, eram elementos presentes na sociedade urbana. Dessa forma, a metrópole idealizada ainda não era uma realidade e, conseqüentemente, assim era retratada pela jovem literatura que emergia em crônicas jornalísticas e pautava as discussões nas reduzidas rodas sociais formadas pelos intelectuais da época.

Pesavento (1999, p. 260) explica que “no confronto entre o meio rural e o urbano, é o primeiro que vence, pois nele se encontram os valores profundos da terra e do povo”. É entre o final do século XIX e o início do século XX que uma nova geração, estruturada em torno dos ideais republicanos, muitas vezes retornando dos estudos no centro do país, e inspirada pelas ideias de Augusto Comte, provocou a discussão sobre uma cidade imaginada com base nos projetos urbanos aplicados em Paris, Nova York, Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro:

Mas mesmo um projeto que passasse pela construção de um mito de progresso – e, portanto, voltado para o futuro – teria de lidar também com o peso do arquétipo rural. A tarefa, portanto, não seria fácil para uma província que tinha o passado pela frente [...] (PESAVENTO, 1999, p. 261).

Como visto na proposta do projeto positivista, a cidade moderna precisava atender seus cidadãos. As ruas deveriam ser alargadas, o esgoto canalizado, as praças iluminadas, tal qual ocorria nas metrópoles que se tornaram referências ao ideal porto-alegrense. Para tanto, em 1896, criou-se um imposto adicional sobre terrenos baldios do centro da cidade. O progresso, tão caro à República positivista, se evidenciava em construções modernas de edifícios imponentes, avenidas largas trafegadas por automóveis, bonde elétrico e viadutos. Com a gestão de José Montauray de Aguiar Leitão, entre 1897-1927, a cidade, a duras penas, uma vez que era carente de recursos financeiros, começou a resolver problemas estruturais tidos como prioritários para que a almejada modernização, de fato, ocorresse. Assim, a extensão do fornecimento de água potável para os bairros da capital, a partir de 1904, os investimentos no sistema de esgoto, em 1907, e a implantação da energia elétrica pública, em 1912, foram as principais obras de fundamentação da nova Porto Alegre que deveria emergir para o século XX:

O desafio era grande para a elite cultural e política da capital sulina: era preciso construir a modernidade urbana numa província tradicionalmente rural e com forte identidade regional apoiada no campo; uma província que não era o centro decisório do poder nacional, mas que dele se encontrava próxima, através de acertos, alianças e apoios; uma província que foi sempre periférica em termos de participação na economia nacional [...] por um lado, havia o modelo parisiense, conhecido da sua elite cultivada, reforçado pela matriz positivista e paradigma consagrado de modernidade urbana. Mas, por outro lado, os projetos da cidade-ideal iriam encontrar, nas primeiras décadas do século, dois exemplos americanos de que tal aventura era possível aqui, do outro lado do oceano: Rio de Janeiro e Buenos Aires. Cidades também inspiradas no modelo parisiense de modernidade [...] (PESAVENTO, 1999, p. 271).

A modernidade passava, portanto, necessariamente pelas reformas estruturais. Mais que prédios e bondes pelas ruas, era preciso fomentar a estrutura mais básica ao cidadão porto-alegrense. Esgoto e saneamento eram importantes, mas foi a iluminação pública que mudou os hábitos da capital. A partir da chegada desta às praças e ruas do Centro, a cidade passou a dormir mais tarde, com seus habitantes circulando até altas horas da noite, em busca de lazer e diversão, como explica Pesavento (1999, p. 324): “Costumes, moda, *footing*, iluminação, vida noturna, cinema... e automóveis, símbolo por excelência da velocidade dos novos tempos” (1999, p. 324). Inclusive, isso passou a fazer parte das crônicas diárias nos jornais os quais, gradativamente, começavam a abandonar as temáticas rurais para abordar o dia a dia da cidade, utilizando um vocabulário carregado de francesismos:

O efeito da iluminação elétrica na Rua da Praia seria diretamente responsável pela sensação de vida noturna intensa, característica das grandes cidades. Uma Porto

Alegre do início da década de 10 que se deleitava com vitrines iluminadas [...] o olhar sobre a cidade muda, uma vez que a vida urbana se liberta do ritmo do dia e da noite e cria novos hábitos e espaços [...] e vinha associada às representações de uma sociedade moderna e civilizada [...] (PESAVENTO, 1999, p. 321).

Em 1914, o engenheiro-arquiteto João Moreira Maciel apresentou um projeto de melhorias significativas à capital, com a promessa de transformá-la, definitivamente, em uma cidade moderna. No entanto, novamente, os cofres públicos não deram conta. O projeto, que tinha como referência, claro, a experiência Haussmaniana²⁰ em Paris, não saiu do papel. A literatura gaúcha passou, assim, a espelhar tal frustração, pois, enquanto os intelectuais locais imaginavam viver em uma cidade urbanizada, nos moldes de outras capitais que eram suas referências, a realidade os fazia enfrentar o cotidiano de uma cidade atrasada.

A partir de então, teve início uma característica local que passou a acompanhar boa parte da expressão cultural e artística da cidade acerca das suas potencialidades *versus* suas frustrações. A literatura da época dividiu-se entre os saudosistas e os progressistas expondo, à sociedade, uma espécie de amargura provinciana construída após uma argumentação dicotômica entre o moderno e o arcaico. Isso acabou por atualizar, naturalmente, aquele velho sentimento de rejeição o qual, conseqüentemente, faz emergir as mesmas contradições. Por um lado, os escritores gaúchos não se viam reconhecidos no centro do país – com exceção daqueles que se mudaram para o Rio ou São Paulo –, por outro lado, não se dedicavam a prostrar a urbanidade da capital com orgulho, mas, sim, com críticas negativas. Esse desamor em relação à capital, fruto da frustração de uma modernidade que parecia nunca chegar, incentivou alguns escritores a buscar refúgio num certo “romantismo campeiro”, o qual se dividia entre vislumbrar, por um lado, uma cidade interiorana, bucólica, como contraponto a Porto Alegre que insistia em não desabrochar ou, ao mesmo tempo, exaltar, com nostalgia, o Pampa onde paradigmaticamente essa cidade existia:

As imagens (construídas pela literatura porto-alegrense do período) reportam mais uma vez uma cidade-ideal, uma Porto Alegre aldeia, anticidade parada no tempo que parecia existir no campo. Cidade que, na visão saudosista, se identifica pela sua alteridade rural: as crianças a brincar na rua, o “sadio patriarcalismo”, os adultos infantilizados, a vida calma e ordenada. Visão pasteurizada e glamourizada do campo, num retorno às origens rurais da história sulina, que estabelece um confronto mordaz com a cidade-civilizada de então (PESAVENTO, 1999, p. 316).

Tal confusão de sentimentos acerca da capital é bastante característico não apenas daquele período, pois foi perpetuado através dos anos e segue presente nos dias de hoje

²⁰ Georges-Eugène Haussmann foi prefeito de Paris entre 1853 e 1870 e responsável pela reforma urbana da cidade, determinada por Napoleão III, que transformou a capital francesa em referencial urbano moderno.

quando, para alguns, Porto Alegre é uma cidade pulsante, vibrante e abastecida por uma ampla gama de atrações culturais²¹ enquanto, para outros, segue provinciana, conservadora e retrógrada. Para outros, ainda, apesar de percebê-la como ela é, variam seus discursos ao “sabor do vento” e de com quem estão conversando e/ou para quem estão escrevendo. A exemplo do que muito ocorria no início do século passado:

A Porto Alegre dos sonhos, culta e civilizada, progressista e industriosa. Mesmo que ela não correspondesse às condições concretas da existência, esta Porto Alegre utópica não deixou de comparecer nas crônicas dos jornais, nas palavras dos higienistas e engenheiros (PESAVENTO, 1994, p. 139).

Esse sentimento de contrariedade presente na literatura da época, sem muito esforço, poderia descrever a Porto Alegre de hoje. Segundo Pesavento (1999, p. 328):

[...] o cronista Z, da *Kodak* (revista), nos revela uma hipotética conversa entre dois indivíduos, no centro da cidade. Um lamenta a “intolerável monotonia” de Porto Alegre, onde reina a apatia e nada de inédito e extraordinário acontece, ao contrário das grandes capitais; o outro contra-argumenta dizendo que há uma vida intensa na cidade, na qual os acontecimentos sociais e esportivos se sucedem [...].

As semelhanças perceptivas entre a Porto Alegre do início do século XX e a atual seguem na forma como os porto-alegrenses sempre se preocuparam em apresentar, ao “estrangeiro”, uma cidade cosmopolita: “Há todo um esforço, todo um intento em construir uma representação outra de Porto Alegre, antítese da cidade colonial e açoriana, pacata e sonolenta. A preocupação com a imagem externa – como os ‘outros’ veriam a capital gaúcha – é uma constante” (PESAVENTO, 1999, p. 331).

Dessa forma, tais trechos retirados da literatura do período, embora impactantes, descrevem um sentimento que se mantém atual. Muito disso se deve às constantes frustrações em relação às implementações urbanas as quais, ou não saíam do papel ou, ao saírem, eram frequentemente descaracterizadas pela prática. Ao escrever isso, inevitavelmente, me vem à mente o projeto de revitalização do Cais Mauá o qual, acredito, serve para ilustrar, ao leitor contemporâneo, a histórica dificuldade das administrações municipais em executarem os inúmeros projetos de melhorias urbanas, seja por falta de verbas ou por disputas políticas. Por isso, segundo Pesavento (1999), o descrédito do porto-alegrense sobre sua cidade é resultado da dicotomia entre a cidade imaginada e a cidade real, sendo que a segunda, ao longo de quase todo o último século, manteve-se longe demais daquele ideal metropolitano, inúmeras

²¹ Pelo menos, antes da pandemia.

vezes projetado e poucas vezes, de fato, realizado. Dessa forma, não surpreende que fosse uma constante:

Falar mal da cidade, queixar-se da pequenez do ambiente, denunciar a incompreensão do meio diante das manifestações culturais mais avançadas, criticar o abismo existente entre Porto Alegre e o resto do mundo... Eis um traço recorrente de uma certa “tendência literária” no Rio Grande do Sul [...] (PESAVENTO, 1999, p. 335).

Essa percepção negativa sobre a cidade, finalmente, começou a mudar no final dos anos 1970 e, principalmente, início dos anos 1980, graças ao afrouxamento das medidas repressoras do AI5 e à sinalização do desgaste do regime militar. A eminente redemocratização, que chegou bem mais lentamente do que se imaginou e se desejou, serviu como um suspiro de esperança no futuro. Embora esse sentimento obviamente fosse nacional, em Porto Alegre “bateu de um jeito diferente”, influenciando o nascimento de uma “nova onda” não apenas inédita, para a capital, mas em sintonia com uma cidade em plena transformação social e política.

Acostumada a somente acompanhar de longe os movimentos culturais, como a Tropicália, a Jovem Guarda ou o Cinema Novo – ocorridos no centro do país nos anos 1960/70 –, pela primeira vez Porto Alegre foi palco de um encontro, de certa forma coordenado, entre novos artistas que apresentavam novidades estéticas na música, no cinema, no teatro e na literatura local. Isso, naturalmente, ocorreu em um período de transformação mundial, o qual pode ser caracterizado pelo ainda embrionário surgimento da globalização e da ideia de pós-modernidade. Já no Brasil, o próprio processo de redemocratização permitiu, da mesma forma, a ascensão de uma cultura jovem-urbana, vendida e consumida de todas as formas por toda uma geração e que, possivelmente, tem no *Rock'n Rio*, realizado pela primeira vez em 1985, sua principal simbologia.

Quanto a Porto Alegre, nesse momento, não posso deixar de lembrar o depoimento de Wander Wildner para o documentário *Filme sobre um Bom Fim* (Boca Migotto, 2015), quando o músico disse que “[...] Porto Alegre era uma até os anos 1980, lá que tudo mudou”. O que o ex-vocalista d’Os Replicantes tenta explicar é que a Porto Alegre provinciana e regionalizada, bem como suas particularidades culturais, naqueles anos 1980, a exemplo do que ocorreu com várias cidades, iniciou uma transformação que a sintonizou cada vez mais com outras metrópoles mundiais. Conforme é possível imaginar pelo relato de Juremir Machado da Silva (1991), a pós-modernidade finalmente chegava pela Avenida Osvaldo Aranha, saltava do ônibus na parada do Araújo Viana e, em meio a “*punks, new waves* e

judeus ortodoxos”, procurava um bar do Bom Fim para plugar uma guitarra e tocar um bom “rock gaúcho”. Nesse mesmo sentido, conforme aponta Pedroso (2019, p. 18):

[...] considera as práticas dos grupos ocupantes do Bom Fim, a partir da década de 1980, como um movimento cultural, compartilhando um *corpus* significativo do entrelaçamento de experiências que, apesar das diferenças, estão engajados em projetos visando “à criação de algo novo, que imprimisse a marca de sua geração no fazer arte da cidade”, um espírito da contracultura, originário da produção artística na década 1960-1970, se faz presente em várias esferas do *ethos* e do universo simbólico dos jovens porto-alegrenses da década de 80 que se dedicavam a esse tipo de produção.

Nesse momento, o aparecimento da Ipanema FM pode ser apontado como crucial, pois, mais do que garantir o acesso às principais tendências internacionais, a rádio passou a ser um dos principais espaços de divulgação da produção artística desse movimento. Em seu livro sobre as experiências na rádio Ipanema, a comunicadora Kátia Suman (2018) conta que a rádio surgiu em 1981, dentro da Bandeirantes FM, e, em 1983, conquistou sua independência utilizando a frequência 94.9. Portanto, uma vez que a Bandeirantes FM ficava no Bom Fim, mesmo que a Rua José Bonifácio não mais pertença aos limites deste que, no mapa, é o menor bairro porto-alegrense, é possível afirmar que a Ipanema nascia no “Bonfa” ou, pelo menos, do “espírito bonfiniano”. Mauro Borba (2001) relata como chegaram ao nome da rádio. Algo que, no mínimo, pode nos ajudar a pensar sobre esse momento de transição que a cidade estava vivendo nos anos 1980:

Sugerimos um nome que tivesse a ver com a cidade de Porto Alegre. Redenção, Bom Fim, Usina (por causa do Gasômetro), Quintana (por causa do poeta) ou algum outro nome que fosse ligado à cidade. O Sr. Johnny Saad, um dos donos da Bandeirantes, sugeriu: “Ipanema. Vocês não querem o nome de um bairro? Ipanema não é um bairro da cidade?” Era. Mas também era o símbolo do Rio de Janeiro. “Ipanema é um nome conhecido, é uma grife e é um bairro legal da cidade, vai ser Ipanema o nome da rádio”, disse ele (BORBA, 2001, p. 20).

O importante é que a Ipanema, independentemente do nome escolhido, mais do que abrir o microfone para as causas inerentes a essa transformação cultural, foi expressão desse período marcado, sobretudo, pela influência dos jovens nas decisões políticas e culturais da cidade. Certamente, foi uma contribuição significativa para a forma como o jovem porto-alegrense passou a perceber a cidade. E não poderia deixar de ser diferente, afinal, os personagens desse movimento eram “pós-adolescentes” saindo de uma ditadura militar, sob a qual haviam crescido. Sua juventude e a esperança em um novo país eram sintomas marcantes de um novo tempo embalado pela música, pelo teatro, pela dança, pelo cinema e pela política.

Tudo era tratado de forma natural pelos produtores e locutores da rádio. De acordo com Mauro Borba, em depoimento para Kátia Suman (2018, p. 83):

A rádio Ipanema [...] era uma referência cultural que extrapolava a música. A gente divulgava teatro, cinema, a gente fazia crítica, a gente fez campanha por espaços culturais (como reabrir o Araújo Viana). A gente denunciava coisas. A Ipanema tinha essa característica de participar ativamente da vida cultural da cidade.

Realmente, a Ipanema era uma rádio diferenciada e sem precedentes no país. Ainda antes do surgimento da MTV Brasil, o que ocorreu apenas em 1991, a Ipanema já inovava a forma de comunicação para o público jovem, sedento por liberdade e muito *rock'n roll*. Segundo Kátia Suman (2018), a Ipanema foi parte dessa história, ao mesmo tempo que ajudou a fomentar a transformação de Porto Alegre. Isso passava pelo estilo de comunicação da rádio, mas também pela filosofia de permanente inovação e engajamento que norteava seus comunicadores:

1) respeitar os ouvintes; 2) reconhecer os ouvintes como parceiros reais; 3) colocar ouvintes no ar; 4) transmitir futebol; 5) virar programa de TV; 6) acreditar na cena musical que se formava na cidade; 7) dar espaço para a cena musical que começava a se formar no país; 8) desafiar a lógica viciada do Jabá das gravadoras e escolher o que ia ou não tocar na rádio; 9) tomar partido, se posicionar, comprar briga; 10) permitir que cada locutor tivesse seu espaço de criação; 11) discutir tudo aquilo que reverberava na cidade e no país, tudo aquilo que interessava, tudo aquilo que importava; 12) tocar samba, jazz, rock, heavy metal, música gauchesca, MPB, música erudita, funk, rap, reggae, punk e marchinha de carnaval (SUMAN, 2018, p. 91).

Nessa lógica, portanto, tudo que dizia respeito ao jovem era pauta garantida para a rádio, inclusive política. Engajou-se abertamente à campanha de Olívio Dutra, em 1988, quando, para usar um termo técnico do cinema, ocorreu um visível “ponto de virada” na história da cidade. Para Suman (2018, p. 126), “naquele momento parecia que todo mundo era de esquerda, pois ser de esquerda era ser contra o regime militar”. No entanto, ia além disso. Finalmente – embora naqueles anos tal percepção não fosse evidente –, Porto Alegre abandonava décadas de baixa-autoestima, e os porto-alegrenses começaram a perceber que havia motivos para “[...] amar e cultivar Porto Alegre, falando o mais autêntico porto-alegrês” (SUMAN, 2018, p. 145). Sotaque este que foi logo “descoberto” por todo o Brasil quando, em 1993, a Escolinha do Professor Raimundo – comandada por Chico Anysio – deu espaço para o personagem “o Magro do Bonfá”, interpretado pelo ator André Damasceno. Gradativamente, “o jeito típico de falar do Bom Fim” chegou ao centro do país pelo rock de bandas como Os Cascavelletes, Engenheiros do Hawaii – provavelmente o grupo local que

mais fez sucesso nacionalmente –, Nenhum de Nós, DeFalla, dentre tantas outras bandas, bem como artistas de várias áreas. Tudo isso, claro, contribuiu para a autoestima da cidade, afinal, aos poucos, o porto-alegrense começou a “se ver na televisão”.

Entretanto, provavelmente, a grande transformação de Porto Alegre, de uma cidade acanhada e desconfiada das suas qualidades para uma cidade orgulhosa de si, ocorreu com a política. A década de 1980 estava quase no seu apagar das luzes quando, nas eleições de 1988, como define José Hildebrando Dacanal (2017, p. 40), ocorreu a “[...] inesperada, e para muitos até hoje incompreensível, vitória [do PT] nas eleições para a prefeitura de Porto Alegre”. A explicação do autor, que é um reconhecido crítico do PT, para a inédita eleição de Olívio Dutra se deu porque:

[...] ao longo de três ou quatro anos o partido sofrera uma radical mutação e se tornara praticamente irreconhecível, a tal ponto que em determinado momento parecia ter-se transformado no partido de toda a elite econômica e cultural porto-alegrense (DACANAL, 2017, p. 40).

Embora eu não tenha a mínima ideia de como Dacanal chegou a essa conclusão sobre a relação “amistosa” entre o PT e a elite econômica da cidade – nem ele explica –, trago essa citação para o texto a fim de expor, por intermédio de um ferrenho crítico da experiência petista, a afinidade dos setores culturais de Porto Alegre com um partido que se originou nas greves de 1978, no ABC Paulista. Essa percepção é importante, pois a aproximação político-cultural entre o partido e a classe artística foi fundamental, tanto para a eleição de Olívio Dutra quanto para o desenvolvimento da produção cultural da cidade ao longo da década seguinte. Ao mesmo tempo, após assumir a administração municipal, foi justamente a implantação, intensificação e manutenção das políticas públicas voltadas à produção e ao acesso da cultura que transformaram, definitivamente, a percepção do porto-alegrense quanto à sua cidade. Defesas partidárias à parte, com o passar dos anos ficou tão claro o quanto a cidade havia mudado que a própria população premiou o PT reelegendo-o por mais três mandatos consecutivos.²²

²² Importante destacar que a Casa de Cinema de Porto Alegre foi parte importante desse momento de construção e manutenção da hegemonia petista no cenário político de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, assumindo várias campanhas em diversas eleições para prefeito e, inclusive, governador. Segundo informação proveniente do próprio site da produtora, “De 1992 a 2000, a Casa de Cinema de Porto Alegre foi responsável pelos programas de TV do Horário Eleitoral Gratuito em 5 campanhas eleitorais, além de ter realizado alguns programas partidários, sempre para o PT e seus coligados da Frente Popular”. Dessa forma, ainda conforme pesquisado no site, os profissionais ligados à Casa de Cinema estiveram envolvidos nas seguintes campanhas: Tarso Genro, prefeito 1992; Olívio Dutra, governador 1994; Raul Pont, prefeito 1996; Olívio Dutra, governador 1998; Tarso Genro, prefeito 2000. Além dos Programas partidários PT/RS 1996, 1998 e 1999, Programa

Assim, ao longo desse período de 16 anos, dentre inúmeras políticas públicas voltadas à melhoria da cidade, Porto Alegre viu o seu Centro ser revitalizado com a restauração de vários prédios históricos, até então abandonados, os quais foram transformados em espaços culturais acessíveis ao cidadão. Ao mesmo tempo, um projeto de descentralização da cultura, que levava artistas para se apresentarem nas periferias da capital, também transformou a lógica centro/periferia. Aos poucos, não apenas artistas “subiam as vilas” para se apresentarem a um público sedento por arte, como a própria periferia foi se chegando e assumindo espaços na área central. Passou a ser frequente a oferta de oficinas de *hip-hop*, teatro, dança, quadrinhos e cinema, gratuitas ou acessíveis à população carente, ministradas por artistas reconhecidos, em prédios restaurados e com estrutura física adequada. Foram surgindo projetos de intercâmbio que traziam artistas nacionais e internacionais para se apresentarem na cidade, ou viabilizavam viagens aos artistas e/ou estudantes para outros lugares no Brasil e, até, para o exterior. Iniciativas como estas, portanto, serviram para valorizar e humanizar a cidade ao mesmo tempo em que formavam cidadãos orgulhosos da sua cultura e confiantes em si próprios. Isso tudo foi consolidado com a criação, em 1994, do Fumproarte, responsável por financiar milhares de projetos de artistas de todas as áreas do município. Segundo o site da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (2020):

O Fumproarte foi criado como forma de apoio municipal à produção artística local. Em sua trajetória, financiou inúmeras produções das mais diversas áreas de expressões artísticas, tornando a Secretaria da Cultura de Porto Alegre reconhecida nacionalmente por gerir um fundo que alavancou a vida cultural e artística da cidade. O Fumproarte caracteriza-se por ser um fundo de natureza contábil especial, que tem por finalidade financiar projetos de bolsas de pesquisa e de produção artístico-cultural no município de Porto Alegre.

Provavelmente, nada disso teria sido possível sem a implantação do Orçamento Participativo (OP), pois foi por meio dessa inovadora política pública que o PT conseguiu eleger Tarso Genro, em 1992, e assim consolidar a marca do partido em Porto Alegre. O OP não apenas garantiu a manutenção do partido no poder por quatro mandatos consecutivos como influenciou a vitória do PT em vários outros municípios importantes do Rio Grande do Sul e do Brasil, além de transformar a cidade em uma espécie de vitrine internacional de uma administração socialista/progressista. Portanto, embora para Dacanal (2017, p. 71) o OP tenha assumido “[...] a forma de um clientelismo modernizado (não personalizado e não corrupto, ainda que usando recursos públicos) e deu ao PT do Rio Grande do Sul seu traço mais

original e mais significativo: um neopopulismo solidamente organizado e eleitoralmente vitorioso [...]”, é inquestionável a repercussão internacional gerada a partir dessa experiência local. Como consequência do sucesso das administrações do PT ao longo dos anos, em 1998, Olívio Dutra foi eleito governador.

No entanto, o que importa perceber é que Porto Alegre havia se transformado completamente. Com as ruas mais bem cuidadas, o transporte coletivo organizado, limpo e mais eficiente, os parques revigorados e recebendo atrações culturais nos finais de semana, o passe livre²³ promovendo a circulação das pessoas menos favorecidas pela cidade, a capital dos gaúchos – sob o ponto de vista dos seus habitantes – era percebida como um lugar onde valia a pena morar.

Em 2001, quando tanto a Prefeitura Municipal como o Governo do Estado estavam sob administração do PT, Porto Alegre foi sede de um evento – naquele momento ainda bastante acanhado – o qual, meio que de surpresa e sem ninguém entender muito bem o que vinha a ser aquilo, tomou de assalto o Parque Harmonia, próximo à orla do Guaíba. O Fórum Social Mundial (FSM) nasceu como contraponto ao Fórum Econômico Mundial, evento que ocorria, na mesma época, em Davos, na Suíça. De acordo com Cândido Grzybowski (*apud* CATTANI, 2001, p. 20), “O Fórum Social Mundial [...] se alimenta de um caldo político e cultural que é preciso resgatar para compreender sua capacidade catalisadora. O pano de fundo é a globalização e a luta contra ela”. Esse caldo político e cultural do qual fala Grzybowski apareceu um tanto tímido no verão gaúcho daquele 2001, mas no ano seguinte, em 2002, foi o pano de fundo para a realização de um evento internacional até então jamais visto na cidade. Foram mais de 30 mil pessoas, de diversos países e continentes, que chegaram a Porto Alegre e na cidade permaneceram por aproximadamente uma semana, discutindo política, apresentando projetos sociais implantados em diferentes países do mundo, consumindo cultura, trocando experiências e interagindo de diversas formas. Inclusive fazendo muita festa e várias manifestações. O evento mudou completamente a cidade, que, nessa época do ano, tinha por característica estar vazia em função das viagens de férias de verão. Por essa razão, por mais que os comerciantes locais torcessem o nariz para a temática social do evento, logo se deram conta que “um outro mundo possível” passava pelo aumento das vendas em uma época de “vacas magras”. Para fora da cidade e do país, o FSM escreveu o nome de Porto Alegre no cenário internacional. E isso eu mesmo posso testemunhar porque

²³ “Sob a gestão tucana do prefeito Nelson Marchezan Júnior, os ônibus de Porto Alegre voltaram a cobrar passagem dos usuários neste 1º de maio, após 28 anos ininterruptos de passe livre, criado pela administração popular do prefeito Olívio Dutra (PT), em 1989. O benefício era concedido uma vez por mês, preferencialmente em dias de eleições e vacinação infantil, domingos e feriados” (VICTORIA, 2017).

em 2003, quando morava em Londres, pela primeira vez percebi que Porto Alegre não era uma cidade totalmente desconhecida. Ao me apresentar e falar das minhas origens, as pessoas me diziam conhecer “a capital internacional do socialismo”. Muitas tinham estado no FSM, e era comum ouvir de italianos, franceses e espanhóis, principalmente, o quanto queriam conhecer e/ou retornar a Porto Alegre. Muitos destes, de fato, vieram.

Uma prova bastante significativa disso, acredito eu, pode ser conferida no filme *Bonecas Russas* (*Les poupées russes*, de Cédric Klapisch, 2005), uma continuação do sucesso franco-espanhol *O albergue espanhol* (*L'auberge espagnole*, de Cédric Klapisch, 2002). Nesse filme, a personagem Martine, vivida por Audrey Tautou, conta para o ex-namorado, Xavier (Romain Duris) que ela “*dois aller au fórum social, c'est à Porto Alegre, au Brésil*”.²⁴ Isso mesmo, não poderia haver um sonho maior para uma cidade historicamente referenciada na França, Porto Alegre pronunciada num sonoro acento francês, pela voz aveludada da doce Amélie Poulain de *O fabuloso destino de Amélie Poulain* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, de Jean-Pierret Jeunet²⁵, 2001).

Nesse caso, levando em conta o ano de lançamento de *Les poupées russes*, é bem possível que a personagem de Tautou estivesse vindo participar do FSM de 2005, a maior de todas as edições, que contou com um público participante de mais de 150 mil estrangeiros. Essa edição consagrada do evento, no entanto, representou o clímax das administrações petistas no Rio Grande do Sul, marcando, simbolicamente, o início do fim de uma era que se estende até os dias de hoje. Isso porque em 2004, pela primeira vez desde 1988, o PT não conseguiu eleger seu candidato e, dessa forma, após dezesseis anos, e um natural desgaste do projeto petista, José Fogaça conseguiu vencer Raul Pont no segundo turno daquelas eleições e assumiu o Paço Municipal em janeiro de 2005, ainda com o FSM em andamento. Desde então, embora ainda tenha tido forças para eleger Tarso Genro governador, em 2010, o PT viu sua influência política local encolher vertiginosamente ao ponto de, nas eleições de 2020, abrir mão da cabeça de chapa e indicar Miguel Rossetto, um nome histórico do partido, para vice de Manuela D'Ávila.

²⁴ “Devo ir ao Fórum Social, será em Porto Alegre, no Brasil” (tradução minha).

²⁵ Curiosamente, devido a uma entrevista que o diretor Jean-Pierret Jeunet concedeu ao *Estado de São Paulo*, quando esteve no Brasil por conta do Festival Varilux de Cinema, em 2014, na qual ele disse ser fã dos filmes *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), surgiu uma versão de que o diretor francês teria plagiado a linguagem que Furtado utilizou no seu internacionalmente conhecido curta-metragem. E, de fato, embora a palavra “plágio” possa ser um tanto forte demais, é possível perceber que há muito de *Ilha das Flores* em *Amélie Poulain*. É irônico perceber isso, pois foi justamente o filme *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* que consagrou a atriz Audrey Tautou que, por sua vez, cita a cidade de Porto Alegre em *Les poupées russes*.

Ao longo desse mesmo período, quando o ciclo da esquerda se encerrava em Porto Alegre, o governo do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva seguia para a segunda metade do seu primeiro mandato, o qual se encerraria em 2006 e seria renovado, nas urnas, por mais quatro anos. Assim, após dois mandatos, Lula deixou Brasília com surpreendentes 83% de aprovação – segundo o IBOPE –, depois de passar a faixa para Dilma Rousseff, então eleita a primeira mulher presidenta do Brasil. Sua gestão, no entanto, não foi nada fácil. Uma crise econômica em curso, associada a uma forte pressão popular decorrente, também, de ataques sistemáticos por parte da imprensa hegemônica e dos partidos de oposição, tornou a sua reeleição, em 2014, bastante difícil. Embora tenha conseguido se reeleger, a vitória de Dilma Rousseff se deu por uma margem de votos bastante apertada. Os 54.501.118 votos seus (51,64%) contra 51.041.155 votos do candidato Aécio Neves (48,36%), portanto, somado ao desgaste do PT que, a exemplo de Porto Alegre se encaminhava para um quarto mandato, e a perda de apoio político num Congresso constituído, majoritariamente, por homens e comandado por seu desafeto, Eduardo Cunha, levou a presidenta a sofrer um Golpe de Estado – para alguns, *impeachment* – em 2016, assumindo a Presidência seu vice, Michel Temer. Assim como no Rio Grande do Sul, o ciclo do PT, em âmbito federal, também chegou ao fim após quatro eleições consecutivas em que saiu vencedor.

Em Porto Alegre, o desmantelamento das políticas públicas voltadas para o fomento da produção artística, iniciado ainda na administração de José Fogaça, mas intensificado nos mandatos seguintes de José Fortunati e Nelson Marchezan Jr, não se fez sentir num primeiro momento porque ainda havia um governo central investindo forte na área, o que ofuscava a realidade local. No entanto, pouco a pouco, os canais que viabilizavam a produção artística porto-alegrense foram escasseados. A classe cinematográfica, me parece, apenas se deu conta da gravidade da situação quando o governador José Ivo Sartori extinguiu a Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC)²⁶ e Michel Temer, já no cargo de presidente, tentou fechar o Ministério da Cultura (MinC). Graças à resistência dos artistas e de demais segmentos culturais, a extinção do MinC acabou não ocorrendo naquele momento, mas foi efetivada dois anos depois pelo novo presidente eleito, Jair Bolsonaro. Já a SEDAC foi reaberta pelo governador Eduardo Leite, eleito em 2018, quando derrotou o então governador José Ivo Sartori. Entretanto, mesmo reimplantada, a Secretaria muito pouco fomentou a produção cultural no estado.

²⁶ Sobre isso, ver meu curta-metragem *Indo* (Boca Migotto, 2017), concebido com vários colegas cineastas como uma espécie de manifesto crítico ao fechamento da SEDAC.

Desde então, o que se temia passou a ocorrer. Gradativamente, o novo governo iniciou um projeto de desmantelamento radical das políticas culturais, que, neste momento, enquanto escrevo esta tese, não apenas segue em curso como ainda foi agravado pela inédita crise sanitária provocada pelo coronavírus desde 2020. Para Porto Alegre, penso que isso marca o fim de um longo ciclo de quase 40 anos de produção audiovisual contínua. No entanto, infelizmente, vai além disso.

Desde os anos 1980, vimos emergir do provincialismo local uma cidade alegre, inovadora, para a qual jovens de diversas partes do Brasil se mudaram em busca de uma atmosfera de renovação permanente. O crítico de cinema e programador da Cinemateca Capitólio Leonardo Bomfim Pedrosa (2018), natural do Rio de Janeiro, é um desses jovens. Em busca da cidade que ele percebeu por meio da música e do cinema gaúchos, Bomfim deixou a “Cidade Maravilhosa” para vir morar em Porto Alegre. Aliás, é o próprio Bomfim quem me lembrou, enquanto o entrevistava, do documentário *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004).²⁷ Segundo o crítico e programador, há uma cena do filme que inicia com Lula, dentro do avião de campanha, citando um rapaz que o cumprimentou no aeroporto de Florianópolis. Lula diz que esse rapaz comentou que perdera o seu voo para Porto Alegre. A cena, então, muda para dentro do táxi-aéreo onde viaja a equipe de gravação do documentário. Com a câmera e o microfone ligados, o rapaz de quem Lula falou, de nome Alfeu Dick e Silva, explica que após perder seu voo, estava deixando o aeroporto quando viu o então candidato e toda sua equipe chegarem. Percebeu, naquele encontro, uma espécie de compensação por ter que ficar em Florianópolis e foi cumprimentá-lo. Lula ficou sabendo que Alfeu estava indo para Porto Alegre e, por isso, lhe ofereceu uma “carona no avião do Joãozinho”.²⁸ Bomfim, todavia, lembrou dessa sequência porque, ao se despedir da equipe, já em solo gaúcho, Alfeu comenta que Porto Alegre é o último reduto do socialismo e do *rock'n roll*.

Uma rápida visita ao site do Tribunal Eleitoral Regional do Rio Grande do Sul (TRE/RS), para pesquisar o resultado das últimas eleições presidenciais em Porto Alegre, é suficiente para mostrar que o último reduto do socialismo, no Brasil, ruiu faz tempo. Segundo o site, Porto Alegre deu a vitória a Jair Messias Bolsonaro com 436.643 votos (56,85%) contra 331.419 votos (43,15%) de Fernando Haddad. Portanto, aquela cidade que ousou defender que “um outro mundo era possível” não apenas deixou de existir como, nas últimas eleições municipais, pelo quarto mandato consecutivo, elegeu o candidato que melhor

²⁷ Este documentário de João Moreira Salles, claramente inspirado no *Primárias* (*Primary*, de Robert Drew, 1960), documenta Luís Inácio Lula da Silva ao longo da sua campanha para Presidência da República em 2002.

²⁸ João Moreira Salles, o diretor do filme.

representa o conservadorismo gaúcho. Mais do que isso, a capital do “nós ou eles” radicalizou sua escolha no segundo turno das eleições ao garantir a vitória de Sebastião Melo, o candidato que, publicamente, declarou-se em sintonia com o presidente de extrema direita Jair Bolsonaro. Sua adversária, derrotada, claro, era uma candidata representante das esquerdas, no caso, a comunista Manuela D’Ávila. E, assim, nossas fronteiras seguem firmes, consolidando a histórica polarização sul-rio-grandense.

2.4 Anos 1970/1980 x anos 1990/2000 – uma discussão geracional

Segundo Attias-Donfut (1988), a noção de geração é utilizada de múltiplas formas para discorrer sobre a juventude, a velhice e a transformação familiar. O conceito é trazido à tona para pensar as transformações sociais, políticas, econômicas, bem como as novidades intelectuais e artísticas. Ao longo da pesquisa, ficou clara a necessidade de refletir sobre o conceito de geração, uma vez que, invariavelmente, são falados e citados momentos importantes da história do audiovisual gaúcho os quais carregam, em si, as marcas das gerações de cada período.

No artigo “O conceito de geração nas teorias sobre juventude”, Feixa e Leccardi (2010) retomam um pouco da história desse conceito. Associada à teoria do positivismo, Comte concebeu uma ideia mecânica e exteriorizada do tempo das gerações. Para ele, haveria um tempo mensurável – 30 anos – para definir o fim de uma geração e o início de uma próxima. O progresso, portanto, seria o “[...] resultado do entrelaçamento equilibrado entre as mudanças produzidas pela nova geração e a estabilidade mantida pelas gerações mais velhas” (FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 187). Uma vez que os quadros sociais, assim como os biológicos, se desgastam com o tempo e, por isso, necessitam ser substituídos por novos, o progresso estaria identificado com as novas gerações. Seriam as leis biológicas regulando o ritmo social.

Já a abordagem histórico-romântica de Dilthey (1989 *apud* FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 188) refuta completamente a teoria construída por Comte em função de um pensamento que enfatiza a conexão entre os ritmos da história e os ritmos das gerações: “Nesta perspectiva, o que mais importa é a qualidade dos vínculos que os indivíduos das gerações mantêm em conjunto”. Dilthey dizia que a sucessão das gerações não é importante, e sim o conjunto de experiências que as pessoas, de diversas gerações, compartilham no mesmo período. As experiências históricas delimitariam o pertencimento a uma geração, pois se

fundam na existência humana. Feixa e Leccardi (2010, p. 185-186) explicam da seguinte forma o pensamento do autor alemão:

Para Dilthey, ademais, a vida humana é uma temporalidade (noção posteriormente retomada por Heidegger). A conexão entre o tempo humano e o tempo histórico provém principalmente da capacidade de moldar, uniformizar o tempo pessoal e interpretá-lo num todo significativo. Mas ela também está intimamente associada à historicidade decorrente de um ponto de vista adicional. É a história que possibilita de fato à mente humana emancipar-se da tradição da natureza. De acordo com Dilthey, o tempo desta última, ao contrário do tempo humano, é formado por uma série de eventos descontínuos de valor igual, destituída de uma estrutura de passado, presente e futuro. A natureza não tem história e é, conseqüentemente, teoricamente irrelevante.

Mannheim (1993 *apud* FEIXA; LECCARDI, 2010), em 1930, propôs uma teoria da geração que se consagrou como um divisor de águas na história social do conceito. Para ele, era importante se afastar tanto da abordagem biológica de Comte quanto da perspectiva romântico-histórica de Dilthey, em nome de uma abordagem com bases sociais e existenciais do conhecimento em relação ao processo histórico-social. Para isso, Mannheim (1993 *apud* FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 189) refere que as gerações são “[...] o resultado de descontinuidades históricas e, portanto, de mudanças”. O que forma uma geração, portanto, não é uma data de nascimento em comum – apenas –, mas, sim, a “[...] parte do processo histórico que jovens da mesma idade-classe de fato compartilham” (MANNHEIN, 1993 *apud* FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 189).

A partir daí, torna-se coerente pensar o conceito de geração conforme fez o sociólogo inglês Philip Abrams (1982 *apud* FEIXA; LECCARDI, 2010), que ampliou a noção histórica-social de Mannheim ao propor que geração é onde se sincronizam o tempo biográfico e o tempo histórico. Ele parte da ideia de que há um “tempo individual”, de cada pessoa, que se relaciona com um “tempo social”, contextualizado e inter-relacionado, por sua vez, por um “tempo histórico” – como se este último fosse, ainda, uma espécie de guarda-chuva que abarca os dois primeiros, se mesclando a eles:

O ponto de partida de Abrams foi sua convicção de que a individualidade e a sociedade são construções históricas. É, portanto, necessário analisar suas interconexões e, simultaneamente, suas mudanças ao longo do tempo. Identidades – considerado o elo entre as duas dimensões individual e social – devem, por seu turno, ser investigadas dentro de um modelo de referência histórico-social (ABRAMS, 1982 *apud* FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 190).

Para Abrams (1982 *apud* FEIXA; LECCARDI, 2010), as identidades formadas pelo tempo individual e social devem ser pensadas a partir e em relação ao tempo histórico. O

indivíduo é parte de um meio social e está, tanto como indivíduo e ser social – família, clube, tribo – inserido em um contexto histórico local e global. Assim, geração seria o período durante o qual a identidade é construída, e o tempo social – e seus ritmos – é visto como central para definir novas gerações e identidades. O processo de mudança, inerente ao ritmo social, ou seja, ao amadurecimento do cidadão – e, conseqüentemente, dos seus pares –, é o que vai produzir aquilo que veio antes e aquilo que virá depois, definindo, assim: “Nesta perspectiva, gerações é o lugar em que dois tempos diferentes – o do curso da vida, e o da experiência histórica – são sincronizados. O tempo biográfico e o tempo histórico fundem-se e transformam-se criando desse modo uma geração social” (FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 191).

Nesse caso, ao usar o conceito de geração para tencionar meu objeto de estudo, é importante levar em conta a história do Brasil e do mundo para cada período, 1970/1980 e 1990/2000, assim como as tecnologias, a produção audiovisual de cada época, suas influências estilísticas e escolhas estéticas, dentre inúmeras outras variáveis.

No caso deste estudo, seria possível, com base em tal conceito de geração, pensar o que aproxima e o que afasta os anos 1980 – de Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase, Jorge Furtado e Nelson Nadotti –, dos anos 2000 – de Milton do Prado, Gilson Vargas, Gustavo Spolidoro e Fabiano de Souza. É preciso lembrar que, se geração é uma relação de contemporaneidade de indivíduos que cresceram juntos e tiveram uma infância e juventude em comum, esta é completamente diversa conforme a sua própria época. É preciso pensar que a própria noção de espaço está relacionada ao tempo. O recorte não pode ser apenas temporal, pois uma geração que cresceu em um período de troca de informações bem menos intensos do que uma geração digital, que convive mais naturalmente com o que está acontecendo em Paris e Nova York, por exemplo, vai, conseqüentemente, responder diferentemente aos mesmos estímulos.

De acordo com Carles Feixa e Carmem Leccardi (2010, p. 185-186):

No pensamento social contemporâneo, a noção de geração foi desenvolvida em três momentos históricos, que correspondem a três quadros sociopolíticos particulares: durante os anos 1920, no período entreguerras, as bases filosóficas são formuladas em torno da noção de “revezamento geracional” (sucessão e coexistência de gerações), existindo um consenso geral sobre este aspecto (Ortega y Gasset, 1923; Mannheim, 1928). Durante os anos 1960, na época do protesto, uma teoria em torno da noção de “problema geracional” (e conflito geracional) é fundamentada sobre a teoria do conflito (Feuer, 1968; Mendel 1969). A partir de meados dos anos 1990, com a emergência da sociedade em rede, surge uma nova teoria em torno da noção de “sobreposição geracional”. Isso corresponde à situação em que os jovens são mais habilidosos do que as gerações anteriores em um centro de inovação para a sociedade: a tecnologia digital (Tapscott 1998; Chisholm, 2005).

A princípio, me parece que os três posicionamentos acerca do conceito de geração seriam eficazes para lançar luz sobre o nosso objeto de estudo. Primeiro, pensar a coexistência das gerações é tão plausível, no caso da produção cinematográfica gaúcha do período, quanto aceitar a existência natural dos conflitos geracionais. Segundo, relacionar as práticas geracionais à questão tecnológica, nesse caso, permite propor um novo caminho de reflexão sobre esse período à luz do conceito de geração, uma vez que:

- a) de um lado, há a tradicional Casa de Cinema de Porto Alegre realizando longas-metragens que tentam dar conta das novas tecnologias, tanto como conteúdo, caso de *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000), que aborda a manipulação da imagem a partir dos *softwares* de tratamento de imagem como pano de fundo, quanto na utilização da nova tecnologia para a realização dos filmes, como em *Houve uma vez dois verões* (Jorge Furtado, 2002). Há, ainda, seguindo na filmografia da Casa de Cinema, as duas abordagens ao mesmo tempo – tecnologia como tema e como suporte –, como em *Sal de prata* (Carlos Gerbase, 2005);
- b) de outro lado, há a Clube Silêncio, que chega propondo um novo jeito de fazer cinema, o que aparece já na coprodução para realização de *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007), mas se intensifica, mesmo, na realização de *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007), quando a novidade tecnológica é o fator determinante para a realização da obra.

Assim, percebo que enquanto a geração mais antiga problematiza a nova tecnologia ou a usa para praticar o audiovisual conforme a tradição clássica do cinema, a segunda geração utiliza as novas tecnologias, principalmente em *Ainda orangotangos*, *A última estrada da praia* (Fabiano de Souza, 2010), *Dromedário no asfalto* (Gilson Vargas, 2014) e *Morro do céu* (Gustavo Splidoro, 2009), para promover outras abordagens tanto em relação aos modos de produção quanto ao resultado da obra. Ao mesmo tempo, é preciso lembrar que Furtado também se utiliza da tecnologia quando realiza *Houve uma vez dois verões*, no entanto reproduzindo os modos produtivos tradicionais. Desse modo, parece-me que pensar as gerações com base nos conceitos acima citados permite validar algumas constatações, bem como abre caminhos para novas percepções.

A ideia de coincidência e sobreposição de gerações, em contraponto à ideia de sucessão, permite-me elaborar ainda mais tais discussões. Conforme Zygmunt Bauman (*apud* FEIXA; LECCARDI, 2010), as fronteiras que separam as gerações não são claramente

definidas, o que me faz refletir sobre o quanto da geração de 1970/1980 há na produção da geração 1990/2000 e vice-versa, mesmo que os longas-metragens que servem de base de comparação tenham, todos, sido produzidos numa mesma janela temporal, ao longo dos anos 2000. A partir disso, seria possível trazer para essa percepção a *Novíssima geração*, aqui representada pelos nomes de Davi Pretto, Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, entre outros, que começaram a fazer seus longas-metragens a partir de 2010. Ou, ainda, o que dizer de Cristiane Oliveira, que surgiu amparada pela *Geração Clube Silêncio* – embora mais nova em idade que eles –, mas lançou o seu primeiro longa-metragem no mesmo ano que Davi Pretto? Talvez Michel Maffesoli (1996) possa ajudar a compreender isso por meio da noção de hospitalidade, a partir da qual ele evoca a metáfora da tribo, o que me faz pensar que o imbricamento geracional provoca aproximações, mas também afastamentos e se dá, sobretudo, com a relativização e mediação do conflito.

Tem-se assim uma geração nova que chega para contestar os velhos referenciais, ao mesmo tempo em que compreende a “bondade intelectual” da geração anterior, que soube contribuir para o aprendizado da nova turma que surgia. Não por acaso, ambas as gerações, nos anos 2000, passaram a compartilhar os corredores das universidades como professores dos cursos de audiovisual recém-abertos no estado. Por isso, nesse cinema porto-alegrense é possível afirmar que, embora tenha havido rupturas, estas não devem necessariamente ser percebidas como rupturas geracionais. É preciso se concentrar nas duas principais gerações desse período do cinema urbano porto-alegrense – *Geração Deu pra ti e/ou os Magros* e *Geração Clube Silêncio e/ou os Magríssimos* – para compreender melhor essa reflexão, pois, me parece, o conflito geracional que se deu no “cinema urbano porto-alegrense”, na verdade, é pontual, breve e até superficial.

Para perceber isso, basta conversar com as duas gerações – como fiz nas entrevistas para o documentário – e/ou ler os textos escritos por seus representantes ao longo da segunda metade da década de 1990. Nesse sentido, um artigo de Cristiano Zanella e Eduardo Wannmacher, para a revista *Cultura Mix* de maio de 1998, intitulado “O cinema gaúcho para o final do milênio – novos diretores escancaram o fotograma e trazem boas perspectivas para a cena local”, ilustra bem o tom desse “enfrentamento” geracional:

Durante muito tempo, o cinema em Porto Alegre foi representado por pequenos grupos que, inevitavelmente, acabaram criando um perfil, um estilo característico para o chamado “filme gaúcho”. Nenhuma crítica a fazer, até porque muitos dos filmes rodados durante os anos 80 e início dos anos 90 são ótimos e consolidaram o RS como terceiro polo de produção audiovisual no país (atrás, como sempre e sem mágoas, de Rio e SP). *As time goes by*, a partir da metade da década de 90,

timidamente, novos (e jovens) realizadores começaram a tocar seus projetos, conquistando bons espaços para a divulgação de seus filmes. Eles são: a) estudantes de comunicação; b) afilhados/proprietários de produtoras de cinema e vídeo; c) desocupados; d) dependentes/viciados em filmes que saíram das salas de cinema para o fazer cinema; e) todas as alternativas podem estar corretas (ZANELLA; WANNMACHER, 1998).

A “autoapresentação” escrita por dois expoentes dessa nova geração ilustra a própria história por trás do encontro geracional que ocorreu na segunda metade dos anos 1990. Assim, quando se inicia a leitura do trecho reproduzido acima, a impressão é de que ele chega quase como um manifesto crítico sobre a geração mais velha. A primeira frase dá essa impressão, afinal, o texto começa sugerindo uma hegemonia do cinema porto-alegrense o qual, durante muito tempo, foi representado por pequenos grupos. A mensagem parece ser clara: “esse tempo acabou, pois nós chegamos e, agora, isso vai mudar”. No entanto, o tom inicial de desafio se desfaz assim que os autores informam que esses “pequenos grupos” fazem bons filmes e consolidaram o cinema local. Desse modo, a primeira percepção de enfrentamento é substituída por um reconhecimento sobre o trabalho da geração anterior.

Com as percepções iniciais esclarecidas, resta saber quem é, afinal, a nova geração. Segundo o texto, são estudantes universitários, afilhados/proprietários de produtoras e, até, “desocupados e viciados (em cinema)”, ou seja, são jovens irreverentes que não se importam com rótulos – ao menos é o que Zanella e Wannmacher mostram ao se apresentarem dessa forma. Avançando no texto, os autores citam, nominalmente, os realizadores mais representativos dessa nova geração: Rodrigo Portela, Márcio Schoenardie, Daniel Merel, Cristiano Trein, Fabiano de Souza, Leandro Rangel, Rafael Sirângelo, Cristiano Zanella e Eduardo Wannmacher (os autores do artigo), Gilson Vargas, André Arieta, Bia Werther, Drégus Oliveira, Rafael Sapó, Christian Schneider, Dennison Ramalho e Gustavo Spolidoro. É uma turma realmente significativa. Além de filmes, esse pessoal fundou um jornal – ou fanzine – chamado *CAC – Cooperativa Artigo de Cinema*, o qual era “aberto a todos aqueles que têm algo a dizer sobre cinema”. Assim, com base em alguns números dessa publicação, conseguiremos compreender um pouco melhor a dinâmica daquela que teria sido a única “rusga geracional do cinema urbano porto-alegrense”.

Dessa forma, segundo a análise realizada, tudo começou a partir de uma entrevista realizada por Cristiano Zanella com o “alucinado videomaker Petter Baiestorf”, publicada no *CAC* sob o título de “O cinema nacional tem salvação e eu ainda vou provar isso com meus filmes bagaceiros” (BAIESTORF, 1997/1998). Não tão irreverente quanto o seu entrevistado, mas também conhecido por suscitar discussões, Zanella apresentou o seu convidado com uma

rápida biografia, a qual foi finalizada pela frase: “Se os queridinhos leitores estão com o saco cheio de cinema-comédia-da-vida-privada-estúdios-disney, é só solicitar o catálogo dos filmes de [...] Baiestorf” (BAIESTORF, 1997/1998). Uma crítica direta ao cineasta Jorge Furtado – e à Casa de Cinema como um todo – que, na época, realizava vários programas para a TV Globo, dentre os quais, especificamente, quadros para o programa *Comédia da vida privada*. Provavelmente, o tom “beligerante” do texto de Zanella tenha sido potencializado por uma resposta específica de Baiestorf sobre o cinema brasileiro:

O cinema nacional ainda tem salvação e eu ainda vou provar isso com meus filmes bagaceiros. Na minha opinião, esse pessoalzinho deve esquecer o governo e fazer filmes com grana própria. [...] Quem faz cinema no Brasil deve passar fome pra saber o valor das coisas. Também tem que acabar com a Globo e esquecer os atores e a estética global de novelas lixônicas. [...] Outra coisa fundamental é fechar todas estas faculdades vagabundas. Em vez de ficar aprendendo porcarias, é melhor ir pro matto produzir porcarias, nem que seja filmes *trash* ou pornôs. Estes babaquinhas que estudam cinema precisam parar de pensar que Quentin Tarantino. [...] Dos recentes [filmes] acho que não gosto de nenhum. Mas ainda não vi *O baile perfumado* [...] (BAIESTORF, 1997/1998).

Não fica claro, no entanto, se foi o tom da resposta de Baiestorf, atacando “o pessoalzinho que faz filme com dinheiro do governo” – a Casa de Cinema estava em vias de retomar a produção de longas-metragens com *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000) –, se foi a crítica à estética Globo – depois reforçada por Zanella, na introdução da entrevista –, se foram os ataques às faculdades – Gerbase era (e é) professor universitário –, ou a “acusação” de Zanella de que a Casa de Cinema era representante de uma estética Globo/Disney, mas o fato é que essa entrevista mobilizou Carlos Gerbase (1998) a responder às colocações da nova geração – no caso, a entrevista realizada por Zanella – em um texto publicado no blog *NÃO!*. Esse texto, por sua vez, gerou uma sequência de argumentos e contra-argumentos escritos por Cristiano Trein (1998), Gustavo Spolidoro (1998) e Giba Assis Brasil.²⁹

Dessa forma, o *CAC* de abril e maio de 1998 reproduziu não somente o texto de Gerbase (1998) publicado originalmente no *NÃO!*, sob o título “Os magríssimos estão chegando!”, como também publicou os textos-respostas de Spolidoro (1998) – “Eu também vou reclamar” – e Trein (1998) – “A guerra dos egos”. Entretanto, a crítica estética de Zanella (BAIESTORF, 1997/1998) motivou Gerbase (1998) a desenvolver sua contestação baseado nas questões geracionais, até então aparentemente inexistentes nessa discussão textual. Dessa forma, é assim que Gerbase inicia a “disputa” entre *Magros* e *Magríssimos*: “Já fui um Magro

²⁹ Com exceção do texto de Giba, encaminhado a mim por e-mail, todos os demais foram acessados nas próprias publicações em papel.

do cinema gaúcho, no sentido definido por Aníbal Damasceno Ferreira: alguém disposto a contestar a estética e a ideologia dos filmes feitos em determinados períodos no Rio Grande do Sul” (GERBASE, 1998).

Então com aproximadamente 40 anos de idade, Gerbase conta que o professor Damasceno chamava a ele e sua geração de “os *Magros* do cinema gaúcho” e, portanto, esses novos cineastas que finalmente “davam as caras” poderiam vir a ser denominados como os *Magríssimos*. A geração de Gerbase – os *Magros*, ou aqui denominada *Geração Deu pra ti* –, confrontou Teixeira e José Mendes, principais expoentes do cinema de “bombacha e chimarrão”³⁰, e Jesus Pfeil e Carlos Textor, representantes de um cinema “adulto” porto-alegrense. Conforme Gerbase (1998), sua geração teria feito isso de três maneiras diferentes:

1) pela criação de uma nova estrutura de produção [...]; 2) pela utilização de uma temática urbana e jovem [...]; 3) por um discurso de oposição à estética predominante. Ou seja, dizíamos que os filmes da geração anterior à nossa eram muito ruins.

Bastante diplomático, o agora representante da “velha guarda” escreve que está feliz em descobrir que, finalmente, “no Ano do Senhor de 1997, os *Magríssimos* apareceram” (GERBASE, 1998) e que apresentaram uma estética própria, “violenta e *trash*”, em oposição aos filmes “dramáticos e realistas” da sua geração. No entanto, elenca três afirmações retiradas da entrevista feita por Zanella (BAIESTORF, 1997/1998) no *CAC* para contrargumentar. Destas, as duas mais significativas, certamente, dizem respeito à afirmação de que a “nova geração superoitaista de Porto Alegre” teria criado um circuito exibidor alternativo mais poderoso que o da *Geração Deu pra ti* e à provocação sobre o tal “cinema-comédia-da-vida-privada-disney” que, embora não estivesse nominalmente direcionada a ninguém, para Gerbase (1998) havia sido uma:

[...] tentativa de caracterizar a geração anterior de cineastas como comprometida com a estética Globo, com a indústria cultural, com o conservadorismo estético, ao passo que Petter Baiestorf, ídolo (parece) da nova geração, seria o representante do novo, do contestador, do esteticamente revolucionário.

Ao dizer que achava ótimo ver a nova geração “chegar atirando”, Gerbase (1998) os provoca para que, ao menos, façam isso direito porque, na opinião dele, com exceção de *Escuro* (Cristiano Trein, 1997), todos os demais filmes realizados pelos *Magríssimos* ainda

³⁰ Embora, como visto, o cinema de Teixeira tinha características mais suburbanas e diferenciava-se, significativamente, da sua música, esta, sim, referenciada no folclore gauchesco (GERBASE, 2005).

são muito precários: “[...] chatos, mal decupados, mal montados, pessimamente interpretados. Mais chatos, pior decupados, pior montados e pior interpretados que os filmes que a minha geração fazia quando era a nova geração”.

Além disso, Gerbase (1998) diz faltar, aos *Magríssimos*, “cultura para cuspir na estrutura”, pois, se para a nova geração os filmes da geração anterior são ruins, faltou apontar os devidos motivos para isso. “Metam o pau, companheiros! Enfiem o dedo na ferida! Se vocês não contestarem, quem contestará?”, completa Gerbase (1998). Assim, ao fazer tal provocação, complementa dizendo que a “[...] cena superoitista porto-alegrense não passa de um curto-circuito. Quero ver a bilheteria de um filme pagar o outro, como cansamos de fazer nos anos 80” (GERBASE, 1998).

Essa provocação, como será observado adiante, se mostra fundamental para compreender algumas significativas nuances da produção audiovisual do Rio Grande do Sul, mas, até lá, vale enfatizar que, após tais provocações, Gerbase (1998) baixou o tom e finalizou seu texto dizendo que:

[...] os magríssimos são a melhor coisa que aconteceu no cinema gaúcho dos últimos tempos [...]. A minha geração sentia tanta falta de algo assim que resolveu ressuscitar o NÃO [...] salve todos os que mantêm os projetos Super-8 funcionando. E vamos pra briga que a vida começa aos 40 (GERBASE, 1998).

“Eu também vou reclamar” é o título do artigo-resposta de Gustavo Spolidoro (1998), publicado na página 6 do mesmo *CAC*. Também bastante polido, mas muitas vezes se utilizando de uma linguagem ainda mais coloquial, Spolidoro iniciou seu texto contextualizando que há pouco mais de um ano atrás não existia uma cena superoitista na cidade, e sim apenas alguns filmes esparsos como *Rastros de verão* (Fabiano de Souza e Cristiano Zanella, 1997) e o *Espera* (Rafael Sirângelo, 1997). Tudo mudou a partir da matéria “Errou quem disse que o Super-8 morreu”, de Valquíria Rey, publicada no dia 20 de abril de 1997, no jornal *Correio do Povo*, quando, segundo o cineasta, “a coisa cresceu, culminando com a realização, ainda em maio de 98, do curso ‘Super-8 na Prática’”, promovido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, por intermédio da Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia e com organização de Cristiano Zanella. Spolidoro reforça nesse texto o movimento surgido nesse período ao escrever que o Goida – Hiron Goidanich –, assessor técnico do Festival de Cinema de Gramado, o teria ligado para responder sobre a continuidade da Mostra Competitiva de Super-8, uma demanda da nova geração, solicitada em uma carta assinada por 23 superoitistas de Porto Alegre e que, segundo Goida, estava confirmada.

Apenas após tal contextualização Spolidoro começou a responder o artigo de Gerbase, dizendo que “ser detonado” é a confirmação de que eles, “os novos superoitistas porto-alegrenses, eram alguém e chegavam incomodando” (SPOLIDORO, 1998, p. 6). Segundo ele:

Ao contrário do que o Professor Gerbase insinua em sua matéria, quero dizer que em nenhum momento eu e os meus amigos e conhecidos pensamos em criar caso com a Casa de Cinema. Vocês são legais, fazem bons, ótimos e uns poucos filmes ruins, botam a boca no trombone quando necessário, dão ênfase ao cinema e não à publicidade [...] (SPOLIDORO, 1998, p. 6).

Após, o realizador segue o texto afirmando que os *Magríssimos* apenas são uma turma – ou melhor, “um aglomerado de pessoas a fim de fazer cinema” (SPOLIDORO, 1998, p. 6) – mais ou menos organizada, porque assim foram orientados pelo próprio Gerbase a procurarem sua turma. “Agora aguenta!” E complementa o pensamento afirmando que, ao contrário da Casa de Cinema, o interesse deles é de “colocarem todos na roda”:

Somos contra rótulos como “ultranovos” ou “magríssimos”, pois temos gostos, ídolos e estéticas de criação diferenciadas, apesar de estarmos unidos no “fazer cinema”. Uma coisa é certa, a nova turma está muito mais para “O bandido da luz vermelha” do que para “Deus e o diabo na Terra do Sol” [...] e quanto ao Petter Baiestorf, como disse o Gerbase, o cara é um reacionário, mas é divertido, alguém que fala sem medo. Mas em nenhum momento pensamos em tê-lo como ídolo (SPOLIDORO, 1998, p. 6).

Bem mais direto, embora sem dar “nome aos bois”, é Cristiano Trein (1998), que, na página 7 do mesmo *CAC* também repele a afirmação de Gerbase (1998) sobre Baiestorf ser ídolo dos “novos superoitistas”. O artigo de Trein, no entanto, inicia com a afirmação bem mais contundente de que todo “cineasta é bicho egocêntrico [...]. Os gaúchos, então, nem se fala” (TREIN, 1998, p. 7). Logo depois passa a defender seu ponto de vista de que qualquer um anda fazendo filmes, não importa se sabem contar uma história ou estruturar uma narrativa. Por isso, não é de se admirar que, no Brasil, um escroto como Petter Baiestorf se declara a salvação do cinema fazendo vídeo e, mesmo assim, é cultuado. Aliás: “Aqui vai um recado ao Gerbase, que publicou matéria na revista digital *NÃO!* dizendo que os novos superoitistas teriam Petter Baiestorf como ídolo. Equívoco da tua parte, pelo menos quanto à minha pessoa” (TREIN, 1998, p. 7).

Segundo o diretor do curta-metragem *Escuro* – elogiado por Gerbase em seu artigo –, ninguém que faz um ou dois filmes, apenas, deveria se chamar cineasta. Para fazer bons filmes é preciso praticar muito e, portanto, a experiência é fundamental. Embora, ao mesmo tempo, isso nada garantida, até porque “[...] a maioria dos cineastas gaúchos parece que piora a

cada filme. Não se restrinjam a bitolas” (TREIN, 1998, p. 7). O cineasta diz que não vai citar nomes, que se a “carapuça serviu, é tu mesmo”, mas a quantidade de picaretas no cinema gaúcho é enorme. Falta mais trabalho decente e sobra gente sentada nos botecos, bebendo cerveja e falando mal dos colegas. “No auge da sua frustração, os picaretas destilam intriga, inveja e tapinhas nas costas, acompanhados de sorrisos falsos” (TREIN, 1998, p. 7).

Apesar de o texto de Trein parecer mais uma metralhadora giratória, atirando para todos os lados e, assim, fugindo um pouco da discussão geracional iniciada por Gerbase a partir da entrevista que Zanella realizou com Baiestorf, ele justifica “A guerra dos egos”, título escolhido para seu texto, e ilustra um pouco do que era – seguirá sendo? – o “cinema gaúcho” segundo sua opinião:

Os superoitistas não premiados invejam os que já foram laureados com o reconhecimento. Os superoitistas laureados invejam o pessoal que anda ganhando o Fumproarte e o Concurso do Governo do Estado. Estes invejam a Casa de Cinema e a Zeppelin, que não sei quem invejam e nem quero saber. Quem ainda não fez filme e pretende fazer, inveja todo mundo [...]. Em vez de se gastar energia falando mal dos outros, ou fazendo intriga, devia-se filmar. [...] não sou hipócrita ao ponto de pedir a união à classe cinematográfica. É utopia. Só acho que guerra de egos não leva a nada (TREIN, 1998, p. 7).

Trein (1998), de certa forma, amplia a discussão para além da questão geracional e expõe, em seu texto, um mecanismo comportamental bastante comentado entre os artistas do Rio Grande do Sul. Diante disso, é impossível não citar Milton do Prado quando, em entrevista para o documentário que acompanha este estudo, afirmou que um dos motivos de as pessoas frequentarem o Bar Ossip, nos anos 1990, era para falar mal dos filmes uns dos outros. Gilberto Perin e Pedro Guindani tecem essa mesma análise em suas entrevistas para o documentário, exemplificando esse comportamento com a “Fábula do Caranguejo”.³¹ Dessa forma, me parece, a ruptura geracional no “cinema porto-alegrense” desse período é praticamente inexistente – o que pode ser bom e ruim ao mesmo tempo –, pois o máximo que

³¹ Conforme Perin e Guindani, em uma cozinha haveria um cesto cheio de caranguejos quase ao ponto de virarem o almoço do dia. Há, no entanto, uma chance de todos fugirem do inevitável destino. Para isso, bastaria que subissem nas costas uns dos outros, formando uma escada até a borda do cesto. Dessa forma, os caranguejos do fundo poderiam escalar as costas dos demais até todos, um a um, pularem para fora. Isso, claro, demanda um senso de coletividade e confiança. No entanto, em Porto Alegre, não apenas faltaria esse senso de coletividade e confiança como, ao contrário, haveria um sentimento de inveja alheia o qual inviabilizaria o trabalho em grupo. Por isso, segundo a fábula, os tais caranguejos gaúchos prefeririam puxar uns aos outros de volta para o fundo do cesto e, assim, morrerem todos abraçados na panela de água fervente. Essa “fábula” conta, ainda, com variáveis interessantes. Uma bastante ilustrativa compara os cestos do Rio Grande do Sul com os da Bahia para afirmar que, enquanto lá os mesmos precisam de tampa, a fim de evitarem a fuga dos caranguejos, aqui, isso seria desnecessário, uma vez que os próprios caranguejos gaúchos garantem a permanências de todos no cesto.

ocorreu foi uma discussão pontual, basicamente limitada em apontar, uns aos outros, quem fez mais ou quem foi mais longe na prática do Super-8.

Isso fica claro quando Spolidoro (1998, p. 6), em resposta a Gerbase (1998), defende que a sua geração foi melhor em promover o Super-8 em Porto Alegre: “Quanto ao nosso ‘curto-circuito’, lamento dizer, mas nisto somos mais competentes que a turma do Gerbase quando eram superoitistas”. Nessa linha, o diretor de *Velinhas* (Gustavo Spolidoro, 1998) elenca uma série de atividades realizadas por eles – os *Magríssimos* – para justificar tal afirmação, como, por exemplo, exposições de curtas-metragens, um *Workshop* de Super-8 gratuito para mais de oitenta pessoas, um curso prático de Super-8 a ser realizado em parceria com a Prefeitura Municipal e outras tantas iniciativas as quais, juntas, confirmam a importância da “Nova Cena Superoitista” – assim mesmo, em caixa alta – de Porto Alegre. Após, o texto segue como reproduzido abaixo:

Quanto ao desafio de pagar um filme com a exibição de outro, digo que estamos fora. Não queremos enriquecer com o Super-8 (o cachê do curso prático dá para tomar algumas cevas no Ossip, assistir alguns filmes no cinema e juntar os amigos para um churrasco); queremos sim que as pessoas assistam os nossos filmes e produzam os seus, até porque o orçamento de cada filme beira os R\$ 1.000,00, dinheiro facilmente arrecadável dentro do processo de “paitrocínio”, o que não é nenhum demérito (SPOLIDORO, 1998, p. 5-6).

No entanto, se para os novos realizadores superoitistas de Porto Alegre ganhar dinheiro não é uma preocupação e, ao mesmo tempo, realizar seus curtas-metragens com “paitrocínio” não é nenhum demérito, apontar os números de espectadores que frequentaram a Mostra Super-8 em Gramado parece que sim. Por essa razão, Spolidoro (1998) faz questão de lembrar a Gerbase – “que lá estava” – dos quase 400 espectadores que quase preencheram a capacidade máxima da sala onde ocorreu a exibição das obras em Super-8. Assim, a exemplo do que fez Gerbase (1998), ele finaliza seu artigo diplomaticamente, elogiando os méritos inquestionáveis da *Geração Deu pra ti* em romper com o cinema de “bombacha e chimarrão”, embora, segundo ele, falte crítica social nesse cinema gaúcho que surgiu da ruptura com o campo:

[...] não entende por que toda vez que se volta a fazer longas por estes pagos, a coisa descamba para o cinema de bombachas [...] a minha aldeia é anos 90, pé no chão, política, meus amigos, política. Por que tanto medo de tocar nesse assunto? [...] eu quero ver alguém falar, num filme, da real-realidade sociopolítica-econômica deste país (SPOLIDORO, 1998, p. 6-7).

Quase um mês depois, Giba Assis Brasil (1998), em um artigo sugestivamente intitulado “Eu do meu lado aprendendo a ser louco”, publica no *NÃO!* a sua resposta ao artigo de Spolidoro (1998). A exemplo de Gerbase (1998) e do próprio Spolidoro, Giba não abre mão da diplomacia, que tem por objetivo evitar maiores desentendimentos entre as duas gerações. É preciso lembrar que, apesar de ambos os lados terem optado por uma discussão respeitosa, em algumas passagens eles podem ter exagerado em alguma provocação e/ou ironia, mesmo que pontualmente, por isso seria importante que Giba conseguisse responder Spolidoro sem ampliar insatisfações. Um profissional respeitado e tido como parte da história viva do audiovisual gaúcho e, não por acaso, citado pelo próprio Spolidoro (1998) ao defender uma maior multiplicidade no cinema nacional, seria a pessoa certa a fazer isso sem precisar renunciar a algumas “alfinetadas indiretas”, afinal, “[...] o cinema brasileiro precisa de mais Baiestorfs, Ivans Cardoso e Gibas Assis Brasil” (SPOLIDORO, 1998, p. 6). Giba tem moral para aparar as arestas e adota um estilo particular o qual mistura um tanto de ironia, conhecimento e afabilidade professoral:

Este texto nasce de duas frases escritas pelo Gustavo Spolidoro no último número do *CAC* (jornal Cooperativa Artigo de Cinema), em seu ótimo artigo *EU TAMBÉM VOU RECLAMAR*: (1) “Quanto ao nosso ‘curto-circuito’, lamento dizer, mas nisso somos mais competentes que a turma do Gerbase quando eram superoitistas.” (2) “Quanto ao desafio de pagar um filme com a exibição de outro, digo que estamos fora. Não queremos enriquecer com o super-8.” Em primeiro lugar, não tenho nenhuma dúvida de que vocês, os “novos superoitistas gaúchos” (desculpem o rótulo, mas é inevitável) são competentes: o *CAC* é a maior prova disso e não há motivo para lamentações. Mas eu pergunto: pra que essa comparação? Parece aquelas coisas de futebol: Garrincha teria lugar na seleção brasileira de 98? Por outro lado, vocês realmente têm ideia de que tipo de circuito a “turma do Gerbase” (viu só?) montou “quando eram superoitistas”? Quem estiver interessado no assunto, leia a tese de mestrado da Flávia Seligman. Ou então siga-me até o final desta página: quem não conhece a sua própria história está condenado a repeti-la – como farsa, é claro (ASSIS BRASIL, 1998).

Dessa forma, observando alguns pequenos detalhes estruturais no texto de Giba, fica perceptível que ele “provoca” a reflexão do jovem superoitista Spolidoro – e de toda sua geração, naturalmente – sem perder sua reconhecida ternura pessoal. Para isso, todavia, o sócio e montador da Casa de Cinema também elogia o texto de Spolidoro, definindo-o como “seu ótimo artigo”. Ao fazer isso já no seu primeiro parágrafo, Giba “relaxa” o leitor sobre “o que poderá vir pela frente” e, assim, sem resistência e cirurgicamente, desconstrói pontualmente os argumentos de Spolidoro, colocando-o frente a frente com seu próprio texto. Para isso, Giba se utiliza das aspas e, por meio delas, destaca a expressão “os novos superoitistas gaúchos”. Ao fazer isso, obviamente chama a atenção para a expressão e todos

os possíveis significados que podem acompanhá-la para, num segundo momento, “humildemente” se desculpar por rotulá-los. Aqui, a “humildade” irônica de Giba contrapõe-se a “arrogância” juvenil dos *Magríssimos* que se autointitularam, em caixa alta, “a nova cena superoitista” do Rio Grande do Sul. Tudo bem que sejam, e certamente foram mesmo. No entanto, muitas vezes, falta tato aos jovens – ou sobra postura de enfrentamento –, e Giba, sabendo disso, faz uso da própria experiência para desconstruir o texto de Spolidoro na sua forma e na sua autoestima. Por outro lado, ao apelar para essa estratégia, Giba evidencia um inevitável confronto geracional o qual, talvez, não o deixe confortável. Afinal, se há “os novos superoitistas” é porque também há “os velhos”. Nesse caso, Giba e Gerbase seriam os “velhos” e, portanto, poderiam não estar confortáveis nesse novo papel que lhes foi dado a partir de então. Por isso, ao perguntar a Spolidoro sobre qual a finalidade de rotular “novos” e “velhos”, Giba parece revelar tal contrariedade, mesmo que isso mais pareça coisa de futebol, como ele mesmo aponta, tentando amenizar a importância dos rótulos.

Todavia, é público e notório que, para Giba, futebol é coisa séria, por isso, talvez, a estratégia das aspas seja novamente utilizada para destacar a expressão “turma do Gerbase” e chamar a atenção ao equívoco que é rotular toda uma geração dessa forma. A partir desse momento, é possível perceber que a ironia vai dando espaço para um tom mais “professoral”. É como se Giba, mais experiente, dissesse a Spolidoro que as palavras têm força e, portanto, é preciso escolhê-las muito bem. Giba os considera legais, são bem-vindos – assim como destacou o próprio Gerbase em seu artigo –, são talentosos, e isso o próprio Giba deixa claro quando diz que “os novos superoitistas gaúchos são competentes, o *CAC* é a maior prova disso, não há motivos para lamentações”, mas, parece, ainda lhes falta algo, humildade talvez. E, claro, conhecimento histórico. Nesse momento, vem o “golpe de mestre” – ou melhor dizendo, o golpe “do mestre”. O texto de Giba definitivamente deixa a ironia de lado, e o “professor” vai direto ao ponto: “Quem tiver interesse, leia a dissertação de Flávia Seligman ou, ao menos, continue comigo até o final desse artigo” (ASSIS BRASIL, 1998), afinal, quem não conhece sua própria história está condenado a repeti-la, como farsa. A história que Giba conta a partir de então é fundamentada por números e dados. E, sim, ele está certo, faz parte da história do audiovisual gaúcho. Por esse motivo, aproveitarei o espaço para reproduzir esse trecho do texto quase na sua totalidade, inclusive preservando a grafia original por ele utilizada:

DEU PRA TI ANOS 70, por exemplo, estreou no dia 7 de maio de 1981, uma quinta-feira, no Clube de Cultura, uma sala com 150 lugares onde nós colocamos 190 cadeiras. Pra nosso espanto, o público da estreia foi de 201 pessoas. No dia

seguinte 207, depois 217 e 202. Então nós diminuimos o espaço entre as filas e conseguimos colocar 210 cadeiras. Público da segunda semana: 211 na quinta, 240 na sexta, 258 no sábado. No domingo, 250 mais uma sessão extra, duas horas depois, para “apenas” 109 pagantes. Nas três semanas em cartaz, o público total foi de 3.229 pessoas (mais de 90% pagantes). Em todos os 12 dias teve gente voltando pra casa porque não tinha mais lugar. Voltamos a cartaz no Teatro de Câmara, depois na Sala Álvaro Moreira, no Museu de Comunicação. Em São Paulo ficamos duas semanas no Lira Paulistana. Fizemos sessões no Rio, em Florianópolis, em Montevideú. 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. A partir daí, na tentativa de preservar o filme, passamos a diminuir o número de sessões: menos de 20 até a mais recente, em 16 de dezembro de 1997, na Eduardo Hirtz superlotada. Porque, é bom lembrar, todas estas sessões foram feitas com o filme original, emendado com durex, sem cópias. No início, no Clube de Cultura, éramos eu, Nadotti e Gerbase, com a ajuda do meu pai (que transportava os equipamentos) e do meu tio Nico (que não deixava ninguém entrar sem convite). Logo se juntaram o Sérgio e o Helinho, eventualmente o Wander. Depois o Werner, o Foguinho, o Grüber, o Alex. Nosso equipamento eram dois projetores, um amplificador (mais tarde também um equalizador), duas caixas de som (ou quatro, nas sessões maiores), uma tela de pano (às vezes substituída por uma parede branca), metros e metros de fio, fita crepe, tesoura, chave de fenda, martelo, pregos e uma puta vontade de ver as pessoas vendo os nossos filmes, e de conversar sobre isso. (Eu devo ter participado de uns 100 debates pós-projeção.) Enfiávamos isso tudo num carro (às vezes num ônibus, duas ou três vezes num avião) e íamos embora, assoviando “Nos bailes da vida”, só de sacanagem. Tá certo, vocês vão dizer que esses números só valem pro DEU PRA TI, que foi um filme de exceção, feito na hora certa, quase que por acaso. Mas não é verdade, ou é só meia verdade: INVERNO, de 1983 a 1985, teve 76 projeções públicas para um total de 7.774 pessoas. Não tenho os dados do COISA NA RODA, que ficaram com o Foguinho (hoje ele mora no Rio e é bem menos organizado que eu, portanto não esperem encontrar dados confiáveis), mas eu chutaria, sem medo de errar, que o filme deve ter feito mais de 100 sessões para mais de 6.000 espectadores. Perguntem ao Amon, ao Henkin e ao Betinho os números de A PALAVRA CÃO NÃO MORDE. Como a gente acreditava na Lei do Curta antes mesmo que ela funcionasse, passamos a exhibir, antes dos nossos longas, um “complemento nacional”. Podia ser um filme nosso, como o MEAN GIRL do Gerbase ou o meu EXPEDICION LOCH NESSI, ou um filme de amigos, como o ETC do Henkin, o DOMINGÃO do Amon ou O REI CAVALAR do Yanko del Pino (ASSIS BRASIL, 1998).

Após tornar pública toda essa informação, Giba finaliza seu artigo tocando em algo fundamental não apenas para a discussão geracional em si, mas, inclusive, para as futuras análises sobre a Clube Silêncio. Ao perguntar para Spolidoro “Enriquecemos? Claro que não. Mas mostramos filmes para um monte de gente [...] estimulamos outras pessoas a fazerem [inclusive os *Magríssimos*], aprendemos [...] vendo as reações do público e até ganhamos algum dinheiro”, Giba reforça a provocação de Gerbase (1998) sobre a nova geração realizar seus filmes com a “mesada dos pais”. Talvez porque ele perceba que, embora essa provocação tenha sido tratada com certo descaso por Spolidoro (1998), possivelmente seja o ponto mais significativo nessa discussão acerca das diferenças geracionais, uma vez que fazer filmes com

o dinheiro dos pais é como dizer que eles ainda não “tiraram as fraldas”, seguem dependentes do dinheiro do “papai e da mamãe”. Dessa forma, se, conforme afirmou Spolidoro, realizar filmes com o dinheiro dos pais não é nenhum demérito, para Giba não era demérito algum ganhar dinheiro com um cinema de apelo comercial.

Essa fronteira que separa o cinema entre aquele feito para o lucro e aquele feito apenas “pela arte” será melhor discutida adiante, todavia, impressiona o quanto já aparece desde os primeiros – e únicos – embates entre as duas gerações. Dessa forma, se a “nova geração superoitista” conseguia tomar algumas cervejas no Bar Ossip, ir ao cinema algumas vezes e fazer um churrasco de vez em quando, Giba faz questão de registrar – e reforçar a provocação – de que eles:

Tirando a parte que pagava as dívidas do filme (sem “paitrocínio” 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. Simples assim. Complicado foi quando a gente começou a fazer filmes em 35mm e achou que tinha virado “profissional”. Mas isso já é outra história (ASSIS BRASIL, 1998).

Ao explicar o motivo que o levou ao título do seu artigo, “Eu do meu lado aprendendo a ser louco”, Giba concluiu o seu artigo e aquele que foi o episódio mais crítico que se tem conhecimento do que poderia ser percebido como uma ruptura – ou mesmo, um conflito – geracional nessa recente história do cinema porto-alegrense. Aliás, na própria explicação de Giba sobre a escolha do título do seu artigo pode estar a razão pela qual, a partir daí, as duas gerações não mais se “enfrentaram”. Segundo Giba Assis Brasil (1998); “[...] o título, Gustavo, é só pra continuar a referência e mostrar que o ‘abismo de gerações’ tem pontes surpreendentes. Meus filhos também adoram ouvir Raul Seixas”.

Ao analisar o *CAC* número 6, de junho a agosto de 1998, parece que a discussão entre *Magros x Magríssimos* amainou bastante. No entanto, ainda é possível perceber algumas “diretas e indiretas” um tanto quanto descontextualizadas que aparecem no “Editorial” do jornal, bem como um texto de Luciano Miranda intitulado “Apoio (e amor) total e incondicional ao cinema”, no qual a disputa geracional ainda é levemente apontada. Apesar disso, a reprodução de página inteira, da citação abaixo creditada por Cristiano Zanella ao cineasta Glauber Rocha, soa como uma resposta à geração anterior, estabelecida no mercado, a qual, segundo o próprio Zanella, trabalharia uma estética Globo/Disney com fins comerciais:

É preciso uma revolução cultural no cinema, a tomada do cinema pelos intelectuais de vanguarda ligados às massas, para transformar o cinema numa poderosa máquina cultural e limpar o cinema de toda essa cambada de comerciantes, picaretas, vigaristas, pseudoautores, pseudorealizadores. É preciso que o próprio conceito de autor cinematográfico seja revolucionário. O único eterno subversivo é o artista! Glauber Rocha (CAC, 1998, n. 6, p. 11).

Na mesma edição do *CAC*, em um artigo de contracapa, Flávia Seligman (1998), citada por Giba em seu artigo devido a sua dissertação de mestrado, tenta liquidar a discussão com um texto seu intitulado: “O velho e o novo ou Como era gostoso o meu Super-8”. Com esse texto, a professora/cineasta claramente busca responder as duas gerações, optando por uma postura um tanto quanto “deixa disso, vamos aos filmes”, embora, já no título, destaque a dicotomia geracional:

Não se dinamita os trilhos da estrada para que ninguém mais passe, nem se apagam as marcas deixadas por quem já passou por aquele trecho. [...] Os novos cineastas estão aí e estão fazendo muito barulho, que bom! Este barulho tem provocado ricas discussões, novos filmes e algumas caras feias (dos dois lados), mas afinal de contas, essa história de dividir o cinema entre velhos e novos é totalmente defasada. Isso já aconteceu inúmeras vezes e o resultado é sempre o mesmo: quem está chegando faz um estardalhaço danado e depois reconsidera e acha que o cinema que já estava aí tem muito a ver com sua própria opção e, com o passar dos filmes, digo, dos anos, quem já faz cinema acaba vendo os “novos” com mais respeito (SELIGMAN, 1998, p. 16).

Na mesma linha do “deixa disso” de Seligman, mas sem evitar o sarcasmo, Rafael Sirângelo admira a “espontaneidade do Gus e do Zanella”, mas, para ele, arte é sobretudo sentimento. Não lhe interessa as vaidades dessa disputa *Magros x Magríssimos* e “[...] deixem a *Zero Hora* escolher seus ídolos”, pois “a solução começa por uma questão de mentalidade, e não por um conflito de gerações” (CAC, 1998, n. 6, p. 3). Repercussões a parte, convenhamos que esse enfrentamento geracional não passou de uma “conversa de comadres” ao longo de duas ou três publicações sem maior alcance, escritas e lidas por, praticamente, os próprios autores. Por isso, conseqüentemente, não vai além de um caso folclórico para os anais da memória do “cinema gaúcho”. E, claro, para se dar umas boas risadas regadas a cervejas, no Bar Ossip, conforme sugestão do próprio Spolidoro. Enquanto o Bar Ossip ainda existir.

A verdade é que não demorou quase nada para que as gerações comesçassem a se mesclar, trabalhando juntas e produzindo juntas ao ponto de, em certo momento, se constituírem como uma mesma turma. Tal fenômeno, obviamente, carrega em si pontos positivos e pontos negativos, mas as explicações para tamanha resiliência são várias. Primeiro, as duas gerações, na verdade, eram uma só. Para sugerir isso, busco refletir acerca

do conceito de geração baseado no pensamento sociológico construído por Mannhein (1993 *apud* FEIXA; LECCARDI, 2010), a partir de Dilthey (1989 *apud* FEIXA; LECCARDI, 2010), quando este diz que jovens que experienciam os mesmos problemas históricos concretos fazem parte da mesma geração. Ao ler isso, logo me veio à memória a quantidade de problemas similares enfrentados pelas duas gerações aqui abordadas. A seguir, cito apenas alguns ainda presentes no cinema porto-alegrense dos anos 1990, quando ocorreu a chegada dos *Magríssimos* (em 1997, segundo Gerbase):

- a. concentração dos recursos públicos no eixo Rio-São Paulo;
- b. carência de equipamentos de ponta para produção;
- c. (restrita) formação profissional local;
- d. falta de acesso à informação e aos contatos com as cinematografias de outros lugares do Brasil e do mundo;
- e. dificuldade de distribuição e retorno dos investimentos por meio da venda das obras para salas de cinema, TVs, *Home Video*.

Estas são algumas dificuldades que me veem à lembrança. Todavia, mesmo que algumas estivessem mais ou menos presentes em cada geração, cada qual com suas particularidades, de uma forma ou de outra faziam parte do cotidiano da produção audiovisual gaúcha desde *Deu pra ti anos 70* até, pelo menos, o final dos anos 1990.

Segundo, porque a Porto Alegre da produção cultural, embora tivesse se desenvolvido bastante ao longo das duas primeiras administrações petistas na capital, ainda era uma pequena grande cidade. Dentro desse universo urbano relativamente limitado, é natural que profissionais de uma mesma área se conheçam e rapidamente percebam que, cedo ou tarde, compartilharão, juntos, espaços de trabalho e de lazer. Movimento semelhante ao que ocorre com a crítica especializada local, que invariavelmente relata a dificuldade de escrever sobre os filmes gaúchos porque cedo ou tarde o encontro com seus diretores será inevitável. Por essa razão, os críticos precisavam manejar na intensidade do enfrentamento, uma vez que uma ruptura mais grave, em um ambiente urbano tão restrito, realmente não seria interessante para ninguém.

Terceiro, porque a *Geração Deu pra ti* soube, com seu sucesso, estabelecer os parâmetros relacionais com aqueles que viriam depois. Conforme mostrou Giba, os números dos seus primeiros longas-metragens são realmente impressionantes. Soma-se a isso o sucesso estrondoso dos curtas-metragens produzidos pela Casa de Cinema e temos a configuração de uma geração local praticamente imbatível. Nessa situação, ao mesmo tempo que os cineastas ligados à Casa de Cinema não se sentiam ameaçados pelos *Magríssimos*, esta também evitou

confrontar e buscou outros caminhos para construir sua própria história. Devido a isso, a aproximação entre as duas gerações se deu a partir, essencialmente, dos pontos de convergência.

Acredito que Martin (2008), interpretando Ortega y Gasset, possa ajudar a compreender as constatações feitas acima. Segundo ele, num mesmo tempo, podemos compartilhar, simultaneamente, elementos presentes em três diferentes períodos temporais os quais, em temporalidade matemática, diriam respeito às idades de 20 anos, 45 anos e 60 anos. Seriam como três “hojes” distintos:

[...] “hoje” envolve três tempos diferentes, três “hojes” diferentes ou, em outras palavras, o presente é rico em três grandes dimensões vitais que coexistem nele e, querendo ou não, algumas delas se chocam pela força, a ser diferente, em hostilidade essencial. “Hoje”, é para um, vinte anos, para outros, quarenta, para outros, sessenta; e mesmo sendo três modos diferentes de vida tão diferentes, tem que ser o mesmo “hoje” (ORTEGA Y GASSET, 1951 *apud* MARTIN, 2008, p. 7, tradução minha).³²

Conforme Ortega y Gasset (*apud* MARTIN, 2008), há momentos históricos quando as gerações mais jovens dialogam melhor com as antecessoras e também, ao contrário, épocas quando esse diálogo não ocorre ou, ainda mais radicalmente, há uma ruptura mais drástica entre as gerações. É possível perceber isso mais presente entre a geração de realizadores de 1970/1980 com os cineastas anteriores a eles – ruptura – do que com as gerações 1990/2000, que souberam dialogar melhor com seus antecessores de 1980. Mesmo assim, cabe aqui mais uma relativização, pois, se por um lado, é possível dizer que Gerbase, Giba e Nadotti em praticamente nada se identificaram e, conseqüentemente, não deram seqüência ao chamado cinema de “bombacha e chimarrão”, também não dá para deixar passar que, quando essa geração realizou seu primeiro filme em 35mm – o curta-metragem *No amor* (Nelson Nadotti, 1982), Norberto Lubisco (diretor de fotografia) e Alpheu Ney Godinho (montador), da geração anterior, ajudaram os recém-chegados à bitola 35 milímetros a dominarem a técnica profissional. Portanto, novamente, se há uma busca por enfrentar aquilo que representa o velho, também há um possível diálogo. Conforme Ortega y Gasset (1983 *apud* MARTIN, 2008, p. 10, tradução minha):

³² No original: “[...] ‘hoy’ envuelve en rigor tres tiempos distintos, tres ‘hoy’ diferentes o, dicho de otra manera, que el presente es rico de tres grandes dimensiones vitales, las cuales conviven alojadas en él, quieran o no, trabadas unas con otras y, por fuerza, al ser diferentes, en esencial hostilidad. ‘Hoy’ es para uno veinte años, para otros, cuarenta, para otros, sesenta; y eso, que siendo tres modos de vida tan distintos tengan que ser el mismo ‘hoy’”.

[...] Houve gerações que sentiram uma homogeneidade maior entre o que receberam e o que foi próprio delas. Então você vive em tempos acumulados. Outras vezes, sentiram uma profunda heterogeneidade entre os dois elementos, e houve épocas decisivas e controversas, gerações de combate. Nos primeiros, os novos jovens, em solidariedade aos antigos, subordinam-se a eles: na política, na ciência, nas artes, e os anciãos continuam a dirigir. Esses são velhos tempos. Na segunda possibilidade, como não se trata de preservar e acumular, mas de romper e substituir, os antigos são varridos pelos jovens. Estes são tempos de jovens, períodos de iniciação e beligerância construtiva.³³

Assim Ortega y Gasset (1983 *apud* MARTIN, 2008) afirma que, em momentos de encontros mais beligerantes, a coletividade intelectual se separa em dois grandes grupos: um grupo menor, vanguardista e mal recebido e um grupo conservador, formado pela maioria, que insiste na ideologia estabelecida e não compreende a necessidade de mudança do grupo menor. Enquanto o primeiro grupo edifica o novo, tem que se defender dos ataques do grupo anterior. Aproximando tal reflexão do universo aqui estudado, me pergunto como isso pode ter ocorrido na produção audiovisual gaúcha.

Primeiramente, percebo que seriam, sim, dois momentos: o encontro geracional entre o pessoal que trabalhava com a mesma proposta de filmes que Teixeira (o pessoal apelidado de “bombacha e chimarrão”) com os jovens realizadores da geração 1970/1980 (o pessoal apelidado de *Magros*) e o encontro geracional desse pessoal de 1970/1980 com a geração 1990/2000 (o pessoal apelidado de *Magríssimos*). Uma primeira observação me faria supor que houve uma ruptura maior entre as duas primeiras gerações, uma vez que a geração de Giba, Gerbase e Nadotti mudou radicalmente o foco temático, a paisagem, a estrutura de produção e a linguagem trabalhados no “cinema gaúcho” da época, mas, principalmente, se colocou em posição de enfrentamento quanto ao cinema referenciado e, sobretudo, quanto ao universo retratado nos filmes de “bombacha e chimarrão” ou de Teixeira.³⁴

³³ No original: “[...] ha habido generaciones que sintieron una suficiente homogeneidad entre lo recibido y lo propio. Entonces se vive en épocas cumulativas. Otras veces han sentido una profunda heterogeneidad entre ambos elementos, y sobrevivieron épocas eliminatorias y polémicas, generaciones de combate. En las primeras, los nuevos jóvenes, solidarizados con los viejos, se supeditan a ellos: en la política, en la ciencia, en las artes siguen dirigiendo los ancianos. Son tiempos de viejos. En las segundas, como no se trata de conservar y acumular, sino de arrumbar y sustituir, los viejos quedan barridos por los mozos. Son tiempos de jóvenes, edades de iniciación y beligerancia constructiva”.

³⁴ Embora, complementando relativizações apontadas anteriormente, os filmes de Teixeira, ao contrário da sua música e até do seu “jeito de ser”, não necessariamente podem ser considerados obras filiadas ao cinema de “bombacha e chimarrão”. Isso fica ainda mais claro ao percebermos que, segundo Miriam Rossini (1996), em *Coração de luto* (1967) Teixeira é um menino pobre que migra para capital e é em Porto Alegre onde se passa a maior parte da ação; em *Motorista sem limites* (1970), ele mora em Porto Alegre. Nos filmes *Ela tornou-se freira* (1972), *Teixeirinha a sete provas* (1973), *Meu pobre coração de luto* (1978) e *A filha de Iemanjá* (1981), ele é um cantor famoso, também em Porto Alegre. Em *Pobre João* (1975), ele é um mecânico em Porto Alegre. Em *A quadrilha do perna dura* (1976), ele é um cantor famoso visitando São Francisco de Paula. Dessa forma, o único filme que se passa no campo é *Tropeiro velho* (1979), sendo que também nesse filme Teixeira se muda para Porto Alegre e vira um cantor famoso. Isso confirma os apontamentos de Gerbase (2005) de que o Teixeira dos filmes é mais um personagem suburbano do que um mítico gaúcho do campo e, portanto, seus

Mesmo que alguns profissionais ligados a esse universo produtivo de Teixeira, como, por exemplo, o professor Aníbal Damasceno Ferreira, tenham sido importantes para a *Geração Deu pra ti*, o fato é que essa ruptura geracional foi, de fato, bem mais radical. E isso se deu, me parece, porque não se tratou apenas de uma ruptura pontual, restrita apenas ao universo da produção audiovisual. Até porque, quanto a isso, no momento em que chegou a *Geração Deu pra ti*, Teixeira praticamente não mais realizava filmes.³⁵ Esse momento histórico, entretanto, representou uma força maior, que suplantava a própria arte e opunha universos culturais, políticos e sociais totalmente distintos.

Dessa forma, tratou-se de uma ruptura comportamental, de uma temática muito mais abrangente e radical. Nitidamente, há uma geração chegando e outra, já velha e sem forças, se retirando do cenário. Mesmo assim, há todo um universo simbólico a ser desconstruído. Nem uma coisa, nem outra ocorre com os *Magríssimos*, uma vez que estes chegam ao cenário porto-alegrense quando a geração anterior não apenas segue atuante como está, justamente, retomando sua produção em longas-metragens e ampliando sua parceria com as televisões Globo e RBS TV. Além disso, a *Geração Deu pra ti*, desde que chegou, representou o novo em uma Porto Alegre em transformação. O fato de essa cidade finalmente ser retratada como uma metrópole urbana, conectada ao seu tempo, garantiu a essa geração um público ansioso por tal atmosfera. Afinal, tratava-se de um sentimento bastante antigo, o qual havia sido frustrado por *Um é pouco, dois é bom* (Odilon Lopes, 1970) e até por Teixeira, que também se utilizou da modernidade da capital para ambientar *Teixeirinha a sete provas* (Milton Barragan, 1973), por exemplo. Como diz Giba Assis Brasil em depoimento sobre o *Deu pra ti anos 70* (Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981), “[...] era um filme que precisava ser feito e deu a sorte de nós o termos feito naquele momento”.

De fato, a angústia da elite intelectual porto-alegrense em projetar a cidade como um espaço urbano moderno é inegável. Isso fica ainda mais evidente na forma entusiasmada como a imprensa local cobriu a realização e o lançamento do longa-metragem de Odilon Lopes. Afinal, este prometia ser o primeiro longa-metragem urbano do “cinema gaúcho” e, por conta disso, embora negro em uma sociedade reconhecidamente racista, Lopes ganhou

filmes não se passam no Pampa, não são sobre a vida no campo e, salvo raras exceções, ele nem usava as vestes típicas do universo do gaúcho. Entretanto, é fato que o seu estilo – tanto do personagem Teixeira dos filmes como o Teixeira músico – dialoga muito mais com esse universo do que com a cidade moderna que Porto Alegre sempre desejou ser. Resumindo, montado num cavalo ou dirigindo um carro do ano, Teixeira era “brega”, representante de uma cultura periférica que antagonizava com a Porto Alegre do Bom Fim.

³⁵ *A filha de Iemanjá* (Milton Barragan, 1981) havia sido produzido em 1980, ou seja, quase ao mesmo tempo que *Deu pra ti anos 70*.

significativo apoio não apenas da imprensa local, mas também de jornais do centro do país. Noel dos Santos Carvalho (2015, p. 122) retrata bem esse momento:

A imprensa noticiou a novidade: “O sul parte para o cinema urbano. Já começaram, em Porto Alegre, as filmagens de *“Um é pouco, dois é bom”*. O filme é a cores, com duas histórias e representa a primeira tentativa de se fazer um cinema urbano no Rio Grande do Sul.

A manchete do jornal *O Estado de S. Paulo*, intitulada “O sul parte para o cinema urbano”, de 5 de julho de 1970, e reproduzida no artigo de Carvalho (2015), encontra eco na citação retirada do jornal gaúcho *Folha da Tarde*, de junho de 1970, conforme reprodução de Carvalho (2015, p. 122):

Depois de explorar um pouco a bombacha, o cinema gaúcho parte para os temas urbanos. Dia 30 deste mês, estarão sendo iniciadas as filmagens de *Um é pouco, dois é demais*, película em cores com duas histórias distintas [...] que vai mostrar outros aspectos do RGS: a grande cidade, nossas mulheres usando roupas segundo as últimas criações da moda (muita maxi e mini), as particularidades do inverno gaúcho e o caldeamento de raças existente, com tipos humanos diversos do restante do país.

Duas citações de jornais da época que ilustram não apenas a ansiedade do porto-alegrense em ver-se representado na tela grande, mas, principalmente, os aspectos culturais que os contemporâneos de Odilon Lopes esperavam ver: “a grande cidade [...] nossas mulheres usando as últimas criações da moda [...] o particular inverno gaúcho [...] tipos humanos diversos do restante do país” (CARVALHO, 2015, p. 122). Mais uma vez, desde o início do século XX, conforme revelou Pesavento (1999), Porto Alegre e sua elite intelectual seguiam na busca constante de se perceber uma cidade cosmopolita, mas o entusiasmo logo se transformou em frustração quando o filme foi lançado.

Apesar de o próprio Odilon declarar que a recepção do público foi satisfatória e a crítica, em geral, “[...] não somente foi favorável ao filme em si, como ao novo rumo proposto ao cinema gaúcho” (CARVALHO, 2015, p. 123), o fato é que a forma como Porto Alegre foi retratada pelo primeiro cineasta negro a realizar um longa-metragem no Rio Grande do Sul não agradou a crítica e, muito menos, a elite porto-alegrense.

Um é pouco, dois é bom não agradou aos críticos. Nem mesmo aos ansiosos por um cinema urbano e que haviam festejado sua produção antes da estreia. De fato quando assistimos aos dois episódios, vemos que a cidade mostrada, e até certo ponto celebrada, não é vista como símbolo da modernidade. Ao contrário, ela é o espaço da alienação. Os personagens vivem dificuldades originadas pelo meio urbano, como o desemprego, a pobreza, a falta de moradia etc. Eles tampouco são refinados,

cosmopolitas ou identificados com os requintes da vida moderna. Ao contrário, seu modo de vida e linguajar lembram os migrantes das zonas rurais, trabalhadores pobres, pouco escolarizados, habitantes das periferias e marginais sociais. O que, evidentemente, frustrou os anseios de parte da intelectualidade ansiosa pelos sinais ostentatórios da urbanidade (CARVALHO, 2015, p. 127).

Após compreendermos um pouco melhor a ansiedade porto-alegrense em “virar a chave” sociocultural e comportamental local, fica mais claro perceber a frustração por trás do lançamento de *Um é pouco, dois é bom*. Afinal, havia passado setenta anos desde o insucesso das primeiras tentativas de modernizar a capital e, ao longo de todas essas décadas, o porto-alegrense acomodou-se no seu fracasso provinciano. O sonho de viver uma cidade verdadeiramente cosmopolita parecia que nunca seria alcançado. A cidade retratada em *Um é pouco, dois é bom* é pobre, marginal, com problemas sociais e, essencialmente, periférica. Os aspectos da realidade local, representados no filme, desfragmentavam o imaginário sobre uma possível cidade do futuro, moderna e civilizada, assim como branca, rica e ostentatória.

Ao contrário, em *Deu pra ti anos 70*, Porto Alegre é vibrante, seus personagens são pessoas jovens, descoladas, brancas, que frequentavam a universidade, assistiam filmes, eram artistas, futuros jornalistas, que desfilavam suas roupas e cabelos pelas ruas movimentadas de uma grande cidade e representavam o contraponto ao histórico conservadorismo gaúcho. Dessa forma, é possível imaginar o impacto que o filme de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti causou ao ser lançado pouco mais de dez anos após o de Odilon Lopes ter “decepcionado” a elite intelectual porto-alegrense. A expectativa de ver uma Porto Alegre “europeizada” na tela branca do cinema era tanta que não importou se o filme era amador, cheio de limitações técnicas e exibido em Super-8. Com *Deu pra ti anos 70*, finalmente os porto-alegrenses – ao menos os jovens, pertencentes à classe média urbana – se viram representados no cinema. Dessa forma, nesse momento tudo mudou. Não apenas os cenários vistos na tela, mas também os atores, as equipes, o jeito de fazer cinema e o jeito de contar uma história por meio do cinema, tudo isso era uma novidade boa para um “cinema gaúcho” acostumado às limitações estéticas dos filmes produzidos até então. *Deu pra ti anos 70* parecia um documentário de um devir de Porto Alegre.

Diante desse contexto, observa-se, portanto, que a experiência da *Geração Deu pra ti* com o “cinema gaúcho” do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 foi completamente diferente de como, quinze anos depois, chegaram os *Magríssimos*. Para começar, vários deles iniciaram suas experiências cinematográficas ainda quando frequentavam os corredores e salas de aula da Escola de Comunicação, Artes e Design (Famecos) da PUCRS, onde, dentre várias outras características, foram alunos de Carlos Gerbase, tido quase como um herói.

Afinal, além de professor descolado e cineasta premiado, Gerbase era sócio da principal produtora do Rio Grande do Sul e integrante da banda *punk* Os Replicantes. Na Casa de Cinema, vários *Magríssimos* tiveram a oportunidade de aprender a técnica cinematográfica nos famosos cursos de “Introdução ao fazer Cinema”, ministrados, em 1989 e 1990, por representantes da *Geração Deu pra ti*.³⁶

Além disso, as salas de cinema que exibiam filmes não comerciais eram espaços compartilhados pelas duas gerações, assim como o próprio Festival de Cinema de Gramado. Em alguns casos, se encontravam nas reuniões da Associação dos Profissionais e Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APTC) e, claro, confraternizavam nos bares do Bom Fim e na Cidade Baixa. Percebe-se assim que, apesar de as temáticas, os estilos e as intenções divergirem, as duas gerações representavam a mesma luta na construção de um “cinema urbano porto-alegrense” o qual, de certa forma, desconstruísse a imagem rural do “cinema gaúcho”. Sobre isso, é preciso fazer duas ponderações.

Primeiro, sob o ponto de vista essencialmente cinematográfico, o enfrentamento da *Geração Deu pra ti* com o cinema de Teixerinha – basicamente – quase não existiu. Para brincar um pouco com a linguagem do futebol, tal qual Giba Assis Brasil, essa vitória praticamente ocorreu por *WO*³⁷, afinal, embora o músico e produtor ainda tivesse realizado *Tropeiro velho* (Milton Barragan, 1979) e *A filha de Iemanjá* (Milton Barragan, 1980), ambos contemporâneos ao *Deu pra ti anos 70*, nesse momento, Teixerinha já estava se aposentando da produção cinematográfica, como revela Rossini (1996, p. 109-112):

A fórmula se desgasta, Teixerinha envelhece e não tem condições de renová-la; independentemente de quaisquer outras considerações, o fim próximo se anuncia. [...] Velho e cansado, Teixerinha não tem mais condições morais, físicas e financeiras de continuar produzindo.

Dessa forma, é preciso levar em conta que há épocas controversas, de enfrentamento. Nessas épocas e nesses embates, não se trata de preservar ou acumular conhecimento, mas, sim, romper radicalmente com o velho e substituí-lo pelo novo. Naquele momento, portanto, embora o cinema de Teixerinha não representasse mais a força de outrora, era o embate

³⁶ Segundo o site da Casa de Cinema de Porto Alegre (2020), “Entre 1989 e 1995, quando ainda não havia cursos superiores de audiovisual no Rio Grande do Sul, a Casa de Cinema de Porto Alegre realizou alguns cursos de formação em audiovisual: uma ‘Introdução ao Fazer Cinema’, que teve duas edições, ambas em parceria com a Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS”.

³⁷ *WO* é uma expressão que significa vitória fácil, sigla do termo inglês *walkover*. Uma vitória por *WO* acontece quando não existem adversários ou quando esses não aparecem por algum motivo. A palavra *walkover* surgiu nas antigas corridas de cavalos na Inglaterra

geracional que importava, por isso, de certa forma, esse sobrepôs a própria produção audiovisual.

Romper com aquele cinema e sua estética, mais do que enfrentar uma das cinematografias de maior apelo comercial do Brasil, significava retirar o foco da simbologia inerente ao personagem Teixeira e apresentar, aos gaúchos e aos brasileiros, uma nova proposta cinematográfica que dialogasse com a política, a sociedade e a cultura em níveis totalmente diversos. Essencialmente, no entanto, a nova geração provocou um tensionamento necessário e, naquele momento, inevitável entre as fronteiras do urbano e do rural. Não é um diálogo, não é uma mescla, mas, sim, uma radical transformação que tinha força para redefinir a lógica cinematográfica gaúcha até então, retirando, assim, a máxima centralidade possível da cultura periférica. Digo isso porque, embora a intelectualidade porto-alegrense possa ser percebida como central – afinal, é a cultura da capital – até aquele momento, era a cultura periférica – do interior – a hegemônica. Aliás, se levarmos em conta a força da cultura gaúcha ligada ao homem do campo, no Rio Grande do Sul, perceberemos que aquilo que é central, nessa dicotomia, nem sempre é hegemônico. Por isso, para uma fração significativa da sociedade urbana, quando a nova geração emerge, ela é recebida entre os porto-alegrenses da elite intelectual, branca e classe média como porta-vozes desse novo mundo possível. Isso não poderia ter ocorrido em um momento histórico mais perfeito, afinal, entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980 havia toda uma geração que clamava por mudança, que pedia passagem enquanto, ao mesmo tempo, era preciso preencher um significativo espaço vago na produção audiovisual local. Alice Trusz (2016, p. 33) consegue ilustrar claramente esse período:

Na segunda metade dos anos de 1970 e início dos 1980, uma série de manifestações musicais, teatrais e cinematográficas deu uma nova feição à cultura porto-alegrense. Orientada por um novo olhar sobre o cotidiano e o tempo, a história e o lugar do indivíduo na sociedade, uma nova geração de produtores culturais surgiu, se mostrou e afirmou por meio de diferentes manifestações, disseminando a sua visão de mundo e construindo o seu espaço de atuação.

Em meio a tudo isso, esse tal novo “cinema urbano porto-alegrense” chegou “pedalando a porta” e, inclusive, agregando diversas outras áreas artísticas, como a música, o teatro e a literatura.

Segundo, quando pensamos o encontro das gerações de 1970/1980 com 1990/2000, percebemos que os enfrentamentos – bastante singelos – não provocaram, necessariamente, uma nova ordem. Novas propostas temáticas surgiram carregando novas possibilidades

estéticas, é verdade, porém a própria escolha em utilizar a bitola Super-8 representa, mais que uma continuidade, um resgate das práticas anteriores. Quando os *Magríssimos* chegaram, a *Geração Deu pra ti* não apenas estava no seu auge como ainda representava o que havia de mais novo, mesmo que estejamos falando de quase vinte anos depois da realização do *Deu pra ti anos 70*. Ao contrário de Teixeira, que representava aquilo que deveria ser enterrado, os sócios da Casa de Cinema de Porto Alegre simbolizavam não apenas aquilo que estava no seu melhor momento como eram uma referência a ser seguida; afinal, para além do audiovisual, faziam parte dos “heróis” que provocaram a ruptura com o regime antidemocrático e fizeram a transição para a democracia. Enquanto os *Magríssimos* ainda compartilhavam os bancos da Faculdade de Comunicação, a Casa de Cinema realizava as campanhas políticas do PT quando o PT era a novidade política.

Ademais, a geração que estava chegando já contava com uma mínima organização institucional que devia, em muito, à geração anterior. A criação da APTC e do Instituto Estadual do Cinema (IECINE), bem como a luta pela implantação do Fumproarte foram todas conquistas políticas da *Geração Deu pra ti*. Isso significa que mesmo que os *Magríssimos* quisessem, não havia condições para provocar uma ruptura radical a uma geração que praticamente fomentou as bases da produção audiovisual em Porto Alegre. Para comprovar isso, basta uma pesquisa rápida nos arquivos da APTC para perceber que a diretoria da entidade não apenas recebeu os *Magríssimos* como, inclusive, alguns anos depois aproximou realizadores da *Novíssima geração*, surgida dos cursos de realização audiovisual a partir da metade da primeira década de 2000.

Assim, para ilustrar tal afirmação, apresento os nomes que fizeram parte da gestão da APTC entre os anos 2005-2007 e 2007-2009. Em 2005-2007, Ana Luiza Azevedo e Marta Machado (geração 1970/1980) dividiram a diretoria com Gustavo Spolidoro e Cristiane Oliveira (geração 1990/2000) e com Camila Gonzatto (geração 2000/2010). Isso se intensificou e ficou ainda mais nítido na gestão seguinte, de 2007-2009, quando compartilharam a diretoria da entidade os representantes da “velha guarda”, como Guilherme de Castro, Jaime Lerner, Giba Assis Brasil, Ana Luiza Azevedo, com os jovens Bruno Polidoro e Beto Picasso, da geração 2000/2010. Segundo Ortega y Gasset (1951 *apud* MARTIN, 2008, p. 7, tradução minha):

Alojados no mesmo tempo externo e cronológico, três diferentes tempos de vida coexistem. Isso é o que costumam chamar de anacronismo essencial da história. É graças a esse desequilíbrio interno que se move, muda, rola, flui. Se todos os

contemporâneos fossem contemporâneos, a história ficaria estagnada, putrefata, num gesto final, sem a possibilidade de qualquer inovação radical.³⁸

A coexistência de três tempos pessoais distintos em um mesmo tempo externo e cronológico, como evidenciado na diretora da APTC, onde encontramos profissionais com 45-50 anos de idade em uma mesma situação compartilhada por profissionais de 30-35 anos e, outros, ainda, apenas de 20-25 anos, nos ajuda a perceber que, mais do que idade, existem outros elementos que aproximam as gerações. Interpretando o texto de Ortega y Gasset (*apud* MARTIN, 2008), as pessoas da mesma idade em espaços geográficos muito diversos não estariam, necessariamente, inseridos em uma mesma geração, uma vez que a faixa etária, apenas, não determinaria isso. Portanto, um adolescente de 19 anos isolado no interior de Carlos Barbosa na década de 1980 – eu, por exemplo – talvez não possa ser considerado da mesma geração de um adolescente da mesma idade que cresceu e viveu em Nova York devido às diferenças sociais, econômicas, culturais e comportamentais entre os dois personagens naquele momento histórico. Hoje, por conta da tecnologia, talvez essa percepção seja diferente, todavia, há um mecanismo em comum o qual é inerente a qualquer sociedade e tempo. Conforme Martin (2008, p. 8, tradução minha):

Interpretando o texto orteguiano, pode-se inferir que há apenas uma multiplicidade de apreciações geracionais, na medida em que os diferentes grupos territoriais estão desconectados uns dos outros por razões geopolíticas, territoriais, religiosas, sociológicas, antropológicas ou culturais. Você não pode pedir a um bosquímano que viva numa civilização como a ocidental, mas pode-se dizer que o mecanismo que regula e conecta as diferentes gerações opera de maneira semelhante. É por isso que o alcance do espanhol é tão apodítico. Não importa se as gerações são de qualquer latitude, todas elas estão relacionadas de maneira semelhante. É assim que se percebe que há gerações fechadas sobre si e outras mais abertas, as primeiras existem invaginadas (voltadas para si) em seus contornos e as últimas são revestidas de um caráter centrífugo, o que as leva a interagir com outras culturas.³⁹

Há, portanto, inúmeras variáveis para pensarmos e definirmos gerações. Não se trata apenas de demarcar um período temporal. Mesmo ao tentar encontrar similaridades que

³⁸ No original: “Alojados en un mismo tiempo externo y cronológico, conviven tres tiempos vitales distintos. Esto es lo que suelo llamar el anacronismo esencial de la historia. Merced a ese desequilibrio interior se mueve, cambia, rueda, fluye. Si todos los contemporáneos fuésemos coetáneos, la historia se detendría anquilosada, putrefacta, en un gesto definitivo, sin posibilidad de innovación radical ninguna”.

³⁹ No original: “Interpretando el texto Orteguiano, se infiere que solamente hay multiplicidad de apreciaciones generacionales, en la justa medida en que los distintos grupos territoriales se desconectan unos de otros por razones ya sea geopolíticas, territoriales, religiosas, sociológicas, antropológicas o de índole cultural. No se puede pedir que un bosquimano viva en una civilización como la occidental, pero si se puede afirmar que el mecanismo que regula y conecta a las distintas generaciones opera de modo similar. Por esto es que el alcance del español es tan apodítico. Da lo mismo si las generaciones son de cualquier latitud, todas ellas se relacionan de un modo semejante. Así es como se cae en la cuenta de que hay generaciones cerradas sobre si mismas y otras más abiertas, las primeras existen invaginadas (vueltas hacia si) en sus contornos y las segundas están revestidas de un carácter centrífugo, lo que las lleva a interactuar con otras culturas”.

extrapolem os limites da idade, nos resta interpretar várias outras nuances que variam de indivíduo para indivíduo, espaço e, também, tempo. No entanto, o mecanismo para se refletir sobre as gerações, independentemente da abrangência do conceito, se mantém o mesmo. Apenas a matemática não nos ajuda nesse tema. Pode-se recorrer a ela para auxiliar na reflexão, mas não será um número que definirá, essencialmente, quando começa e termina uma geração:

A história precisa de uma exatidão peculiar, precisamente a exatidão histórica, que não é matemática, e quando você quer personificá-la, ela cai em erros como a objeção que poderia muito bem ter sido mais extrema, reivindicando o nome de seus pares, exclusivamente para aqueles nascidos na mesma hora ou no mesmo minuto (ORTEGA Y GASSET, 1951 *apud* MARTIN, 2008, p. 9, tradução minha).⁴⁰

Isso ocorre porque uma geração não é uma massa formada por seres humanos lançados ao mundo com uma trajetória vital determinada, e sim um corpo social dinâmico, formado por indivíduos singulares que interagem com a própria existência em permanente movimento. A história não se ocupa apenas da vida individual, e sim da interação das mais diversas biografias em relação constante com o mundo circundante – também este precisa ser percebido em inúmeras camadas. Mesmo assim, por mais complexo que possa parecer conceituar “geração” – e mais que isso interpretar –, segue sendo uma função imprescindível os mais velhos transmitirem os valores para as gerações que os sucedem, mesmo que o resultado de tal transmissão de conhecimento seja o enfrentamento seguido da ruptura.

Cabe, por fim, lembrar que é da natureza do ser humano, com o tempo e o amadurecimento adequados, correr o risco de pensar e agir “como os nossos pais”, mesmo que um dia tenhamos conflitado, contestado e rompido com eles. Isso é próximo daquilo que Flávia Seligman (1998, p. 16) escreveu em seu texto publicado no *CAC*: “[...] além de fazer filmes, estes novos cineastas vêm com uma nova proposta, de mudar a cara do cinema gaúcho (pera aí, eu já ouvi isto em algum outro lugar)”. É da natureza o enfrentamento entre o velho e o novo, portanto não apenas falamos de algo natural, mas, sim, primordial para que ocorra um amadurecimento saudável da sociedade e dos indivíduos. Uma vez que tal movimento ocorra a partir de um referencial teórico e prático consolidado o suficiente para inferir influência sobre as gerações subsequentes, após as necessárias rupturas e suas devidas reflexões, a tendência é pela continuidade do processo, ou, conforme Giba Assis Brasil (1998), “o abismo

⁴⁰ No original: “La historia necesita de una peculiar exactitud, precisamente la exactitud histórica, que no es la matemática, y cuando se quiere suplantarla con ésta se cae en errores como el de esta objeción que podía muy bien haber extremado, más las cosas reclamando el nombre de coetáneos exclusivamente para los nacidos en una misma hora o en un mismo minuto”.

de gerações tem pontes [tão] surpreendentes” que a mesma música de Raul Seixas pode aproximar três gerações.

2.5 Rurbanidade – em busca de um olhar não dicotômico

A separação entre campo e cidade é uma falsa dicotomia, mas para compreender isso é necessário problematizar as fronteiras do rural e do urbano com base nas relações de poderes no âmbito da cultura. Antes disso, é preciso contextualizar a modernidade, período no qual a polarização central/periférico se estabeleceu e ajudou a definir uma lógica social vigente até os dias de hoje. Ao longo desta subseção, vou refletir como essa discussão pode auxiliar na compreensão do “cinema gaúcho”, sua ruptura entre cinema de “bombacha e chimarrão” *versus* “cinema urbano porto-alegrense”, e a partir disso propor uma virtual desconstrução dessa fronteira considerando o conceito de “rurbanidade”.

Para iniciar, é importante dar destaque ao conceito de modernidade, que, segundo Singer (2004, p. 95), está diretamente ligado à ideia de urbanidade:

Das muitas ideias que se sobrepõem relacionadas ao termo “modernidade” (e deixando de lado o grande número de significados adjacentes denotados por “modernismo), talvez três tenham dominado o pensamento contemporâneo. Como um conceito moral e político, a modernidade sugere o “desamparo ideológico” de um mundo pós-sagrado e pós-feudal no qual todas as normas e valores estão sujeitos ao questionamento. Como um conceito cognitivo, a modernidade aponta para o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído. Como um conceito socioeconômico, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais que tomaram forma nos últimos dois séculos e alcançaram um volume crítico perto do fim do século XIX: industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação das novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de massa e assim por diante.

Na verdade, basta perceber que o contraponto àquilo que o senso comum define como moderno ainda está ligado à ideia de tradicional, arcaico, velho, antigo. Tal relação de oposição entre o que remete à cidade ou ao espaço urbano, e o que é inerente ao campo ou ao espaço rural, pode ser facilmente percebida no Quadro 1, a seguir.

Quadro 1 – Oposição conceitual entre rural e urbano

Tipicamente rural	Tipicamente urbano
<p style="text-align: center;">Campo</p> <p style="text-align: center;">Tradicional</p> <p style="text-align: center;">Agricultura</p> <p style="text-align: center;">Atraso</p> <p style="text-align: center;">Atividades caracterizadas pela força física</p> <p style="text-align: center;">Menor especialização do trabalho</p> <p style="text-align: center;">População que não goza de bem-estar</p> <p style="text-align: center;">Mão de obra escassamente qualificada</p> <p style="text-align: center;">Fluxo migratório do campo para as cidades</p>	<p style="text-align: center;">Cidade</p> <p style="text-align: center;">Moderno</p> <p style="text-align: center;">Indústria</p> <p style="text-align: center;">Prosperidade</p> <p style="text-align: center;">Atividades caracterizadas pelo uso do intelecto</p> <p style="text-align: center;">Maior especialização do trabalho</p> <p style="text-align: center;">População que tem acesso à infraestrutura e aos serviços</p> <p style="text-align: center;">Mão de obra altamente qualificada</p> <p style="text-align: center;">Concentração urbana</p>

Fonte: Kenbel (2009).

O Quadro 1 ilustra bem a histórica relação de poder exercida pelas sociedades urbanas sobre as sociedades rurais. Tal percepção foi o que se mostrou importante, ao longo desta pesquisa, para compreendermos melhor o que – e como – ocorreram os movimentos de rupturas do “cinema gaúcho” a partir do final dos anos 1970. Isso porque a própria noção dicotômica e, portanto, reducionista que se estabelece em relação ao rural e ao urbano repercute outras possibilidades acerca do mesmo tema. Variações que começaram a aparecer, no Rio Grande do Sul, apenas a partir dos anos 1970. Dessa forma, a falsa noção histórica entre aquilo que está – ou vem – da cidade como algo melhor do que aquilo que está – ou vem – do interior ou do campo é fundamental para que percebamos inúmeras questões sobre o nosso cinema. A valorização de um cinema sobre o outro, como ocorreu no Rio Grande do Sul – por exemplo, quando a geração de críticos dos anos 1960 exaltou Godard e a *Nouvelle Vague* em detrimento a Glauber Rocha e ao Cinema Novo –, acredito que tenha se estabelecido com base nesses mesmos parâmetros. Mais adiante, aprofundarei isso adequadamente.

O repúdio a Glauber Rocha não se tratava apenas de cinema. Para ampliarmos essa percepção e, inclusive, estabelecermos um diálogo com a Porto Alegre provinciana vista nas subseções anteriores, é necessário deixar o “cinema gaúcho” de lado por alguns instantes, para, assim, enxergarmos o essencial: Paris não é o Sertão nordestino. Desse modo, começa a ficar mais claro porque aqueles críticos da “cidade-que-queria-ser-grande” evitaram olhar para *Deus e o diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) com mais complacência enquanto, ao mesmo tempo, admiravam o cinema francês do mesmo período. Pesavento

(1999), ao apresentar Paris, o principal referencial urbano e cultural da época, ilustra bem a força da influência parisiense não apenas sobre nós, porto-alegrenses, mas sobre o mundo inteiro:

Paris é, ainda, a fonte de inspiração de poetas, escritores, pintores e fotógrafos. Podemos considerar, neste final de século, que outras metrópoles como Nova Iorque, São Paulo, Tóquio, se impõem com sua densidade populacional, suas construções, seu traçado urbano e seus problemas, mas Paris continua persistindo como uma realidade urbana emblemática, dotada de um charme especial (PESAVENTO, 1999, p. 29).

Essa é a razão pela qual nem mesmo um cinema inventivo como o de Glauber Rocha permitiu desconstruir essa percepção, e o histórico pensamento eurocentrista falou mais alto aos intelectuais da crítica cinematográfica local. Trata-se, de certa forma, do mesmo “complexo de vira-latas” cunhado pelo escritor e cronista esportivo Nelson Rodrigues, o qual percebe o “estrangeiro” quase como um ser superior perante as nossas limitadas qualidades nacionais. No entanto, para além da literatura – e do futebol, uma vez que a famosa frase foi cunhada pelo escritor em razão da derrota dos brasileiros para o Uruguai na final da Copa do Mundo de 1950, realizada em pleno Maracanã –, parece que precisamos constantemente de um aval externo que nos autorize e nos valorize, conforme mostra Pesavento (1999) na subseção “Modernidade e provincialismo na capital do ‘eles ou nós’”. Nesse sentido, o pesquisador francês Laurent Desbois (2016, p. 336) destaca que a: “A cultura brasileira muitas vezes sente necessidade de aval externo, americano ou europeu, para existir. Como se o Brasil só pudesse *ser* sob o olhar do outro: como um reflexo, do outro lado do espelho”.

Embora os gaúchos sofram desse mal, não se trata apenas de uma particularidade nossa, mas, sim, diz respeito a uma complexa construção identitária, oriunda da Europa, mesmo não tendo nascido lá, para ser reproduzida nas colônias do “Novo Mundo”. Assim, considerando a ideia básica de que tudo aquilo que não é central, é periférico, nossos colonizadores impuseram a nós, colonizados, uma escala menor de valor, influência e mérito.

Para ser central, é preciso que se seja central em relação a algo. O mesmo ocorre com o periférico que, por sua vez, assim o será apenas quando em contraponto aquilo que possa ser considerado mais central. Dessa forma, a cidade de Porto Alegre, por exemplo, é central quando comparada à cidade de Passo Fundo, mas, quando comparada à cidade do Rio de Janeiro, torna-se também periférica. De maneira semelhante, mesmo dentro de Porto Alegre há os bairros centrais e, portanto, mais importantes, mais valorizados e mais conhecidos, como o Centro Histórico, o Bom Fim, a Cidade Baixa, o Moinhos de Vento – não por acaso,

como defendem Rossini, Sortica e Gil (2010), são esses os bairros que formam a Porto Alegre imaginária, construída pelo jornalismo e pelo cinema –, e aqueles bairros periféricos, localizados nas extremidades dos limites geográficos da capital, como, por exemplo, Ipanema e Lami, na Zona Sul; Lindoia e Vila Ipiranga, na Zona Norte. Se voltarmos nosso pensamento ao Brasil Colônia, vamos lembrar que o Rio de Janeiro, capital do Império, se tornou central quando recebeu a corte de Dom João VI, a partir de 1807, porém, em relação a Lisboa, não deixava de ser uma vila, periférica e rural. Provavelmente isso explique por que, na primeira oportunidade, a realeza correu de volta para a Europa. Mesmo Lisboa, até então capital de um poderoso país colonizador, era considerada periférica, no Velho Mundo, quando comparada a Paris e/ou Londres. Conforme Martín-Barbero (2000, p. 121, tradução minha), o que define um lugar como central ou periférico é, geralmente, sua importância econômica, cultural e política: “Assim, Atenas e Roma no mundo antigo; Veneza e Amsterdã na incipiente modernidade, e Paris como uma das grandes capitais do século XIX, são parâmetro, espelho e reflexo da civilização que se sustenta”.⁴¹

No entanto, o mais importante é perceber que a consequência imediata de tal relação de poder gera, nas populações, sentimentos culturais antagônicos. Tais sentimentos, na sua expressão mais ingênua, contribuem para com o folclore da rivalidade: Rio de Janeiro x São Paulo, Caxias do Sul x Bento Gonçalves, Nova York x Los Angeles, Londres x Paris, entre outras tantas relações possíveis, as quais, quase sempre, se estabeleceram pela comparação e pelo enfrentamento. Para além do folclore, no entanto, esses sentimentos repercutem e ecoam nas mais diversas esferas e nuances sociais, inclusive na autoestima de um povo e, até, de toda uma nação. Percebe-se, assim, que o domínio e a subjugação de um território também ocorrem pela construção simbólica daquilo que é periférico e/ou central. María Rosa Carbonari (2009) nos ajuda a compreender como essa dicotomia entre central e periférico se construiu, ao longo do tempo, pautando a própria história das civilizações. Segundo a autora:

A partir dessa centralidade renascentista, concebe-se a expansão da “civilização” e a distinção entre um mundo urbano e “civilizado” (portador de símbolos de ordem, moralidade e bons costumes) e outro mundo rural e “bárbaro” (práticas habituais guiadas por magia; bruxaria e superstições). Isso produz uma marca significativa na história. Assim, a História teve que ser construída como sinônimo de “história da civilização”, cujo antecedente norteador foi a antiguidade clássica greco-romana. Marco fundador da cultura ocidental com origem na cidade. A cidade, portanto, não era apenas o centro urbano, mas também o “símbolo da ordem moral e social

⁴¹ No original: “Así, Atenas y Roma en el mundo antiguo; Venecia y Ámsterdam en la incipiente modernidad y París como una las grandes capitales hacia el siglo XIX, son parámetro, espejo y reflejo de la civilización que se sostiene”.

cósmica”, segundo Herlihy (1981) (CARBONARI, 2009, p. 121-122, tradução minha).⁴²

Tal noção sobreviveu toda a Antiguidade e atravessou a Idade Média até alcançar a Revolução Industrial, quando o desenho geopolítico e econômico mundial, consolidado com as transformações produtivas, se manteve praticamente intacto até o século XX. Nesse momento, por exemplo, a Inglaterra – e Londres, naturalmente – ganhou maior importância no cenário europeu. Nesse período histórico, a França – e Paris –, até então hegemônica culturalmente em todos os continentes, gradativamente vai percebendo sua influência colonialista perder espaço para a lógica mercantil inglesa. Aos poucos, as cidades europeias foram surpreendidas pela importância econômica de algumas cidades até então coloniais, como Nova York e Chicago, nos Estados Unidos.

Já no final do século XIX e início do século XX – quando a tecnologia do cinema foi introduzida às atrações das grandes cidades e, logo, se transformou na principal atividade de lazer da classe operária –, o ritmo marcante do espaço urbano passou a provocar um misto de excitação e pânico na população. São inúmeras as propagandas desse período que “denunciam” ou “alertam” sobre os perigos de se morrer eletrocutado por conta da nova tecnologia da luz elétrica, ou atropelado pelos bondes e automóveis que circulavam – e passaram a circular cada vez mais – pelas ruas dos centros metropolitanos. “O ritmo de vida também se tornou frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem” (SINGER, 2004, p. 96). No entanto, foi apenas com a Segunda Guerra Mundial que o xadrez que redistribuiu a importância de cidades e países pelo mundo foi, contemporaneamente, definido. Isso até agora, o século XXI, visto que países – e culturas – orientais como China e Coreia do Sul estão em plena ascensão, o que, certamente, deslocará o eixo econômico, cultural e bélico – já é possível perceber isso – do Atlântico para o Pacífico.

Antes disso, no entanto, o período que vai do final do século XIX até pouco depois da Segunda Guerra viu suas sociedades se transformarem e inúmeras imigrações, geralmente provocadas por camponeses em busca de trabalho e melhores condições de vida, ocorrerem ainda mais intensamente. No final do século XIX para o início do século XX, essas

⁴² No original: “Desde esa centralidad renacentista se concibe la expansión de la ‘civilización’ y plantea la distinción entre un mundo urbano y ‘civilizado’ (empuñando los símbolos del orden, de la moral y de las buenas costumbres) y otro mundo rural y ‘bárbaro’ (de prácticas consuetudinarias guiadas por la magia; la brujería y las supersticiones). Ello produce una impronta significativa en la Historia. Así, la Historia debía construirse como sinónimo de ‘historia de la civilización’ cuyo antecedente guía era la antigüedad clásica greco-romana. Hito fundante de la cultura occidental originada en la ciudad. La ciudad, por tanto, no era solo el centro urbano, sino también el ‘símbolo del orden moral y social cósmico’, a decir de Herlihy (1981)”.

imigrações se mostraram verdadeiras epopeias, não mais apenas internamente, em cada país, mas, ainda mais radicalmente, entre continentes. Tudo isso faz parte de um mesmo processo que valoriza os centros produtivos em relação às periferias e promove, de um lado, um êxodo que vai contribuir para a miséria social urbana e, de outro, uma desvalorização e um consequente abandono de tudo que remete ao universo rural. Conforme Cimadevilla e Carniglia (2009, p. 77, tradução minha):

A Europa andou de mãos dadas com outros fenômenos como a superlotação e o surgimento de grandes conglomerados urbanos. Assim, o século 19 testemunhou as primeiras revoluções produtivas. Com a multiplicação das chaminés, os assentamentos fabris e o crescimento incessante do número de trabalhadores, uma nova paisagem se configurou no cotidiano social e foram promovidas uma série de questões e incertezas que começaram a ser sistematizadas no pensamento “científico” da época. [...] Em termos de conhecimento, a sistematização da análise sobre as transformações do campo viria, então, com os primeiros estudos rurais de uma certa perspectiva sociológica e com uma marcada preocupação prática que se baseava numa leitura dicotômica: rural por oposição ao urbano. O tradicional em oposição ao moderno.⁴³

A conjunção dessas mudanças impulsionadas pela Revolução Industrial idealizou as cidades e o espaço urbano em contraponto à velha e arcaica relação do homem com a terra. Assim, a relação homem-máquina passou a ser percebida como símbolo maior da modernidade. Nesse processo sem volta, o inevitável domínio urbano sobre o rural estava tão consolidado que, em 1970, segundo demonstram Cimadevilla e Carniglia (2009, p. 11, tradução minha):

[...] a sociedade urbana que nasce da industrialização – a sociedade moderna – se tornará absoluta. “A sociedade urbana é aquela que resulta da urbanização completa, hoje virtual, amanhã real” [...]. Com o que seu olhar se fixou em uma tendência previsível e irreversível: o urbano tenderia a dominar e absorver a produção agrícola e seus ambientes e, portanto, a anular a dicotomia clássica, urbano e rural, devido ao domínio do primeiro.⁴⁴

⁴³ No original: “Europa, fueron de la mano con otros fenómenos como la masificación y la emergencia de grandes conglomerados urbanos. De ese modo, el siglo XIX fue testigo de las primeras revoluciones productivas. Con la multiplicación de chimeneas, asentamientos de fábricas y crecimiento incesante del número de trabajadores se configuró un nuevo paisaje en la cotidianidad social y se promovieron una serie de interrogantes e incertidumbres que comienzan a sistematizarse en el pensamiento ‘científico’ de la época. [...] En términos de conocimiento, la sistematización del análisis acerca de las transformaciones del campo vendría, entonces, con los primeros estudios rurales desde cierta óptica sociológica y con una marcada preocupación práctica que se apoyaba en una lectura dicotómica: lo rural por oposición a lo urbano. Lo tradicional por oposición a lo moderno”.

⁴⁴ No original: “En 1970 Henri Lefebvre publica *La Révolution Urbaine* y con la obra postula que la sociedad urbana que nace de la industrialización – la sociedad moderna – se constituirá en absoluta. ‘La sociedad urbana es la que resulta de la urbanización completa, hoy virtual, mañana real’ [...]. Con lo cual su mirada se centraba en una tendencia augurada irreversible: lo urbano tendería a dominar y absorber a la producción agrícola y sus ambientes y por tanto a anular la clásica dicotomía de lo urbano y lo rural por dominancia de la primera”.

Por conta da construção dessa falsa ideia de que o espaço urbano ofereceria uma vida melhor que aquela permitida pelo ambiente rural, não precisou muito tempo para que os movimentos populacionais começassem a inchar as cidades. Consequentemente, não demorou muito para que começassem a surgir bolsões de miséria, os quais se ampliaram rapidamente nas periferias das principais cidades. A vida dura do trabalho no campo não compensava financeiramente, por isso emigrar deixou de ser uma escolha para se tornar uma questão de sobrevivência. Além disso, a promessa das luzes das grandes cidades era sedutora, e o cinema, as revistas e, posteriormente, a televisão contribuíram muito para com o sonho de uma vida melhor nos grandes centros urbanos. A promessa de trabalho nas fábricas também seduzia aqueles que mal conseguiam tirar o sustento da terra. Desse modo, se havia fumaça saindo da chaminé das fábricas, havia emprego, produção e progresso. Logo após a indústria e o acúmulo de capital, vieram a especulação imobiliária e o mercado da construção civil.

As cidades foram se transformando, ampliando as regiões de comércio e serviços, pavimentando as ruas, qualificando o saneamento básico e implantando sistemas de iluminação pública. Trens, bondes, os primeiros automóveis, os cinemas, os restaurantes, a imprensa, o alargamento das avenidas, as vitrinas das lojas, os restaurantes e cafês, ou seja, as benesses da cidade, basicamente, eram construídas e mantidas pelos trabalhadores e aproveitadas, em forma de lazer, pelas elites. Todas as grandes metrópoles do mundo viveram esse período marcado pelas novas tecnologias, transformações urbanas e, consequentemente, aumento populacional. A diferença está em como as administrações locais lidaram e/ou conseguiram lidar com tais demandas. Conforme Pesavento (1999, p. 31) mostra, a França não apenas passou por essa transformação modernista como, ao radicalizar tal processo em Paris, acabou se tornando referência urbana, ao mesmo tempo que sofreu internamente com a alternância de regimes políticos:

Ao longo do século XIX, Paris experimentou toda uma gama de transformações ligadas ao desigual desenvolvimento do capitalismo francês: a cidade decuplicou a sua população, atingindo a extraordinária cifra de 1.000.000 de habitantes em 1870; diversificou-se o parque produtivo, redesenhou-se o espaço urbano e o regime político alternou-se mais de uma vez entre formas monárquicas e republicanas.

É importante registrar, no entanto, que embora houvesse outras cidades até mais significativas sob o ponto de vista econômico, como Londres, por exemplo, que tinha acabado de viver intensamente a Revolução Industrial – 1760 a 1840 –, era Paris que ditava a moda e o comportamento sociocultural exportado para todas as grandes cidades do mundo. Muito dessa influência, claro, tinha relação com a chamada *Belle Époque*, tido como um período único na

história da França, o qual iniciou com o final da guerra franco-prussiana, em 1871, e se prolongou até a Primeira Guerra Mundial, em 1914. Ao mesmo tempo, Paris recentemente tinha passado por um processo de “embelezamento”⁴⁵ urbano iniciado em 1853 e finalizado em 1870.

De acordo com Colin Jones (2010), Georges-Eugène Haussmann, o prefeito da capital francesa responsável por seu projeto e execução, ficou conhecido como o “artista-demolidor”⁴⁶, devido à radicalidade da reestruturação urbana imposta por ele à cidade. Nesse processo, os mais pobres foram empurrados para as periferias parisienses, e “a capital virou duas cidades, uma rica e outra pobre” (JONES, 2010, p. 341). Isso, todavia, não importava muito, uma vez que, por outro lado, o mesmo período ficou marcado pelo enriquecimento absurdo da mesma burguesia que, essencialmente, financiou a remodelagem da cidade. Ainda segundo Jones (2010, p. 329):

Para as pessoas envolvidas nesse carrossel de desenvolvimento imobiliário, Haussmann parecia ter inventado uma espécie de círculo virtuoso que conjugava as energias privadas e públicas de modo a construir novas casas, fornecer emprego em massa (no auge das melhorias de Haussmann, 20% da força de trabalho parisiense pertencia à construção civil), realizar marcante contribuição à saúde pública, embelezar a cidade e, por fim, suprir a burguesia com lucros polpudos.

No centro de toda essa transformação tecnossociocultural e estética de Paris estava a cidade dos *cabarets*, teatros, cafés e do Impressionismo, importante movimento artístico que teve como principal cenário a então afastada Montmartre. Seu nascimento está relacionado ao quadro “Impressão – nascer do sol”, pintado em 1872 por Édouard Manet, o qual ajudou a redefinir a história da pintura. Além disso, o Impressionismo contribuiu para o imaginário parisiense, não apenas por conta da fama boêmia das suas noites regadas à champanhe e Cancan, mas, principalmente, porque o grupo dos impressionistas,

[...] que incluía [...] Manet e Monet, Caillebotte, Cézanne, Degas, Morisot, Pissarro, Renoir e Sisley, focalizou boa parte das pinturas na Paris moderna, em especial nos locais em que os sinais do moderno eram mais aparentes [...] Os impressionistas preferiam a vida nas ruas. Seu terreno eletivo tendia a ser os bulevares, o cais, o Bois de Boulogne e os elegantes bairros do nordeste da cidade (JONES, 2010, p. 362).

⁴⁵ Segundo Jones (2010), “[...] apesar de Napoleão referir-se a seus projetos como “embelezamento”, Haussmann, por sua vez, admitia pensar essencialmente em melhorar “a segurança, a circulação e a salubridade” de Paris” (JONES, 2010, p. 327)

⁴⁶ Podemos conferir a magnitude das reformas urbanas de Haussmann através do registro fotográfico de Charles Marville, pseudônimo de Charles François Bossu – 1813-1879.

Para além da pintura e da cidade, o Impressionismo está também diretamente relacionado a outras invenções como a fotografia. Esta, embora tenha nascido da contribuição de vários inventores de nacionalidades diferentes, foi na França que contou com dois dos mais importantes marcos da sua história, quando, em 1826, Joseph Nicéphore Niépce conseguiu eternizar o quintal da sua casa e, em 1835, Louis Jacques Mandé Daguerre patenteou o primeiro processo fotográfico o qual passou a ser conhecido como Daguerreótipo. A perfeição da imagem fotográfica “desempregou” inúmeros pintores, os quais, a partir de então, não mais eram fundamentais na eternização das pessoas. Retratos mais fiéis passaram a contar com a nova tecnologia, e isso, de certa forma, serviu para “libertar” os pintores das amarras da representação realista para que registrassem o mundo tal qual este os impressionava. Por conta de tudo isso, pintores de todas as nacionalidades migraram para Paris, que, naquele momento, era o epicentro cultural da Europa. No entanto, como sabemos, a fotografia também permitiu o desenvolvimento do cinema.

Embora esse processo tenha ocorrido graças a pesquisadores de diversos países como Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos, foi da França – sobretudo, Paris – que ocorreram os principais capítulos dessa história. Assim, baseado no Zoopraxiscópio criado pelo fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, em 1882, Étienne-Jules Marey desenvolveu o “fuzil fotográfico”, um passo importante no processo de criação de uma tecnologia que pudesse registrar e reproduzir a imagem em movimento. Foi também na França que ocorreu a primeira projeção cinematográfica de Louis e Auguste Lumière, em 1895, bem como onde Georges Méliès aplicou a nova tecnologia para narrar histórias ficcionais. Méliès, no entanto, muito se inspirou em outro francês do período, o escritor considerado criador do gênero da ficção científica Jules Gabriel Verne. Vivendo na Paris da *Belle Époque* e viajando por uma Europa em plena transformação, é fácil imaginar que não faltou, a Verne, inspiração para criar suas histórias repletas de máquinas extraordinárias como foguetes e submarinos, bem como viagens à Lua, ao centro da Terra, ao fundo do mar e até uma volta ao mundo em oitenta dias a bordo de um balão. Afinal, embora tenha morrido um ano antes do brasileiro Santos Dumont voar em torno da Torre Eiffel, em 1906, com o seu protótipo de avião batizado 14 Bis, Verne viveu numa época – e em um país – em que quase tudo parecia possível – até mesmo construir uma torre, provisória, de 324 metros de altura apenas para servir de arco de entrada para a Exposição Universal de 1889.

Pesavento (1999, p. 31) explica que é desta Paris que nasceu o referencial urbano que tanto inspirou – como poderia ser diferente? – outras cidades do Novo Mundo:

Poderíamos, contudo, contra-argumentar que Londres também era metrópole, tal como Paris no século XIX, ou, ainda, que tais contrastes e transformações do espaço e das socialidades urbanas estavam também ocorrendo em outras cidades europeias de porte. Entendemos, todavia, que se Paris se constitui no paradigma da cidade moderna, metonímia da modernidade urbana, isso se deve, em grande parte, à força das representações construídas sobre a cidade, seja sob a forma de uma vasta produção literária, seja pela projeção urbanística dos seus projetos, personificados no que se chamaria o “haussmanismo”.

A construção desse imaginário urbano, certamente, tem no cinema um aliado cada vez mais potente na medida em que não apenas a tecnologia vai se desenvolvendo, mas, sobretudo, estrutura-se uma linguagem específica para os filmes. Em pouco mais de vinte anos, no entanto, o cinema não apenas conta com uma linguagem relativamente própria como também surgiram até movimentos vanguardistas com o intuito de desconstruí-la. Bem menos tempo, contudo, levou para que o cinema ganhasse o mundo e se transformasse em uma espécie de metáfora da sua época. Isso porque, a partir do momento em que se estruturaram os primeiros estúdios para produção dos primeiros curtas-metragens, assim como os primeiros espaços de exibição, o cinema se transformou no principal lazer das classes menos favorecidas. Operários e trabalhadores dos grandes centros urbanos encontraram, no escuro esfumado das incipientes salas de cinema do início do século XX, o passatempo ideal para amenizar sua luta cotidiana.

Miriam Bratu Hansen (2004, p. 406) explica a importância do cinema nesse cenário:

Falando de modo mais específico, existe a tendência de inserir o cinema no contexto da “vida moderna”, observada por Baudelaire na Paris oitocentista de modo prototípico. Nesse contexto, o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interação humana promovida pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista; enfim, pela tecnologia moderna em trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, e pela construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas e prostitutas, bem como por *flâneurs* não tão anônimos assim. Da mesma forma, o cinema surge como parte de uma cultura emergente do consumo e do espetáculo, que varia de exposições mundiais e lojas de departamento até as mais sinistras atrações do melodrama, da fantasmagoria, dos museus de cera e dos necrotérios, uma cultura marcada por uma proliferação em ritmo veloz – e, por consequência, também marcada por uma efemeridade e obsolescência aceleradas – de sensações, tendências e estilos.

Esse modelo, descrito por Hansen (2004) e percebido nas principais metrópoles, foi, conforme as possibilidades, reproduzido em todo o mundo ocidental capitalista, além de influenciar, mediante adaptações, os países que viriam a formar o bloco comunista após a Segunda Guerra Mundial. Para a grande maioria dos trabalhadores, no entanto, as telas brancas dos cinemas muito lembravam as janelas do precário transporte urbano que os deslocava de casa para o trabalho e do trabalho de volta para casa. A modernidade era algo

em permanente movimento e, como tal, a eles invariavelmente inatingível. Os trabalhadores eram empurrados para áreas mais periféricas à medida que as cidades iam aumentando.⁴⁷ Dessa forma, não apenas eram impedidos de aproveitarem as benesses da vida urbana como também perdiam ainda mais tempo em deslocamentos cada vez mais distantes. A cidade, porém, já era o espaço das transformações políticas, sociais e culturais advindas das lutas de classe, que acabaram repercutindo, num segundo momento, também no ambiente rural:

Qualquer História da Civilização ou Enciclopédia Universal que se refira ao tecido político de uma sociedade a coloca na cidade. Porque a cidade se refere ao espaço da cultura, da formação da política e da incorporação do novo. Em contraste, sugere-se que o campo é o lugar onde as tradições criam raízes, as crenças costumeiras são mantidas e resiste às mudanças. Dentro deste quadro de razões, os historiadores têm centrado o seu interesse particular na história das cidades, onde a política se desenvolve, as relações econômicas se tornam mais complexas e os costumes “civilizados” são praticados. Onde, em suma, se constrói a urbanidade (CARBONARI, 2009, p. 120, tradução minha).⁴⁸

Aos poucos, sobretudo na Europa, percebe-se que um modelo essencialmente urbano não se sustenta. É necessário recuar e construir alternativas. As periferias, até então restritas às classes operárias, passaram a ser uma possibilidade para a classe média, que, nas cidades, se via sufocada pelo progresso. Em Paris, Hausmann havia aberto boa parte da área central da cidade, de modo que a classe média estava contente em permanecer por ali, no entanto, ainda no século XIX, “[...] as classes médias dos Estado Unidos, da Inglaterra e de outros países europeus transferiram suas residências para longe dos centros das cidades, considerados por elas como sujos, poluídos e superpopulosos” (JONES, 2010, p. 382). Por causa disso, novamente, os mais pobres foram empurrados para espaços mais afastados das cidades. As propriedades – casas e terrenos – no limite entre as cidades e o campo valorizaram e passaram a receber melhor infraestrutura.

Nos países subdesenvolvidos, esse movimento foi verticalizado e se deu por meio da construção de edifícios cada vez mais altos. Para isso, naturalmente, era preciso mais operários. Assim, conforme o vai e vem da economia, a promessa de emprego nas grandes

⁴⁷ O documentário *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), de Vladimir Carvalho, é um exemplo disso, ao contar a história dos candangos, que construíram Brasília entre os anos 1950 e 1960 e se tornaram moradores das cidades-satélites, as áreas periféricas de nova Capital Federal do Brasil.

⁴⁸ No original: “Cualquier Historia de la Civilización o Enciclopedia Universal que se refiere al entramado político de una sociedad lo sitúa en la urbe. Porque la ciudad alude al espacio de la cultura, al adiestramiento de la política y a la incorporación de lo nuevo. Por oposición, se sugiere que el campo es el lugar donde se arraigan las tradiciones, se mantienen las creencias consuetudinarias y se resiste al cambio. En ese marco de razones los historiadores han centrado su particular interés en la historia de las ciudades, donde transcurre la política, se complejizan las relaciones económicas y se practican las costumbres ‘civilizadas’. Donde, en síntesis, se construye la urbanidad”.

idades se manteve e, conseqüentemente, a ampliação das periferias. Essa prática foi gerando, em poucas décadas, problemas sociais, econômicos e ambientais tão graves ao ponto de se tornarem, no final do século passado, praticamente insolucionáveis. Ao mesmo tempo, esse movimento migratório promoveu um gradual fenômeno de hibridização o qual, nas últimas décadas, não apenas ressignificou a própria dinâmica cultural das cidades como também tensionou a histórica polarização entre rural e urbano. Kenbel (2009, p. 43) resgata um pouco do modo como essas mudanças foram apreendidas por diferentes pensadores:

Néstor García Canclini (2003, p. 69) explica que a dicotomia clássica (urbano/rural) levou a conceber a cidade como tudo o que não é um campo. Raymond Williams (2001 citado em Badenes 2007, p. 2) afirma que o campo e a cidade são apenas dois tipos de assentamentos humanos, entre muitos, cuja definição por contraste é uma das formas pelas quais a experiência se torna consciente. Ele argumenta que a polarização em que algumas definições se basearam é quebrada ao observar que ambas as realidades estão ligadas em uma história comum de tal forma que uma e outra impactam uma na outra. Em consonância com esse raciocínio, Gustavo Cimadevilla (2000) afirma que a sociedade teve que primeiro ser conscientemente urbana para reconhecer a existência de seu outro lado: o rural.⁴⁹

Ao trazer tal contextualização para o Rio Grande do Sul, percebi que era necessário estabelecer uma cronologia do êxodo rural no estado para, assim, melhor poder refletir acerca das possíveis relações entre esse fenômeno sociocultural e o “cinema gaúcho” contemporâneo. Para tanto, o estudo “Evolução demográfica e ocupacional da população rural do Rio Grande do Sul”, realizado pelos pesquisadores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Sergio Schneider e Guilherme F. W. Radomsky em 2002, se mostrou essencial para compreender como se deu a transição entre uma sociedade gaúcha basicamente rural para uma sociedade majoritariamente urbana. Dessa forma, analisando os Censos Demográficos produzidos pelo IBGE nos anos de 1970, 1980, 1991 e 2000, observei que a densidade demográfica gaúcha se inverteu radicalmente ao longo da década de 1960 para a década de 1970. O Censo de 1970 registrou que vivia no Rio Grande do Sul uma população total de 6.664.891, sendo que, pela primeira vez, a população urbana (3.553.006) havia superado a população rural (3.111.885). Conforme os autores da pesquisa: “É interessante observar que o processo de urbanização do Rio Grande do Sul se afirmou durante a década de

⁴⁹ No original: “Néstor García Canclini (2003, p. 69) explica que la dicotomía clásica (urbano/rural) llevó a concebir a la ciudad como todo lo que no es campo. Raymond Williams (2001 citado en Badenes 2007:2), sostiene que campo y ciudad son sólo dos tipos de asentamientos humanos, entre muchos, cuya definición por contraste es una de las formas en que se toma conciencia de la experiencia. Argumenta que la polarización sobre la cual se asentaron algunas definiciones, se quiebra al observar que ambas realidades están vinculadas en una historia común de modo que uno y otro se impactan mutuamente. En consonancia con este razonamiento, Gustavo Cimadevilla (2000) asegura que la sociedad tuvo que ser primero conscientemente urbana para reconocer la existencia de su otro lado: el rural”.

60 quando, pela primeira vez em sua história, a população urbana superou a população rural” (SCHNEIDER; RADOMSKY, 2002, p. 673).

A partir desse momento significativo, obviamente, o aumento da população urbana do estado foi se intensificando cada vez mais, ao ponto de, nos anos 2000, quando a população total do Rio Grande do Sul estava em 10.181.749 pessoas, a diferença entre aquelas que ainda permaneciam no campo e aquelas que estavam vivendo nas cidades passou para 8.312.899 de habitantes urbanos contra, apenas, 1.868.850 habitantes que se mantinham nas denominadas zonas rurais. Isso revela uma transformação tão radical no perfil do gaúcho em apenas três décadas que deveria preocupar qualquer sociedade minimamente consciente acerca das consequências de um movimento populacional de tal envergadura. No entanto, não é o que parece ocorrer nem no Rio Grande do Sul, nem no Brasil. Por isso, deixemos os números nas mãos dos sociólogos e gestores públicos e passemos a pensar as implicações culturais de tal fenômeno sobre o “cinema gaúcho”.

Para isso, é importante retomarmos a reflexão sobre a dicotomia centro/periferia a fim de aprofundarmos um pouco melhor a reflexão acerca de um cinema em que Teixeira aparece como emblemático em contraponto ao “cinema urbano porto-alegrense”. Isso porque, conforme antecipado, me parece que a radicalidade com a qual a *Geração Deu pra ti* rompeu com o cinema de “bombacha e chimarrão”, muito representado pelo Teixeira, diz mais sobre a forma como Porto Alegre – e os porto-alegrenses – se enxerga quando olha para o espelho do que, necessariamente, sobre questões essencialmente cinematográficas. Assim, acredito que parte do preconceito acerca das cinematografias periféricas, tal qual Teixeira – salvo seus deméritos estéticos/narrativos que, claro, existem –, surge, justamente, da ligação que o músico/produtor/ator estabelecia com o ambiente rural do Rio Grande do Sul. A necessidade de romper com esse cinema não deixa de ser uma forma de trazer, para o espaço urbano – e, portanto, vitrine do estado –, a decisão sobre quais narrativas seriam percebidas como mais adequadas à produção – e consumo – de uma geração distanciada do próprio Rio Grande do Sul e voltada para Paris.

A meu ver, essa atitude não se diferencia muito daquela explicitada por Enéas de Souza na entrevista referente à relação dos críticos gaúchos com o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). Conforme introduzido anteriormente, ao mesmo tempo em que os críticos gaúchos elogiavam a *Nouvelle Vague* e a linguagem desconstruída de Jean-Luc Godard, rechaçavam Glauber Rocha, um dos principais representantes do nosso Cinema Novo e, certamente, um cineasta tão inventivo e contestador quanto seu colega francês. Todavia, ao ser perguntado se não representava um contrassenso gostar de Godard e virar as

costas para Glauber, Enéas de Souza confirma que havia um sentimento de “atraso cultural” em relação ao universo arcaico do Sertão, cenário de *Deus e o diabo na terra do sol*. Para ele, sua geração desejava ser urbana, e ser urbana naquele momento significava conviver com prédios, fábricas, carros, sirenes, tudo que era possível encontrar no cinema francês, mas não, obviamente, em *Deus e o diabo*. Isso, inclusive, ajudaria a explicar por que *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) havia sido bem melhor recebido no Rio Grande do Sul. Naturalmente, não podemos aproximar Teixeira de Glauber Rocha, entretanto, em alguns aspectos, é possível estabelecer relações entre os ambientes e os valores arcaicos presentes no Sertão nordestino e no Pampa gaúcho.

No relato de Enéas de Souza para o documentário realizado paralelamente a este texto, quando questionado sobre os motivos que o fizeram mudar de opinião sobre o cinema de Glauber Rocha, percebe-se que se não estão diretamente relacionados à relação que estabeleci acima, entre Sertão/Pampa, ao menos estão em sintonia com uma outra característica bem porto-alegrense. Segundo o crítico, sua opinião mudou, basicamente, por três motivos: por conta da temática de *Terra em transe*, não mais rural, e sim urbana; a homenagem que Godard fez a Glauber; e o período que esteve em Paris. Dessa forma, parece-me bastante claro que não era o cineasta baiano que desagradava os críticos gaúchos daquela geração, mas, sim, a temática de um filme que tinha por cenário – e temática – o longínquo e atrasado Sertão. Ao mesmo tempo, o reconhecimento de um cineasta brasileiro por um dos principais expoentes do cinema francês daquela época, segundo Enéas de Souza, o obrigou a rever seu posicionamento quanto a *Deus e o diabo na terra do sol*. Por último, deixar a província lhe oportunizou ampliar os horizontes e, assim, perceber coisas que seriam impossíveis de serem notadas de dentro da aldeia. Se esse terceiro motivo está diretamente relacionado à experiência pessoal de Enéas de Souza, os outros dois podem ser estendidos a sua geração.

Por essa razão, antes de me aprofundar na lendária relação dos críticos gaúchos com Glauber, é importante abordar a relação do cineasta baiano com Godard. Mateus Araújo (2015, p. 30) revela que:

Godard devia estar a par da recepção dos filmes de Glauber na França desde 1964 (pois os Cahiers du Cinéma foram peça-chave no processo) e deve tê-los visto quando do seu lançamento em Paris entre 1967 e 1971, mas quase nunca os menciona em seus textos, embora três de seus filmes tragam referências explícitas a Glauber: *Le gai savoir* (1968), *Vent d'est* (1969) e o capítulo 1-B (“*Une histoire seule*”) das *Histoire(s) du cinéma*. Feitas as contas, Godard parece mais presente no mundo de Glauber do que o inverso.

Araújo (2015) vai além e contribui para que consigamos desconstruir o “complexo de vira-latas” criado por Nelson Rodrigues⁵⁰, dizendo que o diálogo entre ambos os cineastas, especialmente no âmbito da opinião política da época – tanto *Deus e o diabo na terra do sol* quanto *Terra em transe* não deixam de ser filmes políticos –, era de mútuo respeito artístico e conceitual. Araújo (2015, p. 31) contextualiza:

Vou me concentrar aqui num momento, em fins dos anos 1960, em que os dois trajetos se cruzam e os cineastas estabelecem um diálogo direto e uma breve colaboração no longa *Vent d'est* (1969), o primeiro da parceria de Godard com Jean-Pierre Gorin sob a assinatura do Grupo Dziga Vertov, ali inaugurado. Se a relação entre Godard e Glauber tem várias facetas e pode ser abordada de vários ângulos, o único momento no cinema de ambos em que ela é literalmente encenada segue sendo um breve plano de dois minutos no meio desse filme, em que Glauber aparece, a pedido de Godard e Gorin, indicando dois caminhos possíveis para o cinema político de então. [...] O confronto entre o diálogo real dos cineastas em 1968-1969 e o seu diálogo encenado em 1969 nos fornece, de resto, um exemplo interessante da política da representação promovida pelo filme, que abole a representação tradicional de uma narrativa clássica, mas não uma representação das relações de poder entre os agentes historicamente nele designados. [...] Essa breve colaboração entre Glauber e Godard (e Gorin) veio no momento de maior interesse de um pelo trabalho do outro. [...] Embora não tivesse se pronunciado sobre Glauber em seus textos críticos até então (nem volte a fazê-lo para valer mais tarde), Godard já mencionara seu nome, junto com os de Bertolucci e Straub, numa fala do personagem Emile Rousseau (J.-P. Léaud), ao fim do *Gai savoir*, realizado entre dezembro de 1967 e junho de 1968. Léaud se despedia de Patricia Lumumba (Juliet Berto), com quem empreendera ao longo do filme um exercício de análise ideológica das imagens que recolhiam em Paris. Na despedida, um contava ao outro o que faria depois daquela experiência, o contexto e o tom das menções de Léaud ao trabalho de Bertolucci na Itália, Glauber no Brasil e Straub na Alemanha, deixando clara a admiração que esses cineastas inspiravam – tanto no seu personagem quanto em Godard, do qual ele se fazia ali um porta-voz. Filmada em janeiro de 1968, aquela fala de Léaud devia estar reagindo não só a *Deus e o Diabo* (estreado em Paris em 1967) e aos primeiros textos de Glauber traduzidos em francês, como também a *Terra em transe*, que Godard já devia ter visto em Paris em 10 ou 11/11/67 (na “seconde semaine des Cahiers du cinéma”), antes mesmo de sua estreia comercial no cinema Le Racine em 17/1/68. Em entrevista recente a Jane de

⁵⁰ Acredito que precisamos discutir mais aprofundadamente esse tema. O nosso “complexo de vira-latas”, expressão coloquial para, na verdade, definir um real “complexo de inferioridade” advindo da subjugação eurocentrista sobre suas colônias, caracteriza-se por ser um dos principais elementos que impedem o desenvolvimento não apenas do Brasil, mas de toda a América Latina. Percebi, ao longo desta pesquisa, que o antagonismo entre o que é considerado central ou periférico – em todos os níveis possíveis – contribui para esse sentimento devastador, o qual regula o (des)equilíbrio entre pessoas, sociedades e nações. Por isso, fiquei satisfeito ao descobrir que a filósofa Márcia Tiburi está em vias de lançar um livro sobre o tema. Ao descobrir isso em uma matéria no jornal *Folha de S.Paulo*, de 14 de maio de 2021, decidi entrar em contato com ela, uma vez que a conheci, pessoalmente, em Paris, quando da nossa participação no seminário *Actualité Politique du Genre au Brésil*, na Université Paris 8, em Saint-Denis. Dessa forma, obtive uma cópia, em PDF, do seu livro *Complexo de vira-lata: análise da humilhação brasileira*, o qual encontra-se, neste momento quando finalizo os últimos ajustes deste texto, no “prelo”. Seu lançamento é para o final do mês de junho, mas, graças à generosidade da filósofa, ainda tive tempo de lê-lo e utilizá-lo em algumas partes da minha pesquisa, uma vez que ambos os textos me pareceram dialogar perfeitamente bem. No livro, ao encontro das minhas reflexões acerca das relações entre o processo de colonização e a nossa condição como povo latino-americano, Tiburi (2021, p. 159) diz que o complexo de vira-lata “[...] constitui uma alegoria da colonização, do sentimento recalcado sobre a imagem que fazemos de nós mesmos. Ele [o complexo de vira-lata] fala, portanto, do modo de ser de sujeitos marcados pela colonização como matriz subjetiva”.

Almeida, Gorin, que conheceu Godard em 1967 e acompanhou parte das filmagens do *Gai savoir* como um conselheiro ideológico informal (assim como já fizera por *La chinoise*), conta ter visto *Terra em transe* “umas trinta vezes seguidas no espaço de dez dias” no início de 1968, antes de ficar amigo de Glauber meses mais tarde.

Não surpreende que foi preciso que o cineasta francês – central – reconhecesse a importância de Glauber Rocha – periférico – para que os críticos gaúchos – ainda mais periféricos – revissem sua opinião sobre o realizador brasileiro e o próprio Cinema Novo. Por isso, me parece coerente deduzir que um filme realizado no Sertão nordestino representasse, para os gaúchos da capital, justamente aquilo que ao longo de décadas esses mesmos gaúchos da capital tanto tentaram evitar. Seria algo completamente inaceitável, para os porto-alegrenses, reconhecer as virtudes de um filme tão brasileiro como *Deus e o diabo na terra do sol*, quando, para eles, o objetivo era alcançar um cinema que mais se parecesse europeu, urbano e branco, como era uma parte considerável dos filmes da *Nouvelle Vague* francesa. De preferência, se possível, povoado de luzes, automóveis e pessoas vestidas de terno e gravata, bebendo cafés e/ou taças de vinho nos cafés parisienses enquanto empunham livros existencialistas. Já Glauber e seu filme rodado no Sertão serviam como espelho de uma condição periférica – e rural – a qual os críticos gaúchos não desejavam compartilhar.

Segundo Fatimarlei Lunardelli (2000), a crítica cinematográfica porto-alegrense realmente não era favorável aos filmes do Cinema Novo. Embora o próprio P. F. Gastal⁵¹ fosse contra uma crítica violenta ao movimento – o que gerou uma grave ruptura interna no Clube de Cinema⁵² –, outros críticos locais apoiavam os filmes mais urbanos ligados aos diretores do grupo. Dessa forma, é possível perceber que Enéas de Souza expressou elogios a Ruy Guerra e a Roberto Farias; e Hélio Nascimento considerou notável a capacidade cinematográfica de Walter Hugo Khouri. Já os filmes de Glauber Rocha e de outros que se aproximavam do que foi chamado de uma “estética da fome” eram vistos, segundo Luiz

⁵¹ Paulo Fontoura Gastal.

⁵² Criado em Porto Alegre, a partir da empolgação do crítico P. F. Gastal, o Clube de Cinema foi fundado, segundo Lunardelli (2000), por cinquenta e três pessoas, entre jornalistas, artistas, escritores, poetas, intelectuais e professores porto-alegrenses os quais assinaram a lista de presença da sua fundação em 13 de abril de 1948. Em uma capital ainda bastante provinciana – embora culturalmente efervescente –, o Clube de Cinema foi a escola de diversos futuros profissionais que viriam a escrever e/ou trabalhar com cinema no Rio Grande do Sul, além de ter funcionado como um “foco irradiador da cultura cinematográfica” (LUNARDELLI, 2000, p. 37) em Porto Alegre. O pioneirismo do Clube de Cinema influenciou gerações de cinéfilos gaúchos, bem como inúmeras outras iniciativas semelhantes que, ao longo das décadas seguintes, resultaram em projetos como os “ciclos de cinema do Bristol”, organizados pelo Romeu Grimaldi; o Ponto de Cinema, criado pelo casal Aiko Shinozaki Schmidt e Carlos Schmidt, que foi o embrião do Guión, uma das salas de cinema mais icônicas de Porto Alegre; além da criação da sala municipal de cinema P. F. Gastal na Usina do Gasômetro e, mais recentemente, a Cinemateca Capitólio. No entanto, possivelmente o projeto mais importante nascido da influência do Clube de Cinema foi o tradicional Festival de Cinema de Gramado, iniciado em 1973 e que completará meio século de existência em 2023.

Carlos Merten (*apud* LUNARDELLI, 2000, p. 129) como: “[...] uma longa e sinuosa decepção, uma perigosa aventura, e Glauber, a imagem, entre os nossos candidatos a cineastas, de um homem destruído, preso à Volterra das suas ilusões perdidas”. Conforme deixa claro Lunardelli (2000), os críticos gaúchos percebiam os filmes sob o ponto de vista da recepção, por isso não se entusiasmavam com o significado do Cinema Novo no contexto da produção. A autora explicita que, do grupo cinemanovista, efetivamente, só se salvava Nelson Pereira dos Santos. Enéas de Souza, em depoimento para o livro de Fatimarlei Lunardelli (2000, p. 130) sobre o Clube de Cinema, confidencia que:

Glauber, para nós, era empulhação [...]. De Glauber falávamos da falta de espetáculo, do amadorismo técnico, da desdramaticidade copiada da *Nouvelle Vague* e não percebíamos o seu colorido endemoniado, a sua efusão imaginária, a sua dramaturgia espacial.

Também não me soa contraditório pensar que, de certa forma, Teixeira possa ter se mostrado mais autêntico – mesmo sem, talvez, saber – que a própria crítica especializada gaúcha quando o músico/ator realizou um movimento em direção à cidade, em busca dos seus fãs, em filmes como *Teixeirinha a sete provas* (Milton Barragan, 1973) ou *Tropeiro velho* (Milton Barragan, 1978). Afinal, se a década de 1970 marcou a virada demográfica do campo para a cidade, no Rio Grande do Sul, é natural deduzir que o público rural com o qual Teixeira mais dialogava também estaria se fixando cada vez mais nas cidades. Conseqüentemente, seria nas cidades que o músico melhor venderia seus discos. Esse movimento representa o início de um processo de aculturação da identidade rural sobre a urbana. Segundo afirma Martín-Barbero (1999 *apud* KENBEL, 2009, p. 46, tradução minha):

[...] a distinção entre o urbano e o rural tem sido uma oposição fundadora e apaziguadora que atualmente se encontra em transformação radical. Ele entende que esse tipo de dicotomias clássicas esquemáticas e enganosas serviu para pensar os processos que a experiência atual dissolveu. Nesse quadro, ele denomina o processo de “desurbanização” de ruralização da cidade, na medida em que as culturas de sobrevivência são reavaliadas a partir dos saberes e valores rurais, mesmo quando aplicados na cidade.⁵³

Dessa forma, no caso de Teixeira, acredito que para atingir esse público não bastava apenas cantar as músicas ligadas ao universo rural, mas, sobretudo, mostrar aos seus

⁵³ No original: “[...] la distinción entre lo urbano y lo rural ha sido una oposición fundante y tranquilizante que actualmente está sufriendo una transformación radical. Entiende que este tipo de dicotomías clásicas esquemáticas y engañosas sirvieron para pensar en procesos que la experiencia actual ha disuelto. En este marco, denomina proceso de ‘desurbanización’ a la ruralización de la ciudad en la medida que en que se revalorizan culturas de la supervivencia sobre la base de saberes y valores rurales aun cuando sean aplicadas en la ciudad”.

fãs que ele era oriundo desse mesmo universo campeiro, assim como fazia parte do mesmo movimento interior-capital. Embora bem-sucedido como artista, não deixava de ser um homem simples como quase todos os outros trabalhadores que migraram para a cidade grande em busca de melhores oportunidades. Para isso, filmar no espaço urbano onde, naturalmente, interagiria com os signos modernos da urbanidade da época, como, por exemplo, a Ponte do Guaíba, os automóveis e até em frente ao aeroporto, como ocorre em *Teixeirinha a sete provas*, seria essencial para que todos os demais imigrantes se identificassem com o músico e o seu sucesso na “cidade grande”.

É por isso que, apesar de o êxodo ter sido do interior para a capital, ou seja, daquilo considerado periférico para aquilo considerado central, o que ocorreu não foi uma dominação de um sobre o outro, mas, sim, uma hibridização cultural. No caso de Porto Alegre, é preciso observar que a ligação da cidade com o interior se faz presente desde sempre. Afinal, é do ambiente rural que as “elites intelectuais” da cidade mantinham seu *status quo*. Portanto, a casa da capital não deixava de ser uma extensão dos domínios da tradicional elite ruralista. Consequentemente, os valores “nobres e morais do homem do campo”, de certa forma, forjavam o gaúcho de Porto Alegre. Talvez isso ajude a explicar por que, ainda hoje, o símbolo maior da capital é a estátua do Laçador. Parece-me, assim, que ocorre uma gradativa e cada vez mais intensa influência do interior sobre a capital, em especial à medida que o campo se moderniza, com técnicas agrícolas e de pecuária cada vez mais devedores de modernos métodos científicos, bem como de equipamentos de última geração. Afinal, como diz aquela campanha veiculada pela Rede Globo de Comunicação, o “agro é pop”.

Dito isso, é preciso destacar que um outro movimento, no sentido oposto, ocorre, isto é, os aspectos culturais da cidade, os quais, por estarem ligados à ideia de centralidade, mais facilmente eram percebidos como “objetos de desejo” para as populações interioranas/rurais, aos poucos vão da mesma forma chegando ao interior do estado. Isso se dá, basicamente, por dois caminhos: pela tecnologia de comunicação e transporte que, naturalmente, ao longo das últimas décadas, vem diminuindo as distâncias geográficas e pelo retorno desses imigrantes às suas raízes, seja para visitar pais, parentes e amigos ou para retomar o laço com a “terra natal”. Assim, ao contrário do domínio de um espaço sobre o outro, o que se percebe é uma hibridização de espaços, pessoas, culturas e valores, independentemente do ambiente em si:

Nessa perspectiva, postular a interpenetração de opostos na dicotomia urbano-rural supõe simplesmente afirmar que a predominância de um polo sobre o outro não inibe o processo oposto. Por isso, reconhecendo os processos de penetração do urbano sobre o rural, mesmo como hegemônicos, é preciso observar também seus

processos opostos. Ou o que pode ser denominado como ruralização do urbano e sua síntese rurbana (CIMADEVILLA, 2009, p. 15-16).⁵⁴

Diante dessa constatação, passa a fazer sentido, por exemplo, que o símbolo de Porto Alegre seja o Laçador. Ademais, não é coincidência que Paixão Cortes, um homem urbano, mas “tradicionalista”, foi o escolhido por Antônio Caringi para ser o modelo da estátua realizada em 1958. Da mesma forma, é notório perceber que, por mais que se busque transformar a capital para que esta seja a vitrine de uma sociedade que reflete o que há de mais contemporâneo, o conservadorismo historicamente arraigado à essência da elite gaúcha constantemente se fará notar. O que mais pode explicar que um dos principais programas da RBS TV, situada em Porto Alegre, se chame *Galpão Crioulo* e sirva para manter acesa a chama dessa cultura? Ou que esse mesmo grupo de comunicação tenha sido proprietário do Canal Rural, um canal de televisão de alcance nacional segmentado para o agronegócio, desde 1996 até 2013, quando o vendeu para a JBS, da Família Batista? (RBS VENDE..., 2013). E que uma das festas populares mais importantes de Porto Alegre seja a Semana Farroupilha, aliás, marcada pelo porte praticamente institucionalizado de arma branca – impossível não lembrar da prática da degola – em pleno espaço urbano? Nesse período, é comum o trânsito intenso de cavalos montados por personagens “fantasiados” de gaúchos. Muitos destes, no entanto, têm suas origens na capital e o máximo que se aproximaram de uma vaca foi para assar um churrasco aos domingos. A vaca embalada a vácuo, naturalmente. A própria música urbana porto-alegrense construiu diversas pontes com o tradicionalismo gaudério, aproximando esse interior da capital em composições de artistas como Beбето Alves, Graforrêia Xilarmônica, Kleiton e Kledir, Cowboys Espirituais, Ultramen, Engenheiros do Hawaii e inúmeros outros.

Por outro lado, no mais longínquo rincão do Rio Grande do Sul é possível observar uma adolescente reproduzir um *funk* carioca no seu *smartphone*, tal qual podemos ver no filme *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2016). Essa seria, portanto, a ruptura das fronteiras entre o rural e o urbano em nome da rurbanidade, conceito do qual nos fala Cimadevilla (2009, p. 16, tradução minha):

A rurbanidade a que nos referimos pode então ser postulada como uma condição social emergente resultante de uma diversidade de processos de interpenetração e

⁵⁴ No original: “Desde esa perspectiva, postular la interpenetración de contrarios en la dicotomía urbano-rural, supone simplemente afirmar que la predominancia de un polo sobre el otro no inhibe el proceso contrario. Por esa razón, reconocidos los procesos de penetración de lo urbano sobre lo rural, incluso como hegemónicos, también se requiere observar sus procesos opuestos. O lo que puede designarse como ruralización de lo urbano y su síntesis rurbana”.

coexistência de opostos. Como condição social significativa, será então interessante pelo que implica, expressa e grita diante do que é hegemônico no sistema cultural e também pelo que supõe como negação de visibilidade, como um esconderijo crescente.⁵⁵

Dessa forma, esse movimento que contribui para a desconstrução da ideia de oposição entre dois polos – a rurbanidade – nos ajuda a repensar inúmeras questões arraigadas à cultura gaúcha e que acabam por se refletir na prática cinematográfica. Assim, ao menos em alguns aspectos, parece que é possível desconstruir um pouco esse “monarca das coxilhas”. No “cinema gaúcho”, isso teve início com a ruptura radical ao cinema de “bombacha e chimarrão” e, conseqüentemente, com toda a cultura inerente a essa expressão.

É bem verdade que, por conta dos valores extremamente conservadores que acompanham essa cultura do campo, uma ruptura mostrou-se necessária. No entanto, embora a geração urbana do “cinema porto-alegrense” dos anos 1970/1980 simbolize, essencialmente, essa ruptura em nome de uma expressão audiovisual que relativize tais valores e nos aproxime de uma leitura mais universal da nossa sociedade, não seria demasiadamente equivocado dizer que isso ocorre a partir de uma ruptura a qual, de certa forma, acaba por reproduzir e reforçar essa mesma oposição de valores? Se assim for, por meio desse esquema, mais uma vez o que temos é a reprodução da percepção de que há, basicamente, dois lados: um cinema periférico, que lida com elementos culturais periféricos, e um cinema central, que lida com elementos culturais centrais. Conforme vimos no início desta seção, os conceitos de periférico e central variam conforme o ponto de observação, e isso até pode contribuir para uma inversão sobre o que, afinal, é periférico ou central. Isso, porém, não passará de uma “virada de chave”, e a polarização seguirá estabelecida. É nesse sentido que, segundo Martín-Barbero (2000, p. 3, tradução minha), o que deveríamos buscar é, justamente:

Não ficar ancorados no pensamento dualista, é preciso sair da razão dualista para entender como aquelas memórias que vivem em culturas tradicionais se relacionam com contemporaneidades expressivas, comunicativas, narrativas que passam pelos meios de comunicação de massa. Esta é a área de minha reflexão.⁵⁶

⁵⁵ No original: “La rurbanidad a la que nos referimos, puede entonces postularse como una condición social emergente y resultante de una diversidad de procesos de interpenetración y coexistencia de contrarios. Como condición social significativa, interesará entonces por lo que implica, expresa y grita frente a lo que resulta hegemónico en el sistema cultural y también por lo que supone, en cuanto negación de visibilidad, como oculto creciente”.

⁵⁶ No original: “No podemos seguir anclados en el pensamiento dualista, es preciso salir de la razón dualista para entender cómo se relacionan esas memorias que viven a través de las culturas tradicionales con las contemporaneidades expresivas, comunicativas, narrativas, que pasan por los medios masivos. Éste es el ámbito de mi reflexión”.

Diante do contexto apresentado, é importante perceber que essa ruptura com o ambiente rural, representado nos filmes de Teixeira e José Mendes, foi tão bem-feita e com tamanha força que, salvo raras exceções – basicamente os curtas-metragens –, o retorno ao universo do campo em um cinema o qual, mais do que urbano ou rural, conseguirá operar genuinamente no âmbito da ruralidade é extremamente difícil de ocorrer. Ou era, uma vez que levou exatos trinta e cinco anos até vermos dois filmes que, finalmente, romperam com essa lógica. *Rifle* (Davi Pretto, 2016) e *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2016) retornam ao universo rural para mostrar que é possível pensarmos o Rio Grande do Sul como um todo e que, por isso, um “cinema urbano porto-alegrense” pode ser realizado em meio ao Pampa. Dessa forma, Porto Alegre, ao invés de ser divisa, passa a ser o espaço que une e hibridiza o urbano e o rural.

3 TERCEIRO MOVIMENTO – EIXOS CINEMATOGRAFICOS: “UM OUTRO CINEMA É POSSÍVEL”

Neste Terceiro Movimento, adentro na primeira parte dos chamados eixos cinematográficos deste estudo. Assim, esta primeira parte pretende abordar a influência do cinema francês sobre o cinema porto-alegrense em duas subseções: “Influência francesa: *Nouvelle Vague* e um modelo possível de cinema independente” e “Paris e Porto Alegre – é possível aproximá-las?” A partir dessa organização, serão trabalhadas questões centrais desta tese, partindo, primeiro, de uma discussão teórica a respeito do cinema autoral e comercial para, posteriormente, nos aproximar do cinema feito em Porto Alegre por meio de uma de suas principais matrizes referenciais: o cinema francês.

3.1 Influência francesa: *Nouvelle Vague* e um modelo possível de cinema independente

É impossível pensar o surgimento da *Nouvelle Vague* sem levar em conta questões que transcendem o próprio universo cinematográfico. Isso porque as consequências da Segunda Guerra Mundial influenciaram diretamente o pensamento geracional dos anos 1950 e 1960 e culminaram naquilo que vamos conhecer por “contracultura”. Dessa forma, enquanto nos Estados Unidos, principal vitorioso do conflito, o capitalismo impulsionava o surgimento de uma sociedade ainda mais hedônica, voltada essencialmente para o consumo, na Europa, devastada pelo conflito e marcada pelo trauma proporcionado pelo nazifascismo, o também vitorioso comunismo russo se apresentava como um contraponto político e cultural significativo à influência americana. Assim, entre o Plano Marshall e a leitura dos textos clássicos de Marx e Engels, a nova geração de jovens europeus, nascidos no pós-Guerra, chegava à sua maioria justamente na virada da década de 1950 para os anos 1960. Nos Estados Unidos, essa geração ficou conhecida como *baby boomer*, na França, tentaram denominá-la de *Nouvelle Vague*, mas, independentemente de como foi chamada, o resultado foi o mesmo: revolução.

Revolução comportamental, revolução armada, revolução cultural, revolução artística, cada país e cada sociedade, conforme suas características e seu momento histórico, essencialmente presenciaram o surgimento de um mesmo fenômeno marcado por uma juventude rebelde, influenciada também pelo movimento libertário dos *beatniks*, expresso quase em forma de música no livro *On the road*, de Jack Kerouac. Essa juventude, ao chegar à adolescência, confrontou o conservadorismo da época e passou a exigir transformações

sociais e culturais urgentes e necessárias. Além de se rebelarem contra o sistema, desde os seus primeiros passos, nos anos 1950, esses jovens já tinham trilha sonora, o rock n'roll, tinham figurino, a calça jeans e as jaquetas de couro, e tinham ídolos construídos pelo cinema e pela indústria fonográfica: James Dean, Elvis Presley e o filme *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*, de Nicholas Ray, 1955). Aos poucos, o enfrentamento da juventude de classe média ao conservadorismo derivou para a luta antirracista, contribuiu para o surgimento do feminismo e o empoderamento da luta LGBT (na época, ainda sem o QI+), além de uma parte considerável dar vida ao próprio movimento *hippie*, contrário à Guerra do Vietnã.

A atmosfera de transformação, entretanto, não pairava apenas sobre os Estados Unidos, uma vez que a juventude europeia enfrentava suas mais arcaicas tradições, propunha mudanças e, inclusive, apoiava as lutas de classe e as reivindicações dos trabalhadores. Tudo isso, mais tarde, culminou no Maio de 68. Enquanto isso, na América Latina, estudantes de inúmeros países se viram obrigados a enfrentar regimes totalitários que tomaram o poder por meio de Golpes de Estado, executados pelos militares, mas articulados com o auxílio dos Estados Unidos. Percebe-se assim que, desde o final dos anos 1950 até os anos 1970, o mundo foi palco de todo tipo de conflito, e cada país tinha um para chamar de seu.

Basicamente, os cenários dessas demandas eram os grandes centros urbanos, e a estética e o discurso que os acompanhava, expressos pela música, pelo cinema, pela literatura e pelas artes plásticas, buscava, sobretudo, desconstruir tudo aquilo que havia sido consolidado pelos “velhos”. Lemas como “a juventude no poder”, “sexo livre e “não confie em ninguém com mais de trinta” orientavam as crenças de uma geração que acreditou cegamente em “paz e amor” e “faça amor, não faça guerra”. Mesmo que, para isso, fosse necessária uma revolução armada ao melhor estilo cubano. Os heróis desse grande movimento juvenil que caracterizou a contracultura variavam conforme as demandas de cada grupo e lugar. Poderia ser John Lennon, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Bob Marley, Jack Kerouac ou Che Guevara, Fidel Castro, Martin Luther King, Malcom X, passava também por Mao Tse Tung, Rosa de Luxemburgo, Simone de Beauvoir, Celia Sanchez, Frida Kahlo e, no Brasil, Carlos Marighella, Luís Carlos Prestes, Carlos Lamarca e a Tropicália. Ironicamente, não demorou muito para que a maioria dos heróis contemporâneos à contracultura morressem assassinados ou de overdose.

Da mesma forma, as revoluções foram abafadas, as produções artísticas que nasceram para contestar a sociedade capitalista foram assimiladas ainda mais pela indústria cultural e ressignificadas pelo mercado da *pop art*, enquanto a AIDS chegou, nos anos 1980, para sacudir o conceito de “amor livre”. Embora tardiamente, até o comunismo russo ruiu, em

1991, com a queda do Muro de Berlim, deixando o capitalismo livre para, travestido de conceitos como globalização e neoliberalismo, ir e vir por um planeta dito sem mais fronteiras, cada vez mais integrado pela tecnologia e apartado pelas desigualdades sociais. Aqueles que sobreviveram acabaram trabalhando pelo sistema que um dia enfrentaram ou fugiram para uma casa no campo, levando seus velhos discos, livros e lembranças da juventude.⁵⁷ De qualquer forma, essa é outra história. O importante aqui é resgatar – ou ilustrar – um pouco do clima desses tumultuados anos de luta, pano de fundo para o surgimento da própria *Nouvelle Vague*.

Dentre todas as escolas, movimentos ou experiências individuais de ruptura à linguagem clássica que possam ter surgido ao longo da história do cinema, certamente, nenhuma foi mais significativa, impactante e intensa que a curta, porém revolucionária, experiência da *Nouvelle Vague*. Foi o jornal *L'Express* que cunhou a expressão *Nouvelle Vague* quando publicou uma matéria, em 26 de junho de 1958, com a seguinte manchete “O jornal da nova onda” (tradução minha).⁵⁸ Na verdade, a expressão não dizia respeito, especificamente, ao cinema, mas, sim, denominaria toda aquela geração de jovens que estava chegando à vida adulta naqueles anos: os *babies boomers* da França. Entretanto, por conta de um desses inexplicáveis sentidos da vida, não demorou para que a expressão fosse associada, unicamente, à nova onda do cinema francês.

Se há um ponto de virada nesse permanente processo de construção e desconstrução da linguagem cinematográfica, este pode ser marcado por uma data, uma cidade e um evento: o Festival Internacional de Cannes de 1959. Aliás, o ano de 1959 não marca somente a chegada da *Nouvelle Vague* em Cannes, mas, sobretudo, é o ano em que alguns dos mais importantes filmes dessa geração foram filmados. Conforme Bordwell e Thompson (2013, p. 719), após realizarem uma série de curtas-metragens, finalmente:

Em 1959 eles haviam se tornado uma potência a ser reconhecida. Naquele ano Rivette filmou *Paris nos pertence* (*Paris nous appartient*), Godard fez *Accossado* (*À bout de souffle*), Chabrol fez seu segundo filme, *Os primos* (*Les Cousins*), e, em abril, *Os incompreendidos* (*Les 400 coups*), de Truffaut, ganhou o grande prêmio no Festival de Cannes.⁵⁹

⁵⁷ Aqueles que sobreviveram, hoje fazem parte dos primeiros grupos a serem imunizados pelas vacinas contra a Covid-19.

⁵⁸ No original: *Le journal de la Nouvelle Vague*.

⁵⁹ Na verdade, a Palma de Ouro foi para *Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959). Truffaut, nessa edição do Festival, levou o prêmio de melhor diretor.

No entanto, obviamente, antes de chegarmos ao simbólico ano de 1959, é preciso retroceder algum tempo a fim de compreender o surgimento desse movimento tão decisivo para a história do cinema mundial. Uma vez inseridos no contexto histórico da contracultura, conforme explanado anteriormente, os cineastas dessa geração alcançaram o final dos anos 1950 e início dos anos 1960 no momento em que estavam deixando a adolescência e chegando à vida adulta. Nesse período, diversos países, como Japão, Canadá, Estados Unidos, Inglaterra, Itália, Brasil, Espanha, principalmente, presenciaram o surgimento de jovens cineastas, “[...] alguns instruídos em escolas cinematográficas, muitos aliados às revistas especializadas, a maioria deles revoltando-se contra os veteranos da história cinematográfica [no entanto] um dos grupos mais influentes dessa geração surgiu na França” (BORDWELL, 2013, p. 718-719), dentro da redação de uma das mais lendárias revistas de crítica cinematográfica do mundo, a *Cahiers du Cinéma*.

Sob tutela do editor-chefe da revista, o lendário André Bazin, nomes como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Claude Chabrol criticavam os principais realizadores do cinema francês da época, enquanto, ao mesmo tempo, exaltavam abertamente o cinema comercial de Hollywood. Para eles, existia arte no cinema norte-americano realizado por nomes como Howard Hawks, Otto Preminger, Samuel Fuller, Vincente Minnelli, Nicholas Ray e Alfred Hitchcock, uma vez que, embora não escrevessem seus roteiros, realizavam filmes que transcendiam as restrições do sistema padronizado de Hollywood. Ao fazerem isso, esses diretores apresentavam um universo coerente, o qual era marcado pela autoralidade de cada um deles.

O conceito de autor – ou *auteur*, no original – nasceu da chamada “Política dos Autores”, termo criado pelos jovens críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, e foi retomado por Truffaut (1954, tradução minha) em um artigo intitulado “Uma certa tendência do cinema francês”. Esse texto foi escrito sob influência do artigo escrito por Alexandre Astruc (1948, tradução minha) chamado “Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera caneta”. Nele, enquanto Astruc percebia a *Nouvelle Vague* como “[...] uma das escolas mais afirmadas e mais coerentes da história do cinema” (MARIE, 2011, p. 31), enxergava o cinema norte-americano realizado pelos diretores acima citados como o contraponto perfeito ao cinema francês de estúdio. Bordwell e Thompson (2013, 76) reforçam a relação que se estabeleceu entre os então críticos franceses, o conceito por eles construído e o cinema hollywoodiano:

Durante a década de 1950, um grupo de jovens críticos franceses de cinema aplicou a palavra *auteur* (autor) para designar diretores hollywoodianos que, segundo eles, criaram uma abordagem diferenciada à maneira de fazer cinema dentro das

restrições do sistema de estúdio de Hollywood. Logo os críticos norte-americanos adotaram a “*politique des auteurs*”, que permaneceu uma noção central para acadêmicos e estudantes de cinema.

A ideia inicial de “cinema de autor”, cunhada por Astruc e tido como uma das teses fundadoras da estética da *Nouvelle Vague*, de que “[...] o autor escreve com sua câmera, como o escritor com sua caneta” (MARIE, 2011, p. 34), serviu como base para a realização de obras que refutaram as restrições de “[...] um cinema espetáculo, submetido em demasia aos imperativos da sedução do grande público” (MARIE, 2011, p. 34). Por consequência, isso acabou contrapondo um cinema tido como industrial – e serial –, em que cada função é fundamental em uma realização “fordista” do filme, a um outro tipo de cinema o qual, embora siga sendo produzido em caráter coletivo, é marcado pelo seu autor. Astruc (*apud* MARIE (2011, p. 34) escreveu que o próprio roteirista deveria realizar seu filme, pois, “[...] num cinema assim, essa distinção do autor e do diretor não tem sentido algum”. Para Truffaut (*apud* MARIE, 2011, p. 42), a “Política dos Autores” “[...] nega o caráter coletivo de todo processo de construção cinematográfica. Considera secundário o nível do roteiro. Só a *mise-en-scène*, definida como olhar do diretor, é levada em conta”. Essa foi a orientação principal dessa geração quando deixaram a crítica cinematográfica para dedicar-se à prática.

Alfredo Manévy (2006, p. 222-224) define a *Nouvelle Vague* justamente a partir dessa transição entre escrever sobre cinema para realizar cinema:

[...] a Nouvelle Vague foi um movimento de juventude protagonizado por uma geração que começou a escrever e a fazer filmes quase adolescentes, com a irresponsabilidade política dos “vinte e poucos anos”, mas com um raro acúmulo cultural para jovens dessa idade. Embora esses jovens não tenham sido os primeiros diretores a advir, em bloco, da crítica cinematográfica, foram os primeiros a chegar impulsionados pela polêmica – e pelo ódio dos inimigos – deflagrada nessa atividade. [...] foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema. Foi esse acesso à tradição que permitiu nascer, nos artigos dos futuros cineastas, a ideia cara – e clara – de ruptura, de novidade a afirmar.

Dessa forma, ao realizar seus filmes, esses “autores” optaram por experimentar uma estética da fragmentação, incorporando o acaso às filmagens, assumindo deliberadamente a influência do documentário com o registro quase antropológico de uma Paris desconstruída de sua aura mítica. Ao fazer isso, acabaram por ressignificar a “Cidade Luz” utilizando locações não usuais as quais diziam respeito somente a eles e suas turmas. Mesmo assim, no discurso, mas também na prática, optaram por filmar uma Paris que não se mostrava em cartões-postais. Tal prática estética não deixa de referenciar a antropologia visual de Jean Rouch e dos

neorrealistas italianos, abrindo mão não apenas dos estúdios, mas também da iluminação artificial, incorporando aos filmes, dessa forma, a vivência urbana não espetacularizada. A câmera na mão, uma prática que vinha do documentário, a serviço de uma *mise-èn-scène* livre e orgânica contribuía para uma atmosfera realista ao mesmo tempo que viabilizava financeiramente suas produções. Brincar com as imperfeições, tanto da filmagem como da vida, marcava com humor esses filmes. Bordwell e Thompson (2013, p. 721) destacam tal característica ao lembrarem de duas situações em *Bande à part* (Jean-Luc Godard, 1964) e *Tirez sour le pianiste* (François Truffaut, 1960):

Em *Bando à parte*, de Godard, as três personagens principais decidem ficar em silêncio por um minuto, e Godard, respeitosamente, silencia todo o som. Em *Atirem no pianista*, de Truffaut, uma personagem jura que não está mentindo: “que minha mãe caia morta se eu não estiver dizendo a verdade”. Cortando, logo em seguida, para o plano de uma mulher caindo.

A intertextualidade também está presente nos filmes da *Nouvelle Vague*. Diretores americanos, por eles admirados, eram constantemente citados na recriação de algum plano ou cena específicos. Colocar os personagens lendo determinada revista ou livro, discutir a obra de um certo escritor, decorar os apartamentos com cartazes de outros filmes, realizar paródias, apropriar os personagens de opiniões dadas por alguém por eles referenciado, enfim, todo tido de intertextualidade era válido no sentido de dar ao cinema, assim como à literatura e à pintura, uma tradição a ser honrada. Em contraponto à grandiosidade que os realizadores da *Nouvelle Vague* creditavam à sétima arte, os personagens dos seus filmes eram destituídos da imponência heroica que marcava os filmes comerciais. Dessa forma, os protagonistas da *Nouvelle Vague*, geralmente, careciam de um objetivo definido, faltando-lhes destino ou motivação.

Tal qual ocorre na vida real, um personagem pode passar intermináveis minutos fumando, sozinho, em um bar, sem que nada aconteça, sem que nada justifique aquele tempo fílmico, e assim o filme podia acabar sem nada resolver. A possível falta de motivação dos personagens, no entanto, não repercutia o conformismo dos cineastas. Godard, por exemplo, sobretudo nos seus primeiros filmes, insistentemente desconstruía as técnicas mais consagradas da linguagem cinematográfica. Essa é razão pela qual, segundo Carlos Vinicius Silva dos Santos (2014), *Bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) foi tão bem recebido pelo público francês e por boa parte da crítica especializada, fazendo com que o diretor, de uma hora para outra, ganhasse notoriedade nacional.

Para Santos (2014), se Truffaut lançou o movimento, em 1959, com a exibição do seu filme no Festival de Cannes daquele ano, foi Godard quem definiu os parâmetros estéticos pelos quais seria conhecida a *Nouvelle Vague*. Embora não tenha sido ele o primeiro cineasta a evidenciar a montagem cinematográfica, foi por meio dela, principalmente, que *Acosado* surpreendeu o público. Para além dos *jump cuts*⁶⁰, que revelam a falta de continuidade dos planos – que incomodam e despertam o espectador do seu confortável transe cinematográfico –, os filmes de Godard apresentam personagens que olham para a câmera, como querendo afrontar o público; que apelam para a falta de sincronia entre som e imagem, sugerindo um defeito técnico da filmagem ou da projeção, e/ou que quebram a continuidade geográfica dos enquadramentos, como se o diretor não soubesse filmar. Tudo isso, no entanto, calculado para retirar o espectador da letargia sonolenta da sala escura e desorientá-lo a ponto de provocá-lo a refletir sobre o fazer-cinematográfico. Essas estratégias conscientes de enfrentamento à tradição da linguagem clássica do cinema resultaram em uma oxigenação significativa da cinematografia internacional, inclusive, retroalimentando o próprio cinema americano dos anos 1970. O que não deixa de ser paradoxal, afinal, a *Nouvelle Vague*, ao mesmo tempo, referenciava e subjugava Hollywood.

O livro *Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls*, de Peter Biskind (2009), conta a história de como o movimento francês foi determinante para que diretores como Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, George Lucas, Robert Altman e outros tantos conseguissem repensar o cinema americano daqueles anos 1970. Inspirados na *Nouvelle Vague*, esses diretores conseguiram retomar o diálogo com o público jovem, cansado dos velhos maniqueísmos narrativos de Hollywood, e, com produções menos ostensivas, indicar um novo caminho para a indústria cinematográfica americana – ao menos naqueles anos de crise. Sobre esse processo, explicam Bordwell e Thompson (2013, p. 69-70):

O sistema de produção centralizada em estúdio praticamente desapareceu. Os gigantes da era de ouro de Hollywood tornaram-se empresas de distribuição, embora muitas vezes ainda iniciem, financiem e supervisionem a realização dos filmes que distribuem. Os estúdios antigos tinham estrelas e funcionários sob contrato, de modo que o mesmo grupo de pessoas podia trabalhar junto filme após filme. Agora, cada filme é planejado como um pacote distinto, com o diretor, os atores, os funcionários e os técnicos reunidos para cada projeto individual. O Estúdio pode oferecer seus próprios estúdios, cenários e salas para o projeto, mas na maioria dos casos o

⁶⁰ *Jump cut* é um corte seco, feito em uma sequência de imagem do mesmo plano onde se avança no tempo. No cinema clássico, esse tipo de corte é (era) mais incomum, pois acaba por destacar o processo de montagem por trás da realização cinematográfica.

produtor organiza com firmas estrangeiras o fornecimento de câmeras, serviço de bufê, locações, efeitos especiais [...].

A partir desse momento, começou a ficar ainda mais difícil conceituar o cinema entre comercial e clássico, autoral e/ou experimental. Dessa forma, essas diferenças cada vez mais sutis, pelo bem e pelo mal, muitas vezes tornaram-se o foco de intermináveis discussões pautadas por perguntas como: por que um filme dito autoral não seria, também, comercial? Um filme comercial, que visa atingir um grande público, não pode também ser autoral? O que é cinema de arte? Qual o conceito de clássico no cinema? Não há arte no cinema comercial?

Trata-se de uma discussão bastante antiga dentro dos estudos de cinema, dirão alguns, no entanto, antecede e transcende a sétima arte. Por essa razão, proponho um movimento de retorno para antes do cinema, tendo como base Pierre Bourdieu (1996), em seu livro *As regras da arte: gênese e estrutura no campo literário*, quando os escritores franceses do século XIX eram classificados entre aqueles que seriam considerados os verdadeiros autores, pois escreviam textos autorais, e aqueles apenas especializados em escrever o que a burguesia gostava de consumir. Tal polarização do mercado literário, no entanto, não surpreende aqueles que acessam o pensamento burguês do século XIX, o qual, permita-me a digressão, lembra bastante a elite brasileira contemporânea. Segundo Bourdieu (1996, p. 64):

Pode-se citar este testemunho de André Siegfried falando de seu próprio pai, empresário têxtil: “Nessa educação, a cultura não participava em nada. Para dizer a verdade, ele jamais terá cultura intelectual e jamais se preocupará em tê-la. Será instruído, notavelmente informado, saberá tudo de que tem necessidade para sua ação do momento, mas o gosto desinteressado pelas coisas do espírito lhe será sempre estranho”. Da mesma maneira, André Motte, um dos grandes empregadores do norte, escreve: “Repito todo dia aos meus filhos que o título de bacharel não lhes dará jamais um pedaço de pão para roer; que os coloquei no colégio para lhes permitir provar dos prazeres da inteligência; para os prevenir contra todas as falsas doutrinas, seja em literatura, seja em filosofia, seja em história. Mas acrescento que haveria para eles grande perigo em entregar-se demasiadamente aos prazeres do espírito.

A análise que Bourdieu (1996) estabelece, com base em Flaubert e Baudelaire, permite algumas aproximações com o objeto de estudo desta pesquisa, uma vez que, se, num primeiro momento, parece-me praticamente impossível fugir da discussão entre cinema comercial e cinema autoral para refletir acerca do cinema produzido no Rio Grande do Sul, por outro lado, a própria percepção do artista, no Brasil – e, conseqüentemente, no Rio Grande do Sul –, faz buscar em Howard S. Becker (2008, p. 22-24) um diálogo entre o inconformado e o rotulado, conforme a percepção acerca do conceito de *outsiders*: “O que é, então, que pessoas rotuladas de desviantes têm em comum? No mínimo, elas partilham o rótulo e a experiência de serem

rotuladas como desviantes. [...] Se um ato é ou não desviante, portanto, depende de como outras pessoas reagem a ele”. Ora, se na França de meados do século XIX o artista já era classificado entre aquele “útil ao mercado editorial” – ou seja, que escrevia uma obra com apelo comercial –, e o “rebelde” – o *outsider* – que produzia um texto de difícil assimilação mercadológica, o que dizer do Rio Grande do Sul, localizado na periferia de um país notoriamente desapegado da importância do artista?

Bourdieu (1996, p. 67) dizia que a burguesia daquele tempo não procurava o homem de letras – leiamos este como artista, produtor cultural, cineasta – a não ser que estivesse “[...] disposto a aceitar o papel de animal estranho, de bufão ou de cicerone do estrangeiro”. A partir disso, Baudelaire (1996) instituiu, pela primeira vez – na literatura –, uma separação entre o que seria uma edição comercial de uma edição de vanguarda. É aqui que começou a ficar claro o surgimento de uma relação ainda mais complexa, na qual tornam-se reconhecíveis aqueles escritores que escrevem para seus pares e aqueles que escrevem para a burguesia. Os primeiros, para poderem se dedicar a essa literatura menos comercial, para sobreviverem, naturalmente, precisavam contar com outras fontes de renda. Explica Bourdieu (1996, p. 102): “Estamos, com efeito, em um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo)”. Os segundos, no entanto, publicavam com mais frequência e, assim, conseguiam viver das letras. Nesse esquema que não deixa de ser uma prática do modelo “eles e nós”, os primeiros se queixavam que sua arte, embora mais sofisticada, não era assimilada pelo mercado editorial e consumida pela burguesia alienada enquanto os segundos, justamente por vender apenas para a burguesia, muitas vezes se frustravam com a falta de reconhecimento artístico do seu trabalho por parte dos intelectuais da época. Chega-se assim, novamente, ao mesmo falso problema dicotômico que opõe o artista de apelo comercial ao artista autoral, sofisticado, porém restrito.

Como uma tentativa de solucionar tal classificação, surgiram aqueles escritores que tentaram aproximar os dois lados. Estes pretenderam escrever obras aprazíveis para a burguesia que os consumiria, utilizando, para isso, estratégias narrativas específicas a fim de sofisticar o conteúdo e, dessa forma, chegar àqueles que tivessem condições intelectuais para decifrá-las. Nesse caso, como estratégia, esses escritores utilizaram-se da ironia e do sarcasmo, principalmente sobre os valores da própria burguesia, tornando-a, assim, uma fonte temática inesgotável. Dessa forma, a partir de níveis de leitura decodificáveis conforme o arcabouço intelectual de cada leitor, era possível agradar o grande público, mesmo com um texto mais intelectualizado. Inadvertidamente, isso me faz pensar nos *auteurs* do cinema

americano, citados pelos expoentes da *Nouvelle Vague*. Afinal, quantos níveis de leitura podemos alcançar nos filmes de Chaplin e Hitchcock, por exemplo, para que sejam produzidos pela indústria americana do cinema sem sucumbirem aos seus ditames e, ao mesmo tempo, interessando a um público que agregava desde as classes mais populares dos Estados Unidos até os representantes da elite intelectual francesa? Quer dizer que é possível o artista resistir ao sistema mesmo trabalhando para ele? Bourdieu (1996, p. 87) nos ajuda nessa reflexão:

[...] não existe melhor atestado da eficácia das chamadas à ordem inscritas na própria lógica do campo em via de autonomização do que o reconhecimento que os autores na aparência mais diretamente subordinados às solicitações ou às exigências externas, não apenas em seu comportamento social, mas também em sua própria obra, são cada vez mais frequentemente obrigados a conceder às normas específicas do campo; como se, para honrar sua condição de escritores, tivessem o dever de manifestar certa distância com relação aos valores dominantes. Assim, não é sem alguma surpresa, quando os conhecemos apenas pelo sarcasmo de Baudelaire ou Flaubert, que se descobre que os representantes mais típicos do teatro burguês, uma violenta sátira dos próprios fundamentos dessa existência e do “rebaixamento dos costumes” imputado a certas personagens da corte e da grande burguesia imperial (BOURDIEU, 1996, p. 87).

Naturalmente, tal manobra fez surgir aqueles artistas mais contestadores, os quais produziram sua arte sem a mínima preocupação com o mercado ou com a própria crítica. Alguns, ainda mais radicais, produzem uma arte essencialmente desviante. Nesse caso, o escritor – artista – necessariamente precisaria se contentar com um padrão socioeconômico miserável, pois dificilmente seria aceito pelo mercado. Por outro lado, todavia, muitos eram nascidos em berço esplêndido, o que lhes permitiria criar sem o menor compromisso editorial.⁶¹ Muitas vezes, inclusive, contando com o próprio capital para financiar as publicações. Percebe-se, portanto, que novamente a classe social é determinante, afinal, é mais fácil vislumbrar um espaço no Panteão quando a mesa está farta e o vinho servido nas taças.

Segundo Michel Marie (2011, p. 10), ao avaliar as condições para o surgimento do movimento francês, “A *Nouvelle Vague* francesa é um movimento coerente, limitado no tempo, cujas condições de emergência foram favorecidas por uma série de fatores simultâneos, que intervieram no fim dos anos 1950, mais precisamente, 1958-1959”. A afirmação de Marie (2011) encontra eco em Bordwell e Thompson (2013, p. 722) quando estes dizem que:

⁶¹ No cinema da *Nouvelle Vague*, essa diferença social foi o que marcou o rompimento da amizade e dos modelos estéticos e narrativos entre Godard e Truffaut.

Em 1959, a indústria [do cinema francês] estava em crise. O financiamento independente de filmes de baixo custo parecia ser uma boa solução. Os diretores da *Nouvelle Vague* produziam filmes muito mais rápidos e baratos do que os diretores já estabelecidos. Além disso, os jovens diretores ajudavam-se uns aos outros e por isso reduziam os riscos financeiros das empresas. Devido a tudo isso, a indústria francesa apoiou a *Nouvelle Vague* em sua distribuição, exibição e, eventualmente, produção.

Todavia, mesmo em Paris, uma cidade internacional, capital de um país reconhecidamente central em termos de produção cultural, o movimento da *Nouvelle Vague* não conseguiu sobreviver por muito tempo. Embora tenha havido uma aceitação mercadológica – nacional e internacional – e um incentivo estatal para aquela proposta, de acordo com Marie (2011, p. 19), “[...] do ponto de vista da consagração midiática, a *Nouvelle Vague* só marcou realmente duas temporadas cinematográficas, do início de 1959 ao fim de 1960”. Isso porque, conforme constatação de Truffaut (*apud* MARIE, 2011), também na França os filmes encontraram dificuldades de atingir o público, porque enfrentaram boicotes por parte dos proprietários de salas de cinema e da própria imprensa especializada.

A ascensão e queda da *Nouvelle Vague* são evidenciadas nas páginas da *Cahiers du Cinéma*. Em 2019, durante meu período de estudos em Paris, o “doutorado sanduíche” me oportunizou realizar essa pesquisa na Cinemateca Nacional (*Cinémathèque Française*). Dessa forma, tive contato com todos os números das *Cahiers du Cinéma* entre 1958 e 1962⁶², o que me fez perceber como se deu o enfraquecimento do movimento francês. Nesse período, a primeira citação aos realizadores da *Nouvelle Vague* ocorreu em maio de 1958, um mês antes de o *L’Express* publicar a matéria intitulada “O jornal da nova onda”. Trata-se de uma reportagem da *Cahiers du Cinéma* sobre os “cinco jovens cineastas franceses”, a qual cita Jacques Baratier, Claude Chabrol – e seu filme *Le Beau Serge* (Claude Chabrol, 1958) –, além de Jacques Dupont, Édouard Molinaro e François Villiers. Embora ainda não relacionando esses jovens cineastas à expressão *Nouvelle Vague*, é a primeira vez que a revista abre espaço para expoentes do futuro movimento.

A partir daí, no entanto, a frequência com que estes e outros cineastas começaram a aparecer nas páginas da *Cahiers du Cinéma* como realizadores aumentou na mesma relação com que, alguns deles, ao menos, foram deixando de participar da revista como críticos. Assim, o número 90, de dezembro de 1958, além de anunciar a morte de André Bazin,

⁶² Esse recorte remonta a um ano antes do Festival de Cinema de Cannes de 1959, tido como o lançamento da *Nouvelle Vague*, e após, por mais três anos, período no qual é possível perceber o enfraquecimento do movimento.

ocorrida em 11 de novembro daquele ano, apresentou uma longa matéria sobre a “juventude do cinema francês”. O mote eram os filmes *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) e *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958), bem como a publicação de trechos dos roteiros dos filmes *Les Cousins* (Claude Chabrol, 1959), *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959) e *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1961).

Em fevereiro de 1959, o número 92 da revista publicou, na sessão *La Photo du Mois* (Foto do Mês), François Truffaut dirigindo uma cena de *Les quatre cents coups*. Esse foi o ano do lançamento da *Nouvelle Vague* em Cannes, por conta da exibição dos filmes de Truffaut e Resnais, portanto, os dois diretores ganharam espaços consideráveis ao longo de todo o ano. Em abril, no número 94, Godard publicou um texto sobre *Mois, un noir*, de Jean Rouch, e em maio foi a vez de retomar *Le Quatre cents coups*, de Truffaut, com uma crítica intitulada *Du Côté de Chez Antoine*, escrita por Jacques Rivette. Nessa crítica, o amigo e colega de trabalho afirma que Truffaut “[...] dá um salto decisivo na maturidade. Como podemos ver, ele não está perdendo tempo”⁶³ (RIVETTE, 1959, p. 37, tradução minha). Em junho do mesmo ano, a revista apresentou a lista dos filmes que participaram do Festival de Cannes, destacando *Orphée Noir* (Marcel Camus, 1959), que levou a Palma de Ouro naquele ano e, segundo a revista, um filme que “veio bem a calhar” para aqueles que não queriam ver a Palma de Ouro consagrando *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) ou *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959). Sobre Truffaut, a revista publicou que, de tão inovador, “[...] há dois anos, o filme de Truffaut seria recebido como um antifilme em Cannes, seja pela personalidade do autor, o estilo do filme ou o seu modo de produção” (CAHIERS DU CINÉMA, 1959, p. 41-42).

Outra crítica sobre o filme de Truffaut foi publicada na edição número 97 – na qual também era destacada a estreia de *Hiroshima mon amour* nos cinemas franceses –, em que Fereydoun Hoveyda escreveu, ao longo das páginas 52 a 55, que *Les Quatre Cents Coups* não era uma obra de arte, mas era melhor que fosse assim, pois, para Truffaut, realizar uma obra de arte aos 27 anos de idade faria com que ele passasse o resto da vida sendo cobrado pela próxima *oeuvre d’art* (obra de arte). Algo que, provavelmente, nunca mais aconteceria. No entanto, *Les Quatre Cents Coups* era ainda melhor que uma obra de arte e, com *Hiroshima mon amour*, era o que o cinema francês produziu de mais original desde o pós-Guerra. Em setembro e outubro não se falou nada sobre a *Nouvelle Vague*, mas, em novembro, o número 101 apresentou as filmagens de *A Bout de souffle* (Juan-Luc Godard, 1960), na sessão “Foto

⁶³ No original: “[...] fait saut décisif e grand écart de la maturité. Comme on le voit il ne perd pas son temps”.

do Mês”, antecipando que, se em 1959 a revista deu bastante espaço para Truffaut, o ano seguinte seria de Godard, por conta do seu primeiro longa-metragem.

Assim, em março de 1960, no número 105, Jean Domarchi publicou uma matéria intitulada “Frases de amor perdidas”⁶⁴, sobre o “amor moderno”. Segundo o autor, essa temática aparecia em três filmes recentes: *Le bel âge* (Pierre Kast, 1960), *A bout de Souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) e *L’Eau à la bouche* (Jacques Doniol-Valcroze, 1960), sendo que o filme de Godard aprofundava o debate sobre a modernização e liberação feminina. No mês seguinte, o número 106 divulgou uma entrevista exclusiva de Jean-Luc Godard, realizada por Luc Moullet, na qual o foco era o seu primeiro filme, que no mês seguinte entraria em cartaz na França. De fato, era o momento de Godard em todo o país. O sucesso do seu primeiro filme se misturava com as chamadas para os próximos projetos a serem realizados, por isso, em julho, o número 109 da *Cahiers du Cinéma* apresentou as filmagens de *Le petit soldat* (Jean-Luc Godard, 1963), na sessão “Foto do Mês”.

Em 1961, os realizadores da *Nouvelle Vague* apareceram de diversas formas na edição de fevereiro, número 116. Na sessão “Os dez melhores filmes do ano”, *A bout de souffle* é o preferido de Pierre Brunberger, Claude Chabrol, Jacques Demy, Luc Moullet e Agnès Varda. Ao longo das páginas 22 a 27, François Weyergans abordou os filmes *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1961), *Le petit soldat* (Godard, 1963), *La pyramide humaine* (Jean Rouch, 1961) e *Le signe* (Eric Rohmer, 1962) em uma matéria intitulada “Antes das pré-estreias”.⁶⁵ Já nas páginas 39 a 44, Claude Jutra escreveu uma longa matéria sobre a carreira de Jean Rouch, intitulada “Correndo atrás de Rouch”.⁶⁶ E ainda houve espaço para uma matéria sobre as manifestações contra o filme *Hiroshima mon amour*, em Quebec, no Canadá. Na sessão “Foto do Mês”, uma imagem de Alains Resnais nas filmagens de *L’année dernière à Marienbad* (Alains Resnais, 1961).

Depois desse número, no entanto, a *Nouvelle Vague* foi perdendo espaço na revista, ao mesmo tempo em que alguns expoentes do movimento – Godard, principalmente – também diminuíram a frequência com que escreviam. Truffaut e Chabrol, por outro lado, dois dos principais nomes da *Nouvelle Vague*, seguiram escrevendo com frequência, e talvez isso explique o fato – ou seja, consequência – de esses dois diretores nada realizarem para a televisão francesa ao longo desse mesmo período.⁶⁷ Ainda em 1961, a “Foto do Mês” foi das

⁶⁴ No original: *Peines d’amour perdues*.

⁶⁵ No original: *Avant les avant-premières*.

⁶⁶ No original: *En courant derrière Rouch*.

⁶⁷ Comprovei isso na pesquisa realizada no Instituto Nacional do Audiovisual (INA – Institut national de l’audiovisuel), em Paris, durante meu doutorado sanduíche.

filmagens de *Cleo de 5 a 7* (Agnès Varda, 1962), no número 121, de julho. Por fim, a edição número 122 deu destaque de capa para Ana Karina e Jean-Paul Belmondo, que estavam filmando *Une femme est une femme* (Jean-Luc Godard, 1962).

Ao longo de 1962, nenhuma matéria foi escrita sobre os filmes, os projetos ou os realizadores expoentes da *Nouvelle Vague*. Ao menos até dezembro, quando o número 138 da *Cahiers du Cinéma* foi, toda ela, uma edição especial que abordava o movimento o qual, parece, realmente acabou. Talvez por isso tenha merecido uma análise ao estilo retrospectiva. Nessa edição, uma espécie de reflexão sobre a *Nouvelle Vague* se deu em três entrevistas com Chabrol, Godard e Truffaut. Chama a atenção o editorial, que explicou o quanto era difícil abordar a *Nouvelle Vague*, uma vez que se tratava de um movimento criado pelos mesmos críticos que faziam, ainda, parte da revista. Mesmo assim, devido a sua importância para o cinema francês, era imprescindível que a *Cahiers du Cinéma* abrisse esse espaço para a reflexão, afinal, estavam falando de uma cinematografia que “[...] alterou totalmente a paisagem cinematográfica francesa e provocou vários ‘choques’ psicológicos na maioria das cinematografias estrangeiras, que descobriram esses filmes com certa estupefação, misturada com paixões contraditórias” (MARIE, 2011, p. 20-21).

Mesmo assim, comprovou-se que apesar da importância internacional e do respaldo inicial da crítica e do público, inclusive contando com o apoio financeiro estatal em um país que era central na “geocultura” mundial, a *Nouvelle Vague* foi um movimento relativamente efêmero. Isso fica claro pela necessidade de, já em 1962, a *Cahiers du Cinéma* se sentir na obrigação de realizar uma retrospectiva do movimento, bem como dois anos depois, em 1964, a televisão francesa exibir o documentário *La nouvelle Vague par elle même* (Robert Vale, 1964). Desde a chegada do movimento ao Festival de Cannes de 1959, com *Hiroshima mon amour* e *Quatre Cents Coups*, até as primeiras obras destinadas a “resgatar” e/ou “refletir” o movimento, se passaram apenas cinco anos. Para Manevy (2006, p. 250), no entanto:

O último suspiro da Nouvelle Vague pode ser metaforizado no fim da amizade entre Truffaut e Godard, durante os anos 1970. Um rompimento pessoal que consagrou as diferenças entre os projetos estéticos e visões de cinema de cada realizador. Truffaut não escondia o desejo de fazer filmes comerciais e, mesmo, de trabalhar em Hollywood. Godard atravessou um processo de intensa politização, colocando em crise a velha política dos autores, passando por uma fase maoísta que marcaria sua posição mais radical, nos anos 1970, como cineasta moderno e radicalmente independente. [...] Após a morte de Truffaut, um solitário Godard reconheceria a falta do antigo amigo e sua grandeza crítica.

Dessa forma, percebe-se que tanto na observação de Bourdieu, acerca das contradições literárias do século XIX, na França, quanto no cinema do século XX, a relação entre a forma

como o artista se posiciona ideologicamente marca o estilo das suas obras. O emblemático rompimento de Truffaut e Godard, sendo que de um lado há um realizador mais comercial, interessado em trabalhar nos Estados Unidos, e do outro um realizador mais recluso e solitário, praticando um cinema que é inacessível ao gosto do grande público, não deixa de ser, conforme definiu Manevy (2006), uma metáfora paradoxal da própria história do cinema. Obviamente, essa dualidade será observada no longínquo cinema porto-alegrense.

3.2 Paris e Porto Alegre – é possível aproximá-las?

Ao trazer para o universo do Rio Grande do Sul tais considerações realizadas por Bourdieu (1996) acerca da literatura francesa do século XIX, inclusive aproximando-as da polarização entre o cinema clássico americano e a desconstrução promovida pela *Nouvelle Vague*, percebem-se as similaridades históricas, independentemente da época ou de qual lado do oceano se refere. Dessa forma, para chegar ao meu objeto de estudo, é fundamental refletir sobre a dificuldade encontrada, principalmente, pela *Geração Deu pra ti*, que pretendia trabalhar com cinema em Porto Alegre nos anos 1980. É bem verdade que tudo começou um tanto quanto de repente, meio como brincadeira, produzindo um longa-metragem amador, em Super-8, o qual, no entanto, surpreendentemente não apenas agradou um público relativamente significativo, mas, mais do que isso, o fidelizou. Por isso, o que era um passatempo para alguns garotos e garotas da classe média urbana da capital gaúcha, aos poucos, foi ficando sério ao ponto de acreditarem ser possível viver de cinema mesmo vivendo “longe demais das capitais”.

No entanto, o Brasil não é a França, e muito menos Porto Alegre é Paris. Diferentemente do alcance internacional do cinema francês – assim como a literatura do século XIX –, uma experiência artística local dificilmente conseguiria romper os limites do Rio Mampituba, na divisa com Santa Catarina, muito menos atravessar a fronteira e chegar à Montevideu ou Buenos Aires. Ao menos não o suficiente para justificar a insistência em um projeto de vida baseado no cinema como profissão. Nesse momento, percebe-se que a posição geográfica desses aspirantes a cineastas os situa, mais do que na fronteira entre brasileiros e *hermanos*, numa paradoxal fronteira entre apocalípticos e integrados – conforme Umberto Eco (1999) – ou, ainda, como *outsiders* – no sentido dado por Becker (2008). E isso ocorre em diversos níveis, contraditórios e complementares, ao mesmo tempo:

- mesmo que eles tenham rompido com uma tradição hegemônica, nunca pretenderam se posicionar como *outsiders* cinematográficos;

- desde o *Deu pra ti anos 70*, todos seus longas-metragens foram realizados com o objetivo de atingir público;
- à medida que foram dominando a linguagem clássica do cinema, melhor e mais intensamente, foram aplicando-a em seus filmes;
- embora haja uma ruptura geracional que ocorreu a partir do *Deu pra ti anos 70* e, da mesma forma, reproduzam, principalmente nos seus primeiros filmes, características temáticas e comportamentais presentes nos filmes da *Nouvelle Vague*, a intenção nunca foi de realizarem um cinema essencialmente de arte;
- era importante chegar ao público e, com o sucesso dos seus filmes, garantir a sobrevivência profissional e pessoal, viabilizando também o projeto cinematográfico local;
- no entanto, como fazer isso vivendo em Porto Alegre, no extremo Sul do Brasil, nos anos 1980?
- a resposta a essa pergunta, conseqüentemente, os joga novamente à categoria de *outsiders*, uma vez que a lógica a essa indagação é afirmar a total inviabilidade de tal proposta naquele momento;
- a única forma possível de viabilizar um mercado audiovisual local suficientemente significativo para garantir a sobrevivência profissional e autoral dessa geração seria, justamente, filiar-se à tradição cinematográfica hollywoodiana;
- por viverem em Porto Alegre, seu cinema – como resultado ou motivação – será sempre percebido como exótico e/ou *outsider*.

Afinal, viver de cinema urbano em Porto Alegre não é a norma em um país onde, ao contrário da França ou dos Estados Unidos, tal profissão, por si só, significa romper regras. Se isso é difícil para cineastas cariocas, o que dizer de porto-alegrenses? Está aí a evidência do quanto o Rio Grande do Sul e Porto Alegre eram – alguns dirão, ainda são – atrasados culturalmente, uma vez que a forma que esses realizadores encontraram para sobreviverem de cinema por essas bandas foi, justamente, se integrando o mais rápido possível à tradição clássica. Isso significa que, para romper regras, foi preciso não romper regras. Afinal, conforme Becker (2008, p. 15) define o *outsider*:

Todos os grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos e em algumas circunstâncias, impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como “certas” e proibindo outras como “erradas”. Quando uma regra é imposta, a pessoa [ou grupo] que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem

não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa [ou grupo] é encarada como *outsider*.

Fala-se de um lugar e uma época tão radicalmente conservadores que o simples fato de fazer filmes e trabalhar com cinema é suficiente para perceber essa geração como *outsiders*. Ironicamente, entretanto, a verdadeira consolidação desse projeto não se deu na realização de longas-metragens comerciais, mas, sim, a partir do sucesso de crítica advindo de curtas-metragens como *Ilha da Flores* (Jorge Furtado, 1989) ou *O sanduíche* (Jorge Furtado, 2000), para citar apenas dois, os quais não têm (ou não teriam) apelo comercial – afinal, são curtas – ao mesmo tempo em que brincam com elementos da linguagem clássica do cinema. Seja como for, foram necessários quase cinquenta anos de história do cinema para se chegar à *Nouvelle Vague* e, por meio dela, desconstruir os elementos constituintes da linguagem clássica, e se algo assim levou décadas para ocorrer na França, uma tentativa nesse sentido, no Rio Grande do Sul, certamente significaria o fracasso total de um projeto de cinematografia que, naquele momento, mais do que qualquer coisa, objetivava sobreviver. Nisso está outra ironia da história cinematográfica gaúcha, um período semelhante de anos foi necessário para se fazer, aqui, longas-metragens mais filiados à tradição inaugurada pela desconstrução francesa. De todas as formas, no entanto, assim como ocorreu em Paris, no final dos anos 1950, também aqui foi preciso aproximar diversos elementos, tanto culturais quanto sociais, e até tecnológicos, para que se pudesse experimentar rupturas que não afetassem o planejamento de transformar o cinema em uma profissão viável no Rio Grande do Sul.

Parece indispensável trazer à tona as intenções que motivaram – e motivam – cada projeto de cinema feito na capital gaúcha pelas diferentes gerações. No caso do cinema urbano porto-alegrense, isso está claro desde o princípio. Os três primeiros longas-metragens em Super-8, os filmes da Z Produtora, a luta pela implantação de um polo cinematográfico gaúcho, bem como a consciência de que os filmes realizados deveriam “se pagar” com a bilheteria demonstram uma visão pragmática sobre como não apenas sobreviver, mas, fundamentalmente, preparar um solo fértil que garantisse a continuidade desse cinema. De certa forma, naqueles anos quando as verbas da Embrafilme praticamente não saíam do Rio de Janeiro, fazer filmes com capital próprio não deixava de ser uma forma de gritar “independência” dos cânones – ou das regras, segundo Becker (2008) – que geriam a produção cinematográfica brasileira. Veremos que quase vinte anos depois tudo isso mudou significativamente, a ponto de permitir um novo olhar – ou um olhar diferente, ao menos – sobre como fazer cinema em Porto Alegre. De qualquer forma, é essencial lembrar que, por mais que se tente, Porto Alegre não é Paris, e o Brasil não é a França.

Como visto na subseção anterior, é impossível não levar em conta a *Nouvelle Vague* em qualquer estudo acerca do cinema contemporâneo, afinal os filmes realizados por Jean Rouch, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, François Truffaut e outros influenciaram (praticamente) tudo o que veio depois. Inclusive por aqui, nos pampas gaúchos do Rio Grande do Sul, isso não foi diferente. Apesar de o cinema americano ser lembrado como a referência mais importante, a *Nouvelle Vague* está presente no cinema porto-alegrense. Isso porque, se para realizarem seus primeiros filmes, o experimentalismo – de quem aprende experimentando e não de quem se utiliza da experimentação para desconstruir o que está dado – é a base geradora de tais processos, é possível, ao menos, apontar duas tendências:

1. para a *Geração Deu pra ti*, narrativamente, há uma busca por reproduzir os cânones do cinema americano, embora, sob o ponto de vista temático, acerca do cotidiano geracional do início dos anos 1980, esses filmes lembrem mais as propostas do movimento francês. Quanto à *Geração Clube Silêncio*, no entanto, a *Nouvelle Vague* se faz bem mais presente, seja pela concepção cinematográfica, seja pela temática dos longas-metragens;
2. o jeito *punk* de fazer, na linha do “faça você mesmo⁶⁸”, como o próprio Gerbase define em entrevista, lembra mais o modo de produção da *Nouvelle Vague* que dos grandes estúdios hollywoodianos. Isso se aplicaria à primeira fase da *Geração Deu pra ti*, antes de formatarem a Casa de Cinema, quando da retomada dos longas-metragens no início dos anos 2000. E isso se aplicaria também à *Geração Clube Silêncio*.

Essa discussão, no entanto, é complexa e não há como dela fugir. Já vimos, a partir de Pesavento (1999), que a influência da França sobre o Rio Grande do Sul está na própria constituição do estado. Até naquilo que não se concretizou efetivamente – como o desenho urbano da capital, por exemplo –, tínhamos Paris como modelo a ser seguido. Partindo dessas discussões de Pesavento (1999) sobre a história e a arquitetura de Porto Alegre, interessei-me em buscar paralelos sobre o audiovisual e refletir se um movimento cinematográfico, ocorrido em um país – e cidade – central na geografia e cultura internacional, nas décadas de 1950 e 1960, encontraria paralelos e, sobretudo, como isso se daria na nossa história audiovisual,

⁶⁸ No original: *Do it yourself*.

periférica, aqui no Sul do Brasil.⁶⁹ Dessa forma, cabe pensarmos melhor os movimentos de aproximação e afastamento que ocorrem entre as duas cidades. Afinal, se para Paris, Porto Alegre pouco interessa, para nós, ao contrário, Paris parece ser uma espécie de norte inalcançável.

Para tanto, ressalto que o meu acesso ao ambiente parisiense para complementar minha pesquisa foi, se não fundamental, bastante revelador. Afinal, para além da bibliografia acerca do tema, foi na análise dos arquivos da Cinemateca Francesa e do Instituto Nacional do Audiovisual que surgiram novas percepções sobre a *Nouvelle Vague*. Consequentemente, ao aproximar tais percepções do meu objeto de estudo, novos paralelos com a realidade porto-alegrense, na qual estão inseridos os realizadores que venho estudando, foram viáveis. Com esse mergulho nos acervos parisienses, portanto, pude perceber e/ou reforçar:

- a importância da cinefilia como embasamento referencial;
- o apoio da mídia e das empresas de comunicação na divulgação das produções realizadas;
- a relação íntima desses realizadores com a crítica cinematográfica, atuando também eles na área;
- a relação direta de cada história com uma tecnologia que permitisse a sua apropriação para realizar os filmes;
- o apoio de um festival de cinema que os recebesse;
- a presença, nos filmes, de uma intertextualidade que remetesse as obras ao universo sociocultural dos próprios realizadores;
- o próprio espaço urbano o qual, por eles, era frequentado;
- a coletividade – “cinema de turma” – como forma de viabilizar os mais diversos projetos;
- a característica elitista do cinema, seja na França ou no Brasil.

A partir de agora, vou avaliar melhor cada um desses pontos.

3.2.1 A cinefilia

Na falta de um espaço de aprendizado sistemático do cinema, como uma universidade, por exemplo, os jovens se agarraram à cinefilia para, por meio da construção de repertório,

⁶⁹ Reforço que essas discussões apareceram como possíveis para mim após o meu doutorado sanduíche na França, com o contato com bibliografias e ambientações cinematográficas novas que me inspiraram outras formas de pensar o cinema gaúcho.

aplicarem as observações teóricas na prática do fazer-cinema. A cinefilia, portanto, foi importantíssima para os futuros realizadores da *Nouvelle Vague*, que começaram suas trajetórias como críticos da *Cahiers du Cinéma*:

Finalmente a geração da cinefilia, que se formou nas poltronas da Cinémathèque Française ou do Studio Parnasse, e que se exprime nas páginas dos *Cahiers du Cinéma* ou do semanário *Arts*, passa à realização com Chabrol. Ora com dinheiro pessoal [...] ora com dinheiro de produtores amigos [...]. Todos os produtores estão encantados com o sucesso dos jovens dessa *vague*, pois libertaram o cinema das suas amarras. Eles o dispensaram da equipe técnica mínima imposta pelos sindicatos. Libertaram-no de dificuldades administrativas e financeiras para filmar nas ruas, em casas reais, quartos reais, em cenários naturais (JEANCOLAS; MARIE, 2019, p. 74, tradução minha).⁷⁰

No Rio Grande do Sul, mesmo que mais moderadamente, isso também aconteceu, tanto com os *Magros*, da *Geração Deu pra ti*, quanto com os *Magríssimos*, da *Geração Clube Silêncio*. Cineclubes como o Humberto Mauro ou o icônico Clube de Cinema de Porto Alegre (LUNARDELI, 2008), conforme observado anteriormente, foram essenciais para a formação cinematográfica de várias gerações de cineastas, pesquisadores e críticos na cidade. Se, em Paris, a *Cinémathèque Française*, bem como algumas salas específicas da capital francesa, cumpriram esse papel, em Porto Alegre, muito mais carente de aparelhos culturais, os cineclubes foram cruciais, principalmente para a geração dos anos 1970/1980.

3.2.2 Espaço na mídia tradicional

Com o acesso ao acervo da Cinemateca Francesa, em Paris, pude mergulhar nas edições da *Cahiers du Cinéma* para observar que, se a revista foi importante para aquela geração em diversos aspectos, em especial para divulgar e respaldar o movimento como um todo, ela não foi o único veículo a promover o cinema francês. Isso é um elemento que se integra, também, ao papel da televisão francesa, à rádio, a inúmeras outras publicações especializadas e, claro, ao próprio Festival Internacional de Cannes. Sem espaço de divulgação e sem incentivo aos realizadores e seus filmes, a *Nouvelle Vague* não teria ecoado para além dos circuitos mais eruditos e especializados.

⁷⁰ No original: “Enfin la génération de la cinéphilie, qui s’est formée sur les fauteuils de la Cinémathèque Française ou du Studio Parnasse, et qui s’est solvante exprime dans les pages des *Cahiers du Cinéma* ou de l’hebdomadaire *Arts*, passe à la réalisation dans la foulée de Chabrol, tantôt avec de l’argent personnel [...] tantôt avec l’argent de producteurs amis [...]. Tous les producteurs se réjouissent du succès de jeunes de cette *Vague*, parce qu’ils ont libéré le cinéma de ses chaînes. Ils l’ont libéré de l’équipe technique minimale imposée par les syndicats. Ils l’ont libéré des difficultés administratives et financières pour tourner dans les rues, dans de vraies maisons, de vraies chambres, dans de décors naturels”.

No Rio Grande do Sul, também havia espaço para o cinema porto-alegrense por meio de matérias de televisão, revistas e jornais, além das ondas da Ipanema FM, a partir dos anos 1980. Na França, porém, a televisão aprofundava as temáticas cinematográfica com várias abordagens em programas especializados na sétima arte. Já, aqui, as matérias televisivas, que seriam, justamente, as que mais poderiam informar e influenciar um grande público sobre a importância do “cinema gaúcho”, sempre foram mais genéricas, realizadas sob um viés jornalístico que tratava o cinema como algo exótico, quase de “outro mundo”, uma curiosidade. Diferentemente da França, portanto, aqui faltaram espaços amplos para uma discussão séria sobre o cinema local enquanto um bem cultural. Seria isso a causa ou a consequência do desinteresse da própria sociedade em aprofundar a discussão acerca da produção audiovisual? A resposta, certamente, está no fato de que na França os personagens da *Nouvelle Vague* que escreviam para a *Cahiers du Cinéma* o faziam para um público diverso – e até internacional –, enquanto que aqui as publicações especializadas, como o *NÃO!*, da turma da Casa de Cinema, ou o *CAC*, da turma dos novos superoitistas dos anos 1990, assim como as revistas *Aplauso* e *Teorema*⁷¹ – certamente o veículo mais sólido, contínuo e focado na crítica cinematográfica no Rio Grande do Sul –, mal atingiam – e atingem – os próprios realizadores e alguns outros poucos cinéfilos.

Se na França assistir a filmes, estudá-los, discuti-los e escrever sobre eles foi fundamental para que os críticos se transformassem em realizadores/renovadores do próprio cinema mundial, ao mesmo tempo que despertou um amplo público para suas obras, aqui, tal afirmação necessita inúmeras ressalvas, pois tanto os escritos sobre cinema como as obras dos nossos cineastas mais inventivos sempre foram consumidos por um público extremamente restrito. Na França, a *Cahiers do Cinéma*, ao longo de seis anos, de 1957 até 1963, não apenas cobriu passo a passo a transformação do cinema francês e as vidas dos principais expoentes da *Nouvelle Vague* como também foi lida por um público amplo de pessoas interessadas na discussão cinematográfica, algo que nunca aconteceu aqui, para além de círculos mínimos. Não há, portanto, como despertar o interesse social por determinada temática se essa quase não for citada pelo jornalismo local.

⁷¹ Segundo o histórico publicado no site da Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (ACCIRS), a revista *Teorema* nasceu “em 2001, ainda sob impacto do 11 de setembro; ela nasce do Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre, reunindo um grupo de pesquisadores, críticos e cineastas. Dele tem origem a revista *Teorema – Crítica de Cinema*, cuja primeira edição é de agosto de 2002 e cujo nome faz homenagem ao filme de Pasolini (1968), tendo na capa a protagonista Laura Betti. A ideia era criar uma publicação que propiciasse o aprofundamento normalmente associado à academia e, ao mesmo tempo, que tivesse uma linguagem acessível para ser vendida em bancas de revista e livrarias. A formação original contava com Fabiano de Souza, Fernando Marcarello, Flávio Guirland, Ivonete Pinto e Marcus Mello. O corpo editorial mudou com o tempo, com a saída do Mascarello e a entrada de Enéas de Souza e Milton do Prado” (ACCIRS, 2017).

3.2.3 A crítica de cinema

Na França, foi a cinefilia que levou a futura geração *Nouvelle Vague* a escrever críticas para a *Cahiers du Cinéma* ainda antes de ver seus integrantes assumirem a postura de *auteurs*:

Na França, assistimos então a um duplo reconhecimento: os jovens cinéfilos impuseram o cinema como grande arte, outros jovens o elegeram como seu entretenimento preferido e, em contrapartida, a juventude de 1958 parece impor-se como sujeito privilegiado (e comercialmente atraente) para cineastas em busca de bons roteiros (DE BAECQUE, 2019, p. 76, tradução minha).⁷²

Já na Porto Alegre dos anos 1980 em diante, ao invés de as publicações especializadas se multiplicarem, ocorreu o contrário. A geração de críticos dos anos 1950 e 1960 contava com mais espaços na mídia tradicional – em especial nos cadernos de cultura do jornalismo impresso – do que a geração que emergiu nos anos 1980. Tanto que até se chegar a uma revista bimestral especializada na crítica cinematográfica, como era o caso da revista *Teorema*, a solução foi escrever críticas para fanzines, jornais amadores e revistas de cultura geral, além dos blogs ou sites que surgiram com a chegada da Internet. Claro que havia o espaço da crítica cinematográfica nos principais jornais da cidade, no entanto estes eram reduzidos e ocupados, basicamente, por jornalistas de cultura mais do que por críticos especializados e/ou pelos próprios realizadores.

Entretanto, apesar das devidas proporções, tanto em Paris quanto em Porto Alegre, fica claro que há uma relação direta entre assistir filmes, discuti-los em grupo, escrever sobre eles e, posteriormente, experimentar realizá-los, muitas vezes buscando recriar aquilo que cada crítico/debatedor enxerga de interessante nas obras filmicas referenciadas e em seus realizadores.

3.2.4 Tecnologias

A tecnologia foi fundamental para (re)desenhar esse período especial do nosso cinema, assim como não deixou de ser para a viabilização da *Nouvelle Vague*. Independentemente dos

⁷² No original: “En France on assiste alors à une double reconnaissance : les jeunes cinéphiles ont imposé le cinéma comme art majeur, d’autres jeunes gens l’ont élu comme leur divertissement préféré, et, en retour, la jeunesse de 1958 semble s’imposer comme sujet privilégié (et commercialement attractif) aux cinéastes à l’affût de bons scénarios”.

períodos e países analisados, a tecnologia influenciou novas narrativas possíveis com o uso do 16mm para os franceses, ou o digital para os gaúchos pós-anos 2000, ou o Super-8 para a *Geração Deu pra ti* e até para a *Geração Clube Silêncio*. A tecnologia colaborou para definir os modos de produção, barateando-os e, conseqüentemente, viabilizando as respectivas produções dessas gerações:

A evolução da tecnologia, de fato, também entra em jogo. Mesmo que o cinema dos anos 1950, ao contrário do que se dizia, não fosse tão confinado aos estúdios, ele continuava dependente de grandes equipes e usava equipamentos pesados, o que consome muitos quilowatts. Mas, ao final desses mesmos anos, surgiram no mercado câmeras, luz e filmes mais sensíveis, que permitiram filmar à luz do dia, com a possibilidade de gravar sons síncronos de boa qualidade: elementos que intervêm desde 1959 (JEANCOLAS; MARIE, 2019, p. 74, tradução minha).⁷³

Conseqüentemente, é claro, as tecnologias influenciaram novas possibilidades narrativas, como, por exemplo, a aproximação entre a linguagem do cinema ficcional e a do documentário. Isso ocorreu com os franceses, mas também é uma característica de várias cinematografias no mundo, inclusive em Porto Alegre. Os equipamentos menos pesados que a tradicional câmera 35mm, sejam eles os primeiros 16mm, acompanhados dos gravadores Nagras, ou o Super-8 ou, mesmo mais recentemente, o digital, ainda quando este chegou em formato MiniDV, foram cruciais para, aos poucos, permitirem a saída dos realizadores – e suas histórias – de dentro dos estúdios.

Nesse ambiente, geralmente urbano, a exemplo do que havia sido experimentado na Itália, com o Neorrealismo, aquilo que era percebido como obstáculo para uma filmagem passou a ser incorporado aos filmes em nome de um realismo diegético, o qual teria o poder de aproximar a obra – e o espectador – daquele universo retratado. Assim, ruídos urbanos, até então percebidos como obstáculos para uma filmagem, foram incorporados e transformados em potência narrativa. Em nome desse certo improviso, uma determinada locação, em uma esquina movimentada, por exemplo, não precisaria mais ser fechada e esvaziada para que ocorresse uma filmagem. Isso facilitou e barateou as produções:

As filmagens ao ar livre foram muito favorecidas, e as pesadas equipes de eletricitas evacuaram do *set*. Além disso, a gravação sonora pode seguir uma mesma evolução, alcançando uma maior leveza das condições de filmagem, bem como uma eliminação pura e simples, graças à pós-sincronização. Longe dos *sets* e

⁷³ No original: “L’évolution de la technique, en effet, entre aussi en compte. Même si le cinéma des années cinquante était moins qu’on ne l’a dit confiné dans les studios, il demeurait tributaire d’équipes nombreuses et utilisait un matériel lourd, gros consommateur de kilowatts. Or à la fin de ces mêmes années, on trouve sur le marché des caméras légères des pellicules plus sensibles qui permettent un tournage à la lumière du jour, on a la possibilité d’enregistrer un son synchrone de bonne qualité: des éléments qui interviennent dès 1959”.

dos batalhões de funcionários e maquinária dos estúdios [...], os orçamentos entraram em colapso, às vezes, reduzidos em quase 70% [...] (DE BAECQUE, 2019, p. 68, tradução minha).⁷⁴

O jovem cinema urbano porto-alegrense se beneficiou dessa inventividade das ruas, registrando o movimento da cidade e com isso, finalmente, conseguindo imprimir nas telas um pouco de urbanidade e modernidade. Filmes como *Coisa na roda* (Werner Schünemann, 1982), que mostra alunos nas dependências da UFRGS, ou *Inverno* (Carlos Gerbase, 1983), em que o personagem perambula pelas ruas da cidade, nos propiciam essa experiência quase antropológica, uma sensação de viver o próprio filme.

3.2.5 Festivais de cinema são janelas

A *Nouvelle Vague* contou com a vitrine do Festival Internacional de Cannes, obviamente a melhor janela que uma filmografia pode desejar para si, afinal, trata-se do mais importante festival do mundo. Embora o cinema porto-alegrense não contasse com tanto, não se deve desprezar o papel do Festival de Cinema de Gramado para destacar o trabalho da *Geração Deu pra ti* em diante. Cabe lembrar – nunca é demais – que estamos comparando uma cinematografia central no mundo, como é a francesa, com uma cinematografia periférica, como a brasileira. Ademais, vale sublinhar que se nessa relação de poder entre aquilo que é central e periférico, se o cinema brasileiro fica aquém do francês, o que dizer da produção audiovisual porto-alegrense realizada a partir de uma bitola caseira como o Super-8? De qualquer maneira, se não existisse o Festival de Cinema de Gramado⁷⁵, é bem possível que quase ninguém tivesse contato com o longa-metragem de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti e, conseqüentemente, o cinema urbano porto-alegrense não teria acontecido nos moldes que o conhecemos hoje.

⁷⁴ No original: “Les tournages en extérieur en sont largement favorisés, et les lourdes équipes d’électriciens évacuées du plateau. De plus, la prise de son peut suivre la même évolution, vers une légèreté plus grande des conditions du tournage, voire vers une élimination purê et simple grâce à la postsynchronisation, loin des décors et des bataillons de maquilleuses des studios [...] les budget vont s’écrouler, réduits parfois de près de 70% [...]”.

⁷⁵ O Festival de Cinema de Gramado, criado em 1973 a partir de uma mostra de filmes que havia ocorrido em Porto Alegre, logo se consolidou como um dos mais importantes festivais de cinema do Brasil. Com a crise da produção cinematográfica nacional, no Governo Collor, em 1992 o festival passou a aceitar – inclusive como alternativa para sua sobrevivência – produções de origem latina. E em 2020, precisou se renovar mais uma vez, por conta da pandemia de coronavírus, e partir para uma edição virtual. Há muitos anos, entretanto, o festival vem ganhando mais espaço nas colunas sociais do que nas publicações segmentadas, o que gera crescentes e constantes críticas por parte dos realizadores. Em contrapartida, a cidade turística de Gramado viu seus hotéis lotarem com fãs dos atores e atrizes – mais famosos por conta da televisão do que do cinema –, querendo vê-los desfilar pelo fático tapete vermelho.

Mesmo após quase meio século de vida e inúmeras transformações que o esvaziaram da vocação essencialmente cinematográfica, o festival manteve-se como uma das principais vitrines da produção nacional e segue importante para destacar o trabalho, em curtas-metragens, ao menos, dos realizadores gaúchos. Nos últimos tempos, no entanto, os realizadores porto-alegrenses estão mais distantes do Festival de Gramado. Ironicamente, aos realizadores franceses da *Nouvelle Vague* parece que também o Festival de Cannes envelheceu mal – ao menos naquele momento. Isso explicaria por que, nos anos 1960, o Festival sofreu inúmeras críticas dos realizadores e de segmentos ligados à produção cinematográfica. Apesar disso, no entanto, é impossível desvincular o surgimento da *Nouvelle Vague* da edição de 1959:

A condução do Festival de Cannes só confirma a premonição de Audiberti: os jovens conquistaram o cinema francês. E podemos dizer que a noite de 4 de maio de 1959, quando *Les Quatre Cents Coups* foi apresentado, em projeção oficial, no *Palais du Festival*, marcou o nascimento público da Nouvelle Vague (DE BAECQUE, 2019, p. 84, tradução minha).⁷⁶

Se a exibição do filme de Truffaut, em Cannes, pode ser considerada a data do nascimento da *Nouvelle Vague*, bem como a apresentação de toda essa geração ao universo cinematográfico internacional, eu diria que, em Gramado, é a famosa exibição de *Deu pra ti anos 70*, na Mostra Super-8 – o filme não fazia nem parte da Mostra principal –, o momento que apresenta nomes como Giba Assis Brasil, Nelson Nadotti e Carlos Gerbase ao Brasil. É notório e registrado em vídeo – pela televisão – que o presidente do Júri do Festival de Gramado daquele ano de 1981 – o falecido ator gaúcho Walmor Chagas – declarou que o melhor filme de todo o festival não estava na Mostra principal, mas na Mostra Super-8.

O resultado de tal repercussão talvez perca, em importância, apenas para a exibição, anos depois, de *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989), curta-metragem realizado pelos “herdeiros” daquela experiência do *Deu pra ti anos 70*. Aplaudido de pé por um público estupefocado com o que acabara de ver, o curta-metragem dirigido por Jorge Furtado virou notícia nos principais veículos nacionais, os quais destacaram a qualidade do trabalho da Casa de Cinema de Porto Alegre. Algo parecido ocorreu com a *Geração Clube Silêncio* quando, em 2004, aproveitaram o Festival para comunicar o nascimento da produtora, ao mesmo tempo em que carregavam para Porto Alegre os Kikitos de Melhor Ator, Melhor Roteiro,

⁷⁶ No original: “Le déroulement du Festival de Cannes ne fait que confirmer le pressentiment exprimé par Audiberti : la jeunesse a pris d’assaut le cinéma français. Et l’on peut dire que la soirée du 4 mai 1959, au moment où sont présentés *Les Quatre Cents Coups* en projection officielle au palais du Festival, marque la naissance publique de la Nouvelle Vague”.

Melhor Montagem e o Prêmio Canal Brasil por *Cinco naipes* (Fabiano de Souza, 2004), além do Kikito do Prêmio Especial do Júri para o *Messalina* (Cristiane Oliveira, 2004).

É fato, portanto, que o Festival de Cinema de Gramado contribuiu – e foi cenário – com essas duas gerações de cineastas, colaborando para o crescimento e a manutenção do próprio cinema porto-alegrense. Dessa forma, fica demonstrado que aquilo que fez bem para Paris também fez bem para Porto Alegre.

3.2.6 Intertextualidade e autorreferencialidade

Outra característica bastante marcante no cinema da *Nouvelle Vague*, que vai se repetir no cinema Super-8 da *Geração Deu pra ti* – sempre mediante as devidas adaptações – e, com menos força, no cinema da *Geração Clube Silêncio*, é a mencionada utilização do cinema como janela autobiográfica por onde os realizadores expressam – expressaram – seus sonhos, seus traumas, suas angústias, seu contexto social, seus gostos e suas referências culturais. Historicamente, é preciso registrar que a representação cultural e social dessas gerações, por meio de uma arte elitista como é o cinema, naturalmente ocorreu a partir do seu universo pequeno burguês de classe média. Isso é perceptível tanto na forma como essa geração consumia as obras dos cineastas que lhe eram referência quanto na forma como se expressou em seus próprios filmes, como bem observa Prédal (2018, p. 208, tradução minha):

Quanto ao papel de espelho do cinema, a *New Wave* reflete bem os costumes da época, mas dificilmente tem gosto pela observação social ou política. Na verdade, duas tendências se destacam: uma da crítica e outra do curta-metragem, ou seja, uma da teoria e outra da prática.⁷⁷

Diante desse contexto, me parece que o que foi visto em filmes como *Deu pra ti anos 70* (Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981), seguido de *Coisa na Roda* (Werner Schünemann, 1982), *Inverno* (Carlos Gerbase, 1983), *Verdes anos* (Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase, 1984), entre outros, já aparecia nos filmes da *Nouvelle Vague* nos anos 1960, quando, por exemplo, François Truffaut se utilizou do cinema para falar da sua difícil infância em *Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1959), assim como Chabrol, que não apenas falava da sua pequena cidade, Creuze, em *Le Beau Serge*⁷⁸ (Claude Chabrol, 1958) como também utilizou a população local no elenco. Além disso, há as inúmeras citações a outros

⁷⁷ No original: “Quant au rôle de miroir du cinéma, la Nouvelle Vague reflète bien les mœurs du temps mais n’a guère le goût du constat social ou politique. En fait, deux tendances se distinguent: l’une venant de la critique et l’autre du court-métrage, c’est-à-dire l’une de la théorie et l’autre de la pratique”.

⁷⁸ Considerado o primeiro filme da *Nouvelle Vague*.

diretores, filmes, escritores, pintores, lugares, enfim, uma gama enorme de referências que aparecem em obras de diversos realizadores da *Nouvelle Vague*.

Tanto lá como aqui, essas características pessoais e autobiográficas tinham a ver com o fato de os realizadores utilizarem o cinema para falarem do seu tempo e das suas coisas. Assim, para o bem ou para o mal, essas obras são marcas dos seus tempos – e como tais devem ser lidas –, assim como não deixam de evidenciar as devidas autoridades por trás de cada realizador. Em Porto Alegre, todos os primeiros longas-metragens da *Geração Deu pra ti*, citados acima, tratam do universo geracional dos próprios realizadores e utilizam como locação uma Porto Alegre contemporânea que, até então, havia sido pouco retratada pelo cinema local.

Em Paris, várias obras da *Nouvelle Vague* exploraram a força da autorreferencialidade e propuseram a representação de uma cidade fria, reflexo de uma Paris habitada por jovens brancos, existencialistas e intelectualizados, imersos em suas vidas pequeno-burguesas marcadas pelo conflito geracional com os pais conservadores. Algo semelhante observamos no cinema porto-alegrense desse período, em que jovens cresciam numa cidade fria e cinzenta e tornavam-se adultos em meio a uma ditadura militar que os provocava a ser, ao mesmo tempo, rebeldes e desconfiados, pois sempre podia haver um informante do Estado repressor na mesa ao lado.

Embora essa autorreferencialidade desapareça um pouco nas produções da Casa de Cinema a partir de 1999, seguiu presente nos filmes e projetos da *Geração Clube Silêncio*. Cabe destacar a ausência de personagens negros como uma característica desse cinema. No entanto, não é privilégio apenas do cinema, uma vez que a Porto Alegre dos anos 1980 também não enxergava negros e negras. Ademais, o próprio Cinema Novo, carioca, ou mesmo a francesa *Nouvelle Vague*, pouco ou nada deram espaço para realizadores, atores e atrizes negros e/ou, ainda, diretoras mulheres.⁷⁹ Problema maior é perceber que o racismo estrutural – principalmente –, salvo raras exceções, se manteve ao longo dos anos 2000 e, ainda hoje, o cinema porto-alegrense, salvo raras exceções, segue alheio a essa urgente transformação.

⁷⁹ Quanto à *Nouvelle Vague*, é importante destacar o pioneirismo de Agnès Vardas.

3.2.7 As cidades, seus bairros e lugares

A *Nouvelle Vague*, por exemplo, construiu um novo imaginário parisiense tendo como referência os bairros, as ruas, os parques, as salas de cinemas e os bares que faziam sentido aos seus realizadores.

De forma muito concreta, a *Nouvelle Vague* elabora assim uma topografia parisiense – o Quartier Latin em *Todos os meninos se chama Patrick*, os Champs-Élysées em *Acenseur pour l'Échafaud*, *À bout de Souffle* e *Tirez sur le pianiste*, o XVI arrondissement em *Les Amants* e *Le Bel Âge* [...], a topografia, que adquire, para os espectadores, uma força inédita quanto uma Paris mais real é brutal e provocadora aos olhos do cinema tradicional (DE BAECQUE, 2019, p. 136).⁸⁰

Isso que ocorreu em Paris também aconteceu na Porto Alegre de Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Nelson Nadotti. Para esses realizadores, fica claro que o bairro Bom Fim, seus bares, cinemas e ruas, por exemplo, era um cenário importante, bem como outros locais pontuais na cidade, como a lanchonete Ribs, o cinema Vogue e/ou os bares da Esquina Maldita.⁸¹ Por isso, naturalmente, esses pontos de encontro significativos para aquela geração foram utilizados como locações e, assim, foram eternizados nos filmes do período. De forma semelhante à *Nouvelle Vague*, que ressignificou a Paris por eles representada, também a *Geração Deu pra ti* contribuiu para a construção de um imaginário porto-alegrense em torno, principalmente, do Bom Fim. No entanto, na busca por locações diferentes, estenderam seus filmes para Garopaba, para o Litoral Norte do Rio Grande do Sul e até para Montevideú.

Já os longas-metragens da *Geração Clube Silêncio* estabeleceram essa relação com a capital por meio, principalmente, do plano-sequência do *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007) e *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007), enquanto os filmes *A última estrada da praia* (Fabiano de Souza, 2010) e *Dromedário no asfalto* (Gilson Vargas, 2014) optaram por retomar as praias gaúchas como locação. Ao situarem os filmes nesses tempos e espaços, seus realizadores dissolveram ainda mais as fronteiras entre a ficção e o documentário em busca de uma representação mais realista dos seus próprios universos culturais.

⁸⁰ No original: “De façon très concrète, la Nouvelle Vague élabore ainsi une topographie parisiens – le Quartier Latin dans *Tous les garçons s'appellent Patrick*, les Champs-Élysées dans *Acenseur pour l'échafaud*, *À bout de souffle* et *Tirez sur le pianiste*, le XVI arrondissement dans *Les Amants* et *Le Bel Âge* (...) topographie qui acquiert pour les spectateurs une force d'autant plus inédite que cette sortie dans le Paris réel est brutale, provocante aux yeux du cinéma traditionnel”.

⁸¹ Localizada na esquina da Avenida Osvaldo Aranha com a Rua Sarmento Leite e formada por quatro bares – Alaska, Estudantil, Mariu's e Copa 70 –, a Esquina Maldita prosperou ao longo das décadas de 1960 e 1970, constituiu-se num importante reduto boêmio e cultural de Porto Alegre e, de certa forma, antecipou a “porralouquice” bonfiniana dos anos 1980.

3.2.8 *A turma do cinema*

Todas essas características provavelmente não teriam surtido nenhum efeito se não tivesse ocorrido, ao menos no princípio, uma união de forças – uma coletividade de pessoas com os mesmos interesses, voltados para os mesmos objetivos e com afinidades que pudessem direcionar forças para a realização de um mesmo projeto. Em Porto Alegre, tal característica foi – e ainda é – tão marcante que se chegou a cunhar a expressão “vai procurar tua turma” para os neófitos da sétima arte local. Esse conceito de “turma”, porém, é mais complexo do que parece ser, uma vez que agrega e aparta ao mesmo tempo.

No entanto, todas essas aproximações entre o que ocorreu em Paris, nos anos 1950/1960, e em Porto Alegre, a partir dos anos 1980, chamam a atenção por definirem – ou ajudarem a definir – o que viria a ser um outro cinema para além da lógica “fordista” dos grandes estúdios. Mesmo com as diferenças geracionais discutidas na subseção anterior, é possível perceber que procurar uma turma foi – e possivelmente ainda seja – a forma de se fazer cinema em Porto Alegre. Ademais, pode-se constatar isso pelo nome das duas principais produtoras aqui pesquisadas: a casa e o clube.

3.2.9 *Cinema é uma arte elitista*

Outra característica inerente ao fenômeno francês e presente no Rio Grande do Sul é que, salvo as exceções, lá ou aqui, o cinema sempre foi praticado por quem tinha condições financeiras. Truffaut, considerando sua infância pobre, é uma exceção nesse universo de artistas oriundos das classes e famílias mais abastadas. Sobre isso, destaca Desbois (2016, p. 459):

Para cada Truffaut, vindo do seguro-desemprego, quantos Louis Malle e Godard, filhos de grandes burgueses! Esse fenômeno é amplificado na América do Sul, continente inventado onde reina uma forte desigualdade sociorracial. No Brasil, que no meio do século XX ainda contava com 80% de analfabetos e onde o sistema escolar público é um dos grandes problemas sociais, ao lado da saúde, quem poderia ter acesso facilitado a livros, ao saber, ao cinema, a uma câmera, à linguagem cinematográfica?

Embora tanto em Paris quanto em Porto Alegre as tecnologias tenham representado um barateamento das produções e, conseqüentemente, uma eventual democratização dos processos de produção, independentemente do formato, isso seguiu viável apenas para alguns

poucos que podiam pagar pelo seu acesso à prática audiovisual. Inúmeras vezes, inclusive, as produções foram totalmente financiadas por heranças, venda de imóveis, ajuda dos pais e, claro, empréstimos bancários. Nesse sentido, o cinema urbano de Porto Alegre, ontem e hoje, não difere da *Nouvelle Vague* francesa dos anos 1960, nem dos escritores *outsiders* franceses dos séculos XIX, embora, a exemplo do que foi abordado anteriormente por Giba Assis Brasil (1998) e Carlos Gerbase (1998), a *Geração Deu pra ti*, inúmeras vezes no início da carreira conseguiu viabilizar algumas novas produções com o lucro obtido da bilheteria das anteriores.

De qualquer forma, a influência francesa sobre a cidade de Porto Alegre, sua história, sua cultura, sua arquitetura, é também observada num imaginário de cinema urbano que atravessa tanto os críticos da pequena cidade quanto seus jovens e futuros cineastas.

4 QUARTO MOVIMENTO – EIXOS CINEMATOGRAFICOS: DO “CINEMA GAÚCHO” AO “CINEMA PORTO-ALEGRENSE”

Ao chegar ao Quarto Movimento, mergulharei em aspectos específicos do universo cinematográfico do Rio Grande do Sul, bem como do meu objeto de estudo.

4.1 Do cinema gaudério a *Deu pra ti anos 70* e o cinema urbano em Porto Alegre

Na longa história do audiovisual produzido no Rio Grande do Sul, há um momento de incontestável ruptura temática, como tenho dito ao longo do trabalho. A partir de agora, aprofundarei um pouco melhor essa história, pois ela é a origem desse longo e ininterrupto processo de quase quarenta anos do cinema porto-alegrense. Para contá-la, além dos depoimentos colhidos em entrevistas que realizei para o documentário (Anexo B), conto com três obras principais: o clássico livro de Tuio Becker (1986), *Cinema gaúcho – uma breve história, A aventura do cinema gaúcho*, de Luiz Carlos Merten (2002), e, mais recentemente, o livro de Alice Dubina Trusz (2016), *Verdes anos: memórias de um filme e de uma geração*. Além destes, há outros livros e artigos que tratam, direta ou indiretamente, do “cinema gaúcho” e/ou de temas que permeiam essa história. No entanto, essas três obras se mostraram as mais significativas para complementar as informações colhidas nas entrevistas, estas, sim, o grande diferencial deste estudo.

Dessa forma, nesta subseção, tentarei contextualizar e refletir sobre o nascimento do cinema urbano de Porto Alegre, o qual, acredito que consensualmente, se dá com a realização de *Deu pra ti anos 70*. Todavia, conforme explicitarei anteriormente, percebi que essa história de quase quarenta anos do cinema urbano porto-alegrense pode ser compreendida por quatro pequenos ciclos. O primeiro deles, iniciado com a realização de *Deu pra ti anos 70* e encerrado com o filme *Verdes anos* – ou o projeto da Z Produtora como um todo –, será abordado a partir de agora.

Nesse sentido, é importante retomar rapidamente a estética “bombacha e chimarrão”, pois, conforme Gerbase (2005), esta está por trás da grande maioria dos longas-metragens feitos no Rio Grande do Sul até o final dos anos 1970. Gerbase (2005, p. 2) deixa claro, em seu artigo que aborda a influência de Nelson Nadotti sobre a “invenção do cinema gaúcho”, que o mito do gaúcho valente, pilchado, montado sobre o seu cavalo e tomando seu chimarrão, “[...] e o fato de ser bastante perigoso andar a cavalo e tomar chimarrão ao mesmo tempo, principalmente se a água estiver como deve estar, bem quente – é detalhe

insignificante [...]”–, consistia em uma temática tão sedutora ao público brasileiro que justificava a vinda de inúmeros diretores paulistas ao estado para adaptar obras de Érico Verissimo, como *O sobrado* (Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, 1956), *Um certo capitão Rodrigo* (Anselmo Duarte, 1971) e *Ana Terra* (Durval Garcia, 1972). Embora o próprio escritor, em seus livros, realizasse uma certa crítica ao gaúcho estereotipado, as adaptações cinematográficas, invariavelmente, apostavam na construção do personagem icônico, também definido por folcloristas como Barbosa Lessa, Paixão Cortes e Glaucus Saraiva. No entanto, certamente foram Teixeira e José Mendes as principais figuras dessa estética local.⁸²

Para entender o surgimento desses dois importantes personagens do nosso cinema e da nossa música, é preciso lembrar que, ao longo da década de 1970, graças a incentivos do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), ocorreu um pequeno ciclo de produções gaúchas as quais, de tão significativas em nível nacional, levaram o Rio Grande do Sul ao posto de terceiro estado com maior produção cinematográfica no país, atrás, claro, apenas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nesse momento, *Para, Pedro* (Pereira Dias, 1969) e *Não aperta, Aparício* (Pereira Dias, 1970), com José Mendes, assim como *Coração de luto* (Eduardo Llorente, 1967) e *Motorista sem limites* (Milton Barragan, 1970), com Teixeira, foram sucessos de bilheteria e encorajaram outros tantos cineastas locais a produzirem longas-metragens. Assim, entre 1970 e 1973, segundo Becker (1986), um total de doze filmes foram realizados em solo gaúcho.

No entanto, Becker (1986) diz que a carteira de cinema do BRDE durou apenas até 1973, e nenhum filme realizado por meio desse incentivo pagou o empréstimo. Nesse cenário, quem mais conseguiu produzir – e atingindo marcas impressionantes – foi Teixeira. Segundo Miriam de Souza Rossini (1996)⁸³, desde *Coração de luto* até *A filha de Iemanjá* (Milton Barragan, 1981), Teixeira produziu – e foi protagonista – de doze filmes, os quais foram realizados numa constante tão impressionante para o cinema brasileiro que, em pelo menos duas ocasiões – 1976 e 1978 –, o músico/ator/produtor lançou dois filmes no mesmo ano. Teixeira filmou em todos os cenários possíveis no Rio Grande do Sul – campo, cidade, Litoral Norte e Serra Gaúcha. Muitos dos seus filmes foram dirigidos por Milton Barragan ou por Pereira Dias e atingiram números de bilheteria tão impressionantes que,

⁸² Para reforçar, é importante lembrar que, no caso de Teixeira, isso ocorreu, provavelmente, mais pela imagem que ele construiu de si mesmo, por intermédio da música, do que pela sua filmografia.

⁸³ O livro *Teixeira e o cinema gaúcho* inicia com um capítulo intitulado “Breve história do cinema gaúcho” e, assim, com as demais obras aqui citadas, é uma boa forma de o leitor revisitar os principais momentos do cinema gaúcho que antecedem o recorte deste estudo.

alguns, ainda hoje, são considerados marcos do cinema nacional. Apenas esses dois fatores – constância de produção e público –, por si só, justificam o imaginário que se criou em torno da sua figura. Todavia, Teixeira também foi um mestre do marketing, pois se utilizou da sua fama como cantor para lançar-se ao cinema, estruturando toda uma cadeia produtiva para, por meio deste, reforçar seu produto principal, a música. Segundo Daniel Feix (2019, p. 162):

Da Interfilms, Teixeira adquiriu câmeras e maquinário para equipar a sua produtora e mesmo mão de obra para seus novos projetos – a começar pelo próprio Milton Barragan, que se revezaria na direção de seus filmes com Pereira Dias, e Ivo Czamanski, assistente de Américo Pini em *Coração de luta* que passaria a fotografar esses filmes.

Ninguém mais conseguiu tal proeza no Rio Grande do Sul. É preciso lembrar que, nesse período, mesmo os filmes locais que tentavam fugir da estética “bombacha e chimarrão”, como *Um é pouco, dois é bom* (Odilon Lopez, 1970)⁸⁴, *Um crime no verão* (Américo Pini, 1971), *Um homem tem que ser morto* (David Quintans, 1973), *Pontal da solidão* (Alberto Ruschel, 1974) e *Domingo de Gre-Nal* (Pereira Dias, 1979), pareciam não agradar nem ao público, nem à crítica especializada. Segundo Gerbase (2005, p. 4):

[...] não eram piores, do ponto de vista cinematográfico, que os filiados à estética do ciclo Bombacha e Chimarrão, mas, ao não se filiarem ao imaginário dominante do gaúcho, perdiam a identidade e condenavam a si mesmos a um limbo cultural e não apresentavam atrativos para o público.

⁸⁴ Como observado anteriormente, esse filme é tido como um dos primeiros longas-metragens urbanos rodado em Porto Alegre, assim como um dos primeiros longas-metragens brasileiro dirigido por um negro. No entanto, segundo a publicação da página do Facebook da Cinemateca Capitólio (2020), intitulada “Histórias e cartazes do cinema gaúcho”, o filme *Agosto 13, Sexta-feira* (Camilo Tebaldi, 1955) teria sido o primeiro longa-metragem gaúcho filmado em Porto Alegre. De acordo com a publicação, “a reduzida produção cinematográfica no Rio Grande do Sul na década de 50, que costuma ser associada à realização de *Vento Norte* (1951), de Salomão Scliar – o primeiro longa-metragem de ficção sonoro produzido no estado –, teve um outro capítulo importante, ainda que menos lembrado. Dirigido pelo italiano Camilo Tebaldi (também referido em algumas fontes como Camillo Tebaldi), *Agosto 13, Sexta-feira* (1955) reuniu, em seu elenco, um conhecido grupo de astros da rádio local (Pinguinho, Amilton Fernandes, Walter Broda, Lina Ferreira, Vânia Elizabeth...) numa comédia de erros criminal envolvendo dois assassinatos e um assalto a uma joalheria. A narrativa enxuta, com apenas 74 minutos de duração, acompanha os fatos das nove ao meio-dia, mostrando as joias circulando por mãos inocentes até terminarem na mesa de um delegado que esclarece as diversas casualidades e coincidências em torno dos episódios. Os créditos de apresentação destacavam a informação de que ‘todos os personagens do filme enfrentaram pela primeira vez a câmera cinematográfica’. Em seu dicionário dedicado a profissionais estrangeiros no cinema brasileiro, Jurandyr Noronha diz que Camilo Tebaldi veio para o Brasil em 1952 e se estabeleceu em Porto Alegre, onde realizou documentários para a Secretaria da Agricultura. O diretor trabalhou com Manoel Tomazzoni, produtor e fotógrafo de documentários no Rio Grande do Sul, e retornou para a Itália no começo dos anos 60. O motivo, segundo a imprensa da época, seria o fracasso de *Agosto 13, Sexta-feira*. Em sua edição de 19 de maio de 1956, o semanário paulista *Cine Repórter* noticiou que o diretor, ‘desgostoso com o insucesso de sua realização, retirou-se para São Paulo, de onde pretende voltar à Itália, sua pátria’. Em agosto de 2004, a extinta TVCOM (1995-2015) exibiu *Agosto 13, Sexta-feira*, numa programação que incluiu outros longas gaúchos (as sessões aconteciam aos sábados, às 22h30, com reprise aos domingos, às 14h30)”.

Em termos de longas-metragens, o cinema gaúcho do período se dividia, basicamente, em duas possibilidades: de um lado, uma espécie de *bang-bangs* esteticamente toscos e tecnicamente mal realizados e, de outro lado, tentativas praticamente isoladas e frustradas de abandonar tal temática. Isso, por conseguinte, respalda o quanto foi significativa a ruptura provocada pelo *Deu pra ti anos 70* (Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981), pois, além de conseguir mudar a estética, o cenário, os figurinos, os personagens e os conflitos desse universo até então dominante, os filmes produzidos a partir do longa de Giba e Nadotti agradaram um público específico, promoveram um inesperado sucesso de bilheteria, foram bem recebidos pela crítica especializada e, dessa forma, inauguraram o cinema urbano porto-alegrense. Segundo Giba Assis Brasil (2009, p. 104):

[...] 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*, 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!

Para que isso possa ter ocorrido, muitas são as explicações, que serão, ao longo deste texto, melhor esmiuçadas. Todavia, o fator principal é que a virada da década de 1970 para a década de 1980 representou um daqueles raros momentos históricos em que o universo parece conspirar a favor. Resumidamente, acredito, é possível dizer que esses jovens realizadores estavam no lugar certo, na hora certa, propondo a coisa certa. De acordo com Giba Assis Brasil (2009, p. 98), o cinema gaúcho sabe muito bem a quem – e ao que – deve a sua história:

Antes que me acusem de qualquer coisa. O cinema gaúcho dos anos 80 não acha que nasceu do nada, por geração espontânea. Pelo contrário, sabe-se filho do Festival de Gramado e do Grupo de Cinema Humberto Mauro, do Super-8 e da TVE RS, das sessões do Vogue e do Bristol, do Ponto de Cinema e da sala Paulo Amorim estruturou-se como classe com a criação da APTC-RS (1985). Não é só um grupo ou apenas uma geração. Deve muito aos pioneiros do cinema no estado e à ousadia de seus seguidores. Não existiria sem a convivência com os companheiros que começaram nas décadas anteriores e que, evidentemente, também são o cinema gaúcho dos anos 80.

Conforme reconhece Giba Assis Brasil (2009), antes deles, é claro, havia outros cineastas porto-alegrenses que também fugiam – ou tentaram fugir – da estética “bombacha e chimarrão”, mas, talvez, justamente por produzirem entre as décadas de 1960 e 1970, ou seja,

bem antes de a cidade estar preparada para algo assim, acabaram não sendo evidenciados e, conseqüentemente, sucumbiram à falta de oportunidades e, principalmente, de vitrine para suas produções. Sobre alguns desses “cineastas do ostracismo”, Becker (1986, p. 38-39) destaca:

Na vaga dos anos 60 estão também situados três cineastas mais atuantes, que fizeram suas primeiras experiências em 8mm e 16mm e seguem ainda hoje em atividade: Alpheu Ney Godinho, com *O Marginal* (1960/61), Antonio Carlos Textor, com *Um homem na cidade* (1965) e Sérgio Silva, com *Scorpio* e *Não tem sentido* (ambos de 1969).

Apesar de o leitor ter reconhecido o nome de Sérgio Silva e, de antemão, saber que ele é o mais conhecido dos três, justamente por ter conseguido realizar projetos profissionais de longas-metragens a partir dos anos 1990, é Textor que, naquele momento, mais chamava a atenção pelo seu cinema. Becker (1986) explica que um projeto frustrado de longa-metragem, composto por três histórias e dirigido por três diretores – Ruben Bender, Tuio Becker e Textor –, definiu o futuro do realizador que, a partir de então, passou a se dedicar exclusivamente aos curtas-metragens. Ainda segundo Becker (1986, p. 39), desde *A última estrela* (Antonio Carlos Textor, 1966) até *Carrossel* (Antonio Carlos Textor, 1985), “[...] a filmografia de Textor vem sendo construída em função da elaboração de um clima onde a imagem pura exerce sua força total”. O clima lírico e poético com o qual Textor tratava seus filmes, fossem eles documentário ou ficção, o caracterizava e permitia defini-lo como um realizador que carregava, em si, um estilo próprio. Além disso, Textor era um cineasta de referências – boas referências. Invariavelmente, citava Murnau, Fritz Lang e o escritor argentino Júlio Cortázar como inspirações. Além disso, contava com a parceria de Norberto Lubisco⁸⁵ na direção de fotografia dos seus curtas-metragens, os quais, em vários momentos, nasceram de encomendas do poder público para funcionarem como peças de promoção e/ou registros históricos da cidade de Porto Alegre, bem como das colônias italianas e alemãs no Rio Grande do Sul.

Além dele, Becker (1986) lembra que outro nome importante desse período foi Antonio Jesus Pfeil. Não apenas por conta da sua produção como realizador, mas também

⁸⁵ Conforme matéria escrita por Paulo César Teixeira, publicada no ClicRBS de 14 de janeiro de 2021, Norberto Lubisco, nascido em Porto Alegre, em 1947, “[...] marcou a produção cinematográfica de mais de uma geração de cineastas no estado, desde Antonio Carlos Textor (do qual se tornou assíduo colaborador) e Sérgio Silva até Nelson Nadotti, Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil. Ganhou dois Kikitos no Festival de Gramado, por *Madame Cartô* (1985), de Nadotti, e *Presságio* (1993), de Renato Falcão – este último concedido postumamente. Em 1985, aliás, recebeu o Troféu Assembleia Legislativa de melhor diretor de fotografia de curta-metragem em Gramado – naquela edição, além de *Madame Cartô*, havia fotografado também *Carrossel*, de Textor, e *Ano Novo, Vida Nova*, de Alpheu Godinho” (TEIXEIRA, 2021).

porque Pfeil era um pesquisador do cinema. Dessa forma, aproximando a prática da reflexão advinda da pesquisa, Pfeil se destacou nas primeiras edições do Festival de Cinema de Gramado no início dos anos 1970. Em 1974, na segunda edição do Festival, o seu filme *Cinema gaúcho dos anos 20* (Antonio Jesus Pfeil, 1974) levou um prêmio especial e o incentivou a seguir produzindo documentários. A esse primeiro seguiram outros títulos, sendo que Becker cita *Porto Alegre, Adeus* (Antonio Jesus Pfeil, 1979) como o mais significativo, uma vez que, nesse filme, “[...] ele toma por base uma carta de Glauber Rocha, cujo espírito convulsivo parece estar presente em todos os seus filmes” (BECKER, 1986, p. 43).

No entanto, foi a *Geração Deu pra ti* que, definitivamente, transformou uma aventura pontual de alguns poucos realizadores em uma experiência maior, contínua e duradoura. Dessa forma, segundo Merten (2002, p. 44), o movimento que ocorreu em Porto Alegre foi único, sem paralelo em todo o Brasil:

No Rio Grande do Sul, mais do que no Rio, ocorreu o que não deixa de ser um paradoxo: uma profissionalização do amadorismo. Os jovens – pois eram, fundamentalmente, jovens, na época – não queriam usar o Super-8 só para exercitar a linguagem. Era uma bitola barata, estimulava a ousadia e a criatividade. Mas esses jovens não queriam só brincar de fazer cinema. Queriam usar o Super-8 para expressar-se autoralmente e artisticamente.

Como observado na seção anterior, mesmo ainda relativamente jovem, o Festival de Cinema de Gramado foi importantíssimo para que essa experiência superasse a divisa do estado, fosse respaldado pela mídia nacional e, assim, recebesse um incentivo determinante para perseverar. É preciso, portanto, destacar que o Festival de Cinema de Gramado, criado em 1973, desde bem cedo incentivou o cinema realizado no Rio Grande do Sul. Para isso, na edição de 1976, por intermédio da Assembleia Legislativa do estado, foi criado um prêmio em dinheiro para o melhor curta-metragem gaúcho em 35mm. Naturalmente, isso passou a movimentar o pessoal interessado em produzir, ampliando ainda mais a vontade de realizar filmes que pudessem concorrer ao prêmio em Gramado. A partir de 1981, quando a premiação foi aberta para a bitola 16mm, as produções se multiplicaram, e o Festival passou a ser, desde então, uma espécie de parâmetro para a produção gaúcha. Produzia-se para se inscrever em Gramado.

Nesse momento, contudo, a turma que surgiria em torno de Nelson Nadotti ainda nem se conhecia ou estava, apenas, em formação. Mesmo após iniciarem suas “carreiras”, ainda demoraria alguns anos para que optassem pelas produções em 16mm ou 35mm. Num primeiro momento, o jeito foi filmar em Super-8. Antes da *Geração Deu pra ti*, apenas

algumas experiências pontuais com essa bitola doméstica ocorreram por aqui. Conforme Becker (1986), é preciso citar *Sem tradição, sem família, sem propriedade* (Sergio Silva, 1968).

No entanto, foi com o Grupo de Cinema Humberto Mauro que surgiu toda a potencialidade produtiva da geração que produziu *Deu pra ti anos 70*. Segundo Becker (1986), o personagem principal dessa história foi Nelson Nadotti, que, na época com apenas 16 anos e vivendo com os pais em Canoas, ganhou, no Natal de 1974, uma câmera Super-8 de presente. Foi ele o responsável por provocar, arregimentar e dividir os holofotes do incipiente cinema porto-alegrense com outros jovens interessados em produzir. A maioria, segundo depoimento de Giba Assis Brasil, Nadotti conheceu na Faculdade de Comunicação e/ou no Clube de Cinema Humberto Mauro. No entanto, Assis Brasil reconhece que, enquanto estes entusiastas do cinema apenas assistiam e/ou conversavam sobre filmes, Nadotti já exercitava a linguagem cinematográfica transpondo para o Super-8 o universo dos quadrinhos que ele tanto gostava. Becker (1986, p. 54) confirma isso:

[...] de 1976 a 1981, Nadotti, sozinho ou com outros, produziu uma série de filmes em Super-8 que em seu conjunto funcionam como uma visão de mundo. Mais especificamente de um mundo pequeno burguês situado no Sul do Brasil, numa capital provinciana onde uma série de personagens jovens, quase todos da idade do realizador, expressam diante da câmera suas inquietações diante da vida.

Nadotti e seus companheiros de cineclube realizaram vários curtas-metragens. Alguns bem experimentais, outros mais narrativos, como: *História, a música de Nelson Coelho de Castro* (Sérgio Lerrer e Nelson Nadotti, 1978), *Meu primo* (Nelson Nadotti, Hélio Alvarez e Carlos Gerbase, 1979) e *Bicho homem* (Cláudio Casaccia e Tuio Becker, 1979), *Sexo e Beethoven* (Carlos Gerbase e Nelson Nadotti, 1980) e *Contos neuróticos* (Tuio Becker, 1980). Mais do que filmar, Nadotti dava um jeito de exibir todos seus curtas-metragens. No entanto, para Gerbase, que além de amigo foi um dos grandes parceiros de Nadotti nesses “verdes anos”, os primeiros curtas-metragens do aspirante canoense a cineasta eram muito ruins, por isso eram também muito criticados por todos que os assistiam. Mesmo assim, Nadotti não se importava. Ao contrário, conforme depoimento de Giba Assis Brasil, quanto mais ele e Gerbase opinavam sobre os defeitos dos curtas, mais todos eles se aproximavam.

Aqui, peço licença para uma pequena digressão, pois isso que Giba e Gerbase relataram na entrevista não deixa de ser paradoxal se compararmos a postura de Nadotti com a de inúmeros diretores do cinema porto-alegrense contemporâneo. É notório o quanto muitos críticos locais evitam escrever sobre filmes gaúchos, uma vez que, invariavelmente, uma

crítica negativa pode resultar num rompimento social. Essa postura ajudaria a explicar a superficialidade de diversas obras da nossa filmografia, visto que sem crítica não há reflexão, e sem reflexão não há a mínima possibilidade de qualificarmos nosso cinema. O paradoxo referenciado acima está justamente na ironia de que, se Nadotti reagisse negativamente às críticas de Gerbase e Giba, provavelmente a amizade deles não teria prosperado e, portanto, dificilmente teriam realizado *Deu pra ti anos 70*. Uma vez que esta é a obra fundadora do cinema urbano porto-alegrense, não haveria cinema urbano porto-alegrense. E não havendo cinema urbano porto-alegrense, também não haveria filmes de realizadores porto-alegrenses sobre os quais a crítica local evitaria escrever por medo de romper amizades ou criar inimigos. Obviamente, não havendo *Deu pra ti anos 70*, a história teria se dado de outra forma, o que, não necessariamente, inviabilizaria o cinema urbano porto-alegrense, mas o paradoxo apontado nos permite algumas reflexões.

Sigamos com Gerbase porque, segundo ele, nem as críticas, nem o amadorismo de todos eles, naquele momento, impediu Nadotti de provocar Giba para, juntos, pensarem um filme. Assim, inspirados por uma pichação em um muro do Bom Fim, que servia para divulgar o show de final de ano de Nei Lisboa e Augusto Licks, os dois começaram a trabalhar o roteiro que originou o longa homônimo a essa pichação. “Deu pra ti anos 70”, a frase escrita no muro, segundo Giba Assis Brasil, sintetizava o sentimento daquela geração que havia crescido nos anos 1970, tida como “a década perdida”. Embora os anos 1970 representassem um período de certo retrocesso político na história do Brasil, se comparados aos “combativos” anos 1960, foi também ao longo daquela década que toda sua geração havia transitado da infância para a pós-adolescência. Agora, no limiar dos anos 1980, se tornavam adultos e, portanto, lhes pareceu interessante um filme que retratasse essa transição. Embora se percebesse um certo relaxamento, principalmente em relação à tortura, a ditadura ainda não havia acabado por completo. Mesmo assim, a nova década que estava começando prometia a esperança da renovação. Por essa razão, “deu pra ti”, a gíria porto-alegrense do momento, representava muito bem um desejo coletivo de dar adeus, “sem nenhuma saudade”⁸⁶, aos anos 1970. Antes disso, contudo, era preciso passar a limpo a década que ficaria no passado da história. Até porque, segundo Merten (2002, p. 50), para o bem ou para o mal, os anos 1970 também foram, para aqueles garotos, anos de transformação pessoal:

⁸⁶ Em entrevista para o *Filme sobre um Bom Fim* (Boca Migotto, 2015), Nei Lisboa utilizou essa expressão para ressaltar o sentimento daquele grupo de jovens sobre o quanto era importante virar a década.

Nadotti e Giba quiseram mostrar que toda a geração (e toda a década) possui vivências e experiências próprias e que, sob muitos aspectos, os reacionários anos 1970, mesmo amargando o fracasso do sonho de maio de 1968, também foram transgressores. Em Porto Alegre, para eles, com certeza foram.

Segundo o que relata Giba Assis Brasil em entrevista para o documentário que faz parte desta tese, ele telefonou ao amigo e contou sobre a ideia de referenciar o futuro filme na frase daquela pichação. Nadotti, em total sintonia, disse que havia tido a “mesmíssima”⁸⁷ ideia. Dessa forma, uma vez combinados sobre o tema do filme, cada um começou a trabalhar separadamente e, para a surpresa dos dois, ao juntarem seus rascunhos, tudo convergia para a mesma direção. Quando iniciaram as filmagens, com a câmera Sankyo que Giba Assis Brasil comprou com o seu salário da Rádio Gaúcha, perceberam que tudo precisaria ser feito aos poucos, a fim de conciliarem a disponibilidade da “turma”, as condições meteorológicas e, claro, o fluxo financeiro da produção. Gerbase lembra que entrou na equipe porque era o proprietário de um dos automóveis utilizados nas filmagens. Assim, aprendendo enquanto faziam o filme, filmaram o primeiro longa-metragem em Super-8 que se tinha notícia até então, no Brasil, ao longo de aproximadamente um ano.⁸⁸ Depois, claro, era preciso montá-lo, sonorizá-lo e, finalmente, exibi-lo. Tudo feito com uma única cópia, também em Super-8.

Para a surpresa de todos, a recepção do filme foi tão impressionante que, depois do sucesso no Festival de Gramado, segundo Giba Assis Brasil, eles o exibiram por cinco semanas no Clube de Cultura, em Porto Alegre. Também realizaram exposições para milhares de pessoas no Teatro da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul e no Cio da Terra, um grande evento hippie-político-jovem que ocorreu em Caxias do Sul.⁸⁹ O filme rodou todo o interior e teve exposições em outros estados. Becker (1986, p. 51) confirma a informação de que *Deu pra ti anos 70* foi exibido “[...] mais de 100 vezes em Porto Alegre, no interior do estado e em cinemas paralelos do Rio de Janeiro e São Paulo”. Havia toda uma geração de jovens ansiosos por consumirem uma cultura que dialogasse mais diretamente com eles. Luciana Fagundes Haussen (2009, p. 66-67) reforça a relação do filme com seu cenário, diegético e extradiegético:

⁸⁷ Em entrevista para o *Filme sobre um Bom Fim* (Boca Migotto, 2015), Nadotti, ao contar essa história, utiliza a palavra “mesmíssima” para reforçar a sintonia entre ele e Giba.

⁸⁸ Giba Assis Brasil observou, após ler este texto, recentemente, que o professor e pesquisador Glênio Póvoas descobriu um longa-metragem de 117 minutos, todo rodado em Super-8, na cidade de Tapejara, interior do Rio Grande do Sul. Realizado no ano de 1975, este que, a partir de agora, então, seria o primeiro longa-metragem em Super-8 do Brasil, se chama *O fim dos bandoleiros* (Domingos Luiz Dallagasperina, 1975) e está disponível no YouTube através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=x77l6blXayA>.

⁸⁹ Sobre o Cio da Terra, há o filme homônimo, de Cacá Nazário, realizado em 2010.

[...] verifica-se que o período e as questões da juventude representadas em *Deu pra ti anos 70* trazem uma enorme gama de informações sobre uma época, pós-1968, em que as mudanças sociais começam a ocorrer com ainda mais velocidade, e onde os jovens passam a ter um papel de destaque nestas transformações, a partir de suas práticas sociais e culturais. Ao mesmo tempo em que retrata um período com influências dos movimentos mundiais de 1968, também é indicativo de comportamentos e tendências que surgirão após a década de 80 e que se consagram até os dias atuais. Para esses indícios comportamentais a opção metodológica recai sobre a noção de neotribalismo, proposto pelo sociólogo francês Michael Maffesoli (1987), onde uma abordagem estética, do cotidiano comum, surge como resposta a uma lógica moderna da identidade, quando se pensa a ideia de uma época pós-moderna onde o cotidiano e o estar-junto passam a ter relevância nas análises dos cenários culturais atuais.

Porto Alegre, a “eterna pequena-grande-cidade” cantada pelos Engenheiros do Hawaii como “longe demais das capitais”, finalmente presenciava o surgimento articulado de vários grupos ligados às mais diversas áreas artísticas, como o cinema, a música, o teatro, o vídeo e a literatura. Para o cinema, a inusitada bitola Super-8 foi a única opção naquele momento. Dessa forma, mesmo que impossibilitados financeiramente de realizarem grandes produções, aproveitaram a tecnologia de uso doméstico para seguirem filmando suas histórias (quase) autobiográficas. Para isso, se associaram, mesmo que informalmente, a artistas contemporâneos como Nei Lisboa e Augusto Licks, de quem aproveitaram as músicas, bem como os grupos de teatro da época, como o Faltou João e Vende-se Sonhos, de onde surgiram os atores e as atrizes incorporados aos filmes. Dessa forma, por meio do cinema, artistas de diversas áreas se conectaram com o que havia de mais urbano e jovem – em termos de expressão cultural – naquele momento e, da mesma forma, passaram a demandar isso da cidade. As mesmas temáticas exploradas, inicialmente, em *Deu pra ti anos 70*, segundo Alice Trusz (2016, p. 244), seguiram nos filmes subsequentes:

O Deu pra ti anos 70 era a passagem da infância para a mocidade, o fim do colégio e a entrada na faculdade. *O Coisa na roda* era a experiência do tempo de faculdade, morar juntos, em comunidade; as transas, namoros, as descobertas. *Inverno* era a passagem para a o mundo adulto e suas responsabilidades.

Em depoimento, Werner Schünemann observa que esses três filmes – *Deu pra ti anos 70*, *Coisa na Roda* e *Inverno* – juntos funcionam como um recorte representativo daquela geração de jovens urbanos, porto-alegrenses, de classe média, que tinham interesses comuns e viviam a década de 1980 em uma pequena grande cidade do Sul do Brasil. A Mostra Super-8 do Festival de Cinema de Gramado era sua principal janela de exibição e, devido à enorme repercussão inaugural do *Deu pra ti anos 70*, rapidamente, muitos outros realizadores se aventuraram em produções de curtas, médias e longas-metragens. Todos (ou quase todos),

nessa fase, filmados em Super-8. Assim, de dentro da própria turma do *Deu pra ti anos 70* nasceram filmes como: *A palavra cão não morde* (Roberto Henkin e Sergio Amon, 1982) e, os já citados, *Coisa na roda* (Werner Schünemann, 1982) e o *Inverno* (Carlos Gerbase, 1983). Além desses, surgiram novos realizadores, apresentando filmes como *Rodrigo Aipimandioca* (Antonio Sacomory, 1983), *Calma violência* (Lucas Weber da Silva, 1983) e *Tempo sem glória* (Henrique de Freitas Lima, 1984).

Tanto Gerbase quanto Giba Assis Brasil contam que essa fase dos longas em Super-8 carregava algumas características próprias daquele momento: quanto ao conteúdo, à forma e à tecnologia. Quanto ao conteúdo, são filmes que têm por temática a vida desses jovens na cidade, como bem observou Becker (1986, p. 62) ao afirmar que são “[...] preciosos e precisos documentos sobre os descaminhos e as incertezas da juventude da capital dos pampas no começo dos anos 1980”. Quanto à forma, essas obras imprimiram na película, filme após filme, o processo de aprendizado pelo qual todos estavam passando. Nesse sentido, a linguagem clássica do cinema era o objetivo a ser atingido. No entanto, como ainda não dominavam sua técnica, muitas vezes o improvisado, o efeito da filmagem com a câmera na mão, o uso de “chicote”⁹⁰ para o registro de um diálogo sem cortes ou mesmo a precariedade da montagem, ironicamente, geravam um resultado estético mais próximo dos cinemas de desconstrução. Conclusivamente, acredito que dá para dizer que essa estética originada do amadorismo, somada às suas características temáticas, à prática da autorreferencialidade e, sobretudo, ao caráter coletivo das produções, carimbaram sobre essas primeiras obras da *Geração Deu pra ti* um estilo cinematográfico que parece mais dialogar com a *Nouvelle Vague* do que com o cinema clássico de Hollywood, embora a intenção fosse outra. Isso, porém, não importava naquele momento, até porque, conforme afirma Gerbase, o foco era, basicamente, contar bem uma história, e isso, por si só, para eles, era um baita desafio. Quanto à tecnologia empregada nesses projetos, afinal, é um detalhe que acaba por atravessar todo o ciclo de produção e de exibição. Basta lembrar, por exemplo, da empunhadura da câmera Super-8, projetada para “amadores” realizarem filmagens domésticas. Da duração de cada rolinho de filme, não mais longos que 3 minutos ou, ainda, da fragilidade e dificuldade ao manipular artesanalmente a película no momento da montagem. E como fazer para trabalhar a sonorização do filme ou, ainda, depois de tudo pronto, projetá-lo a partir de uma

⁹⁰ “Chicote” é uma forma de dizer que para realizar a gravação de um diálogo entre duas pessoas, por exemplo, em vez de gravá-lo em “plano e contraplano”, ou seja, filmar toda a fala de um personagem para, depois, refilmar o diálogo com a câmera apontada para o segundo, eles movimentavam a câmera de um personagem para o outro, sem cortar, em um plano-sequência de todo o diálogo.

mesma matriz, toda remendada, em um projetor tão amador quanto a própria câmera com a qual tudo foi filmado?

Por tudo isso, parece possível afirmar que os filmes desse período contaram com uma boa dose de criatividade, muita resiliência e um tremendo desejo de contar uma história cinematograficamente, pois é surpreendente que tenham existido e funcionado para o público e para a crítica. Por outro lado, depois disso tudo ter dado certo, no entanto, o que não surpreende é seus realizadores se sentirem motivados a seguirem produzindo e, claro, aperfeiçoando a técnica a cada nova produção. É bem verdade, porém, que a maioria desses jovens havia passado – ou estava passando – por cursos de Comunicação, em especial, Jornalismo. Então, nesse cenário, naquele momento, não era completamente absurdo estudantes de Comunicação se aventurarem a produzir filmes. *At the end of the day*⁹¹ – como dizem os ingleses –, a linguagem audiovisual é a mesma na televisão ou no cinema, portanto, bastava adaptá-la minimamente. O mais importante era poder contar com alguns mestres e, para os vários expoentes dessa época que estudaram na PUCRS, o professor Aníbal Damasceno Ferreira cumpriu o papel do mestre acadêmico. Todavia, para além da PUCRS e do professor Damasceno, bem como do Clube de Cinema Humberto Mauro ou do próprio Nelson Nadotti, para ampliar o conhecimento restavam alguns raríssimos livros de cinema disponíveis em Porto Alegre e, principalmente, os profissionais das gerações anterior.

Assim, para a turma do Super-8 dar um passo à frente, a aproximação com Norberto Lubisco e Alpheu Ney Godinho foi o caminho natural quando Nadotti sugeriu realizar um curta-metragem em 35mm. Dessa forma, a realização de *No amor* (Nelson Nadotti, 1982) significou a transição de um cinema amador e artesanal para uma nova experiência que demandava conhecimento técnico apurado, orçamento robusto e, claro, equipamento profissional. Ironicamente – mais uma –, o curta-metragem que Nelson Nadotti roteirizou na companhia de Hélio Alvarez e Álvaro Teixeira, a partir de um conto de Moacyr Scliar, abordava, justamente, a história de um grupo de *hippies* do centro da cidade que foram cooptados por um “investidor” para trabalharem para ele produzindo artigos em couro. No entanto, quando percebem, os *hippies* estão substituindo o trabalho artesanal pela produção seriada, a fim de cumprirem os prazos de exportação dos produtos. De certa forma, a história de Scliar adaptada para o cinema não deixava de ser uma espécie de metáfora da própria transição que esses jovens cineastas estavam prestes a protagonizar, pois a partir de então não

⁹¹ Tradução minha: No fim das contas.

haveria mais espaço para “experimentações artesanais”. Errar em 35mm era o mesmo que queimar dinheiro.

Por essa razão era preciso profissionalizar a produção, dominar os processos e otimizar as filmagens. Nesse sentido, não hesitaram em chamar dois cineastas da velha guarda com quem pudessem aprender e, ao mesmo tempo, garantir a qualidade do curta-metragem. Foi assim que Norberto Lubisco passou a integrar a equipe como diretor de fotografia e Alpheu Ney Godinho foi convidado para montar o curta-metragem. Giba, conforme relatou Gerbase, colou em Godinho e com ele aprendeu as inúmeras particularidades de se montar um filme em 35mm em uma moviola profissional. *No amor*, segundo Gerbase, foi o filme de transição dessa geração, pois foi com ele que todos puderam, finalmente, aprender a fazer “cinema de verdade”. É possível considerá-lo uma espécie de “ponto de virada” para a *Geração Deu pra ti*. A partir daquele momento, estavam capacitados para enfrentarem os novos desafios que viriam pela frente, inclusive um novo longa-metragem, agora em 35mm.

Nelson Nadotti havia deixado Porto Alegre para construir sua carreira no centro do país quando surgiu a proposta para filmarem *Verdes anos* (Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1984). O primeiro longa-metragem em 35mm realizado por essa geração foi o filme que inaugurou um projeto maior, relativamente frustrado, o qual tinha por objetivo a realização de três longas-metragens. A frustração por trás dessa primeira tentativa dessa geração em formatar uma dinâmica produtiva profissional se deu por vários motivos. O primeiro deles aparece na temática desse filme, que, de certa forma, repaginava a proposta do *Deu pra ti anos 70* em um momento quando todos “estavam noutra”. Afinal, havia se passado quatro anos desde então, todos já haviam trabalhado em, pelo menos, mais dois longas-metragens em Super-8 e um curta em 35mm. Além disso, claro, estavam mais velhos, preocupados com novas questões existenciais e profissionais. Retomar a temática do primeiro longa-metragem, porém, seria como dar um passo para trás em vários sentidos. Mesmo assim, a possibilidade de esse filme ser a produção inaugural para um projeto maior, que envolveria outros filmes e, quem sabe, a implantação do tão desejado mercado audiovisual gaúcho – mesmo que, ainda hoje, mais pareça uma “quitanda” –, seduziu os jovens realizadores. De qualquer forma, a sua realização é simbólica, pois: retoma a temática de *Deu pra ti anos 70*, agora em formato 35mm, ou seja, numa estrutura profissional (ao menos era o que fora “vendido”) e, apesar das citadas frustrações, fez uma bilheteria significativa. Por conta desses motivos, vejo esse filme como encerramento do primeiro ciclo da *Geração Deu pra ti*.

No entanto, naquele momento, ao contrário de representar um encerramento, esse filme nasceu para inaugurar um ambicioso projeto de produção contínua de longas-metragens

gaúchos com fins comerciais. Provavelmente, depois de Teixeira, esse seria o mais ousado projeto de constituição, em solo gaúcho, de um polo de produção cinematográfico o qual deveria se sustentar – era a ideia – com o lucro obtido com a bilheteria dos próprios filmes. Pretendia-se que os investimentos iniciais pagassem a produção dos filmes, os quais, por sua vez, a exemplo do que havia ocorrido com o *Deu pra ti anos 70*, bem como com os demais longas em Super-8, lucrariam com as bilheterias e, assim, viabilizariam novos projetos. Um círculo virtuoso garantido pela soma da experiência cinematográfica da *Geração Deu pra ti*. A demanda que os seus próprios filmes geraram seria potencializada por uma estrutura de produção e divulgação profissional. Faziam parte do projeto inicial, além de *Verdes Anos*, outros dois filmes: *Me beija* (Werner Schünemann, 1984) e *Aqueles dois* (Sergio Amon, 1985).

Segundo Alice Dubina Trusz (2016), a empresa responsável por esse projeto era a Z Produtora Cinematográfica Ltda., constituída pelos sócios Sérgio Daniel Lerrer, César Michel, Irajá Oliveira Lemos e Paulo Baldo, a partir de uma ramificação da Z Comunicação e Planejamento Ltda. Por conta disso, esses filmes ficaram conhecidos, simplesmente, por “os filmes da Z”. A ideia era aproveitar a experiência publicitária desses profissionais e encarar o projeto com seriedade e planejamento, estipulando metas de curto, médio e longo prazos. Como não poderia deixar de ser, a “[...] iniciativa foi saudada com entusiasmo pela imprensa local, particularmente pelo meio cinematográfico, pois representava uma velha demanda cultural da comunidade gaúcha” (TRUSZ, 2016, p. 36).

Após tudo acordado, as filmagens de *Verdes anos*, o primeiro dos três filmes a ser realizado, iniciaram em agosto de 1983 e contaram, desde o início, com uma intensa campanha de divulgação realizada pela própria produtora. Num segundo momento, entretanto, a boa recepção do filme no Festival de Gramado de 1984 fez com que contratassem a Viva Produções e Promoções Artísticas, empresa de Alice Urbim e Ligia Walper, especializada em Assessoria de Imprensa. De acordo com Alice Urbim, em depoimento, *Verdes anos* foi o primeiro filme gaúcho a contar com uma estrutura de divulgação exclusiva. Mais do que isso, foram criados produtos específicos como camisetas, *bottons* e a comercialização dos roteiros, impressos como livros e lançados em evento criado com o objetivo específico de pautar a imprensa especializada e, assim, gerar mídia espontânea. Segundo Trusz (2016, p. 37), em setembro de 1983, Tuio Becker escreveu uma longa matéria sobre o filme no *Jornal da Tarde*:

Nesse seu primeiro texto, escrito por ocasião da finalização das filmagens de *Verdes anos*, o crítico justificou o grande interesse reservado ao filme por ser ele o primeiro projeto comercial de longa-metragem em 35mm, produzido no Rio Grande do Sul, desde o último filme de Milton Barragan/Teixeirinha, *A filha de Iemanjá*, de 1981.

Infelizmente, a ressaca do “Milagre Econômico”, que vinha embalada pela recessão, pelo desemprego e uma altíssima inflação que chegou, em 1984, conforme Trusz (2016), a inimagináveis 223% ao ano, tudo isso associado à antevista falência da Embrafilme e a – desde aquela época – decadência do mercado exibidor, acabaram por definir a falência do projeto. Para agravar ainda mais o cenário de crise, Trusz (2016, p. 39-40) lembra da “[...] ruptura entre os envolvidos na produção dos três filmes, colocando técnicos e atores de um lado e produtores de outro [...]”. Naturalmente, a consequência direta de todo esse revés foi o rompimento entre a Z Produtora e a *Geração Deu pra ti*. Antes disso, no entanto, as filmagens dos outros dois longas foram mantidas, e *Verdes anos*, que acabou entrando para a história por ser o primeiro longa-metragem gaúcho a ser selecionado para a Mostra Oficial do Festival de Cinema de Gramado, ganhou o prêmio de revelação – embora nem Giba, nem Gerbase fossem, naquele momento, “revelações”. Merten (2002) diz que o filme atingiu 200 mil espectadores – o que é contestado por Giba Assis Brasil, pois, segundo seus arquivos, o filme teria feito 140 mil espectadores, sendo que 110 mil destes foi atingido em Porto Alegre –, ficando entre as dez maiores bilheterias do cinema brasileiro no mesmo ano. Apesar do sucesso de público e o reconhecimento em Gramado, a produção não agradou os seus realizadores:

Ao embarcar no projeto que resultou em *Verdes anos*, Giba Assis Brasil tinha consciência de estar refazendo *Deu pra ti anos 70*. Nunca teve dúvida de que seria um *Deu pra ti* menor, até piorado. O codiretor chega citar uma frase do crítico Jairo Ferreira no livro *Cinema de invenção*: ele diz que *Deu pra ti* foi um filme em Super-8 feito com cabeça de 35mm e *Verdes anos* um filme de 35mm feito com cabeça de Super-8 (MERTEN, 2002, p. 61).

Giba Assis Brasil, em depoimento, confirma que apesar de se tratar de um longa-metragem em 35mm, ter realizado *Verdes anos* foi como ter voltado no tempo. Aquela temática sobre os conflitos de uma juventude prestes a abandonar o colégio e ingressar na vida adulta, realmente, havia esgotado com o *Deu pra ti anos 70*. Estava fora de contexto e não dizia muita coisa aos realizadores que, naquele momento, estavam beirando os 30 anos de idade. Giba já havia confidenciado isso em um artigo:

[...] na confusão provocada por *Verdes anos*, um produto híbrido entre a retomada de temas de *Deu pra ti*, proposta pela produção, a comédia de costumes habilmente

esboçada pelo roteirista e o sepultamento das crônicas adolescentes pretendido pela direção (ASSIS BRASIL, 2009, p. 96).

Apesar disso, da crise financeira que afetou a Z Produções e dos desentendimentos entre realizadores/equipe/elenco com a produtora, o projeto de realizar os três filmes seguiu adiante. Assim, enquanto Alpheu Godinho montava o filme de Giba e Gerbase, Werner Schünemann subia a Serra, no final de 1983, para iniciar as filmagens de *Me beija*, em Nova Petrópolis. Em matéria do *Jornal do Comércio*, veiculada em novembro de 1983, o crítico Luiz César Cozzatti escreveu, conforme reprodução de Trusz (2016, p. 43), que a Z Produtora estava “[...] recusando o derrotismo dos tempos difíceis [...] e dando uma lição de coragem e criatividade”. Ele não deixava de estar certo, pois, em março de 1984, foi a vez de o *Correio do Povo* publicar uma matéria sobre o projeto cinematográfico da Z Produtora, na qual: “[...] por meio de um texto escrito por M. Papaleo [Marco Papaleo] e intitulado ‘No sul, cinema agora começa com Z’, noticiou-se que *Verdes anos* e *Me beija* haviam sido inscritos em Gramado e que *Aqueles dois* já havia sido filmado” (TRUSZ, 2016, p. 47).

Apesar da superação da Z Produtora – e dos seus sócios – em realizar e finalizar os três filmes, lutando contra as históricas dificuldades de se produzir filmes no Rio Grande do Sul e agravado, ainda, pela crise econômica que se abatia sobre o Brasil naqueles anos 1980, muito do sucesso da empreitada se deu por conta das condições precárias que envolveram as filmagens de *Verdes anos*. Dessa forma, se a velha ideia de “turma” e, portanto, “parceria”, viabilizou as filmagens até o fim, também resultou em sérios atritos entre os diretores, atores e técnicos envolvidos nos três longas-metragens com os integrantes da Z Produtora, principalmente Sérgio Lerrer. Mediante tal situação, segundo Trusz (2016, p. 86), o grande grupo se reuniu para demandar condições de trabalho justas, tentando evitar assim que:

[...] as futuras produções cinematográficas fossem realizadas com a mesma precariedade que caracterizou as filmagens das obras em questão, rodadas com exiguidade de tempo, recursos e estrutura, praticamente em regime de mutirão e trabalho voluntário [...].

É preciso lembrar que, naquele momento, o amadorismo do setor era tamanho que não havia um sindicato ou associação que pudesse responder pelos direitos e interesses da classe cinematográfica gaúcha. À insatisfação quanto à forma como as produções ocorreram se somou à frustração em relação à expectativa de retorno financeiro após a distribuição de *Verdes anos*:

[...] a não correspondência entre o espetacular sucesso de bilheteria de *Verdes anos* e as expectativas de retorno financeiro que as experiências anteriores com a produção e exibição superoitista permitiam almejar, somadas às dificuldades com o lançamento de *Me beija* e a finalização de *Aqueles dois*, provocaram uma grande frustração e generalizada revolta entre o grupo. A Z Produtora acabou responsabilizada pelos problemas e acusada de falta de transparência na prestação de contas. A inexperiência dos produtores com o modo de funcionamento do mercado exibidor brasileiro, somada à crise econômica do país, que convivia com uma inflação galopante, parecem ter concentrado importante papel sobre o agravamento da crise (TRUSZ, 2016, p. 87).

Como resultado, a forma encontrada para amenizar os prejuízos dos realizadores, equipe e elenco foi a criação de uma nova empresa que assumisse os direitos sobre os filmes. Assim, Giba, Werner, Amon e Henkin criaram a Roda Filmes Ltda., que, em setembro de 1985, assumiu a administração dos três filmes. No entanto, já era tarde para obter lucro com a distribuição das obras. *Verdes Anos* havia cumprido sua carreira e, apesar do significativo público de 200 mil espectadores, muito pouco retornou aos seus realizadores. Quanto aos outros dois filmes, uma vez “[...] mal lançados comercialmente, tiveram bem menos público do que mereciam” (ASSIS BRASIL, 2009, p. 96), não chamaram a atenção do público e, assim, os três seguiram vivos apenas em exibições alternativas – muitas vezes gratuitas –, ou integrando programações especiais em alguns canais de televisão.

Dessa forma, com o fracasso financeiro, uma disputa pelos direitos sobre os filmes e o término de amizades, chegou ao fim a ousada experiência de estruturar um polo cinematográfico em Porto Alegre. *Verdes anos*, em vez de representar a consolidação de um projeto cinematográfico local, acabou por simbolizar o fim de um ciclo do cinema porto-alegrense. É importante destacar, no entanto, que a frustração dos profissionais envolvidos com o projeto da Z Produtora, segundo Trusz (2016), contribuiu para a reflexão que veio a originar a Associação de Profissionais e Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APTC). Isso porque, até aquele momento – e isso perdurou ainda por muito tempo depois –, trabalhar com cinema era quase como ir para uma festa. Não havia a mínima regulação sindical ou, ao menos, regras de trabalho minimamente estabelecidas. Por isso, mas também para adquirir força perante o poder público – e assim demandar políticas de incentivo ao setor –, em 1985 foi criada a APTC, entidade que teria por fim representar a classe dos profissionais e técnicos que trabalhavam com o audiovisual no Rio Grande do Sul. Incorporada nacionalmente à Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), a APTC foi um marco importante da história do cinema local, uma vez que foi por intermédio dela que a classe demandou, por exemplo, a criação do IECINE, o qual, por sua vez, foi fundamental

para a produção cinematográfica daquele período, pois passou a abrigar, em um espaço público, equipamentos cinematográficos que poderiam ser utilizados pelos realizadores.

Acho que não é preciso lembrar que, naqueles anos, câmeras 16mm e 35mm, bem como moviolas, eram equipamentos tão caros quanto pesados. O IECINE, portanto, foi crucial para viabilizar os projetos cinegráficos que surgiram a partir de então. Além disso, foi também com a luta política, via APTC, que foram criados editais de incentivo à produção, como o próprio Prêmio IECINE, para curtas-metragens, o Prêmio RGE, para longas-metragens, bem como, com a articulação das várias diretorias que passaram pela associação, a criação do Fumproarte. A APTC participa, até hoje, da realização do Prêmio Assembleia Legislativa, no Festival de Cinema de Gramado, além de ter sido parceira da RBS TV quando esta decidiu investir em produções locais de curtas-metragens para a televisão, por meio do Prêmio Histórias Curtas. Também fez parte dos editais de desenvolvimento de projetos do Santander/Prefeitura de Porto Alegre. Para além dos editais e prêmios, as diretorias da APTC passaram a integrar e integram ainda os diversos conselhos, fóruns e comitês do setor audiovisual brasileiro. Sobre isso, certamente merece destaque aqui sua participação decisiva na realização do Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), que ocorreu em Porto Alegre, em 2000, e é tido como o embrião da criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine) e de todas as novas políticas nacionais para o setor audiovisual que foram decisivas no desenvolvimento do audiovisual a partir de então. Apesar de toda a importância da APTC para a formatação, implementação e consolidação do audiovisual gaúcho, não creio que, para os nossos objetivos, seja necessário aprofundar ainda mais a sua história. Para isso, existe o livro *APTC 25 anos: eles só queriam fazer seu próximo filme*, organizado por Carlos Scomazzon (2011) em comemoração aos 25 anos da APTC, originado da pesquisa da minha orientadora, Miriam Rossini.

Mais ou menos ao mesmo tempo em que a turma do Super-8 desenvolvia suas habilidades com a produção cinematográfica, ocorria, nos corredores da TVE RS, uma outra experiência bastante significativa para a história do audiovisual porto-alegrense. Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo e José Pedro Goulart, principalmente, integravam a equipe responsável pela produção e realização de um programa o qual, na época, brincava com os limites do documentário e da ficção. Segundo Furtado, o *Quizumba* era constituído por esquetes ficcionais e reportagens jornalísticas que serviam para esmiuçar os temas de cada programa. E foi por conta disso, inclusive, que o pessoal da televisão se aproximou da turma do cinema. Furtado contou, em depoimento, que convidou Giba Assis Brasil para roteirizar os esquetes ficcionais e, dessa forma, acabou conhecendo também os integrantes do grupo de

teatro *Vende-se Sonhos*, com quem Giba trabalhava há algum tempo. Contradizendo Jorge Furtado, no entanto, após ler uma versão deste texto, Giba Assis Brasil afirma que, na verdade, o *Vende-se Sonhos* já participava dos esquetes do *Quizumba*, os quais, inclusive, eram referenciados no programa *Mocidade Independente*, da TV Bandeirantes, o qual contava com um quadro ficcional realizado pelo grupo carioca Asdrúbal trouxe o trombone. Giba foi convidado a roteirizar os quadros ficcionais do *Quizumba* apenas a partir do sexto ou sétimo programa. De qualquer forma, o telefilme *Anchietanos* (Jorge Furtado, 1997), realizado como episódio de uma série da TV Globo chamada “Comédias da vida privada”, ilustra um pouco essa experiência na fronteira da realidade com a fantasia, no limite entre o documentário e a ficção.

Ironicamente, o encontro dessas “duas turmas” da produção audiovisual porto-alegrense demonstra o tensionamento – e a desconstrução – das fronteiras entre o cinema e a televisão que, naquele momento, ainda eram bastante sólidas e raramente ultrapassadas. É justamente a partir de tudo isso – documentário, ficção, cinema, televisão e, inclusive, os integrantes de cada turma – que se estruturou o futuro estético e narrativo desses realizadores e, de certa forma, a durabilidade do próprio “cinema gaúcho”. Isso porque essa “brincadeira” que Furtado estabeleceu entre os limites da TV e do cinema, do documentário e da ficção, que aparecia incipientemente no programa *Quizumba*, definiu a linguagem inovadora aplicada com maestria no *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989). Mais do que isso, lançou uma tendência que foi reutilizada inúmeras vezes, a partir de então, em diversos produtos realizados pelo diretor e roteirista da Casa de Cinema, desde campanhas políticas produzidas para o PT até, principalmente, projetos como *Programa Legal* e *Brasil Legal*, feitos para a TV Globo pelo Núcleo de Produção Guel Arraes. É possível afirmar, portanto, que há uma relação direta entre o *Quizumba*, na TVE RS, com o Núcleo Guel Arraes, na Rede Globo, e isso é bastante significativo de se perceber, pois a própria história de sucesso da Casa de Cinema de Porto Alegre deve, em muito, a sua (re)aproximação com a televisão. Mais do que isso, eu diria que há uma linha direta entre a experiência desses jovens jornalistas, na TV estatal gaúcha, no início dos anos 1980, com a realização do *Ilha das Flores*, a manutenção – e o sucesso – da Casa de Cinema de Porto Alegre e, inclusive, com o principal prêmio do audiovisual gaúcho, o *Emmy Internacional* de Melhor Comédia, recebido, em 2015, pela série *Doce de mãe* realizada para a Globo.

Essa história local sobre a aproximação do cinema com a TV, da película cinematográfica com a tecnologia do vídeo, não deixa de ilustrar – e repercutir aqui na “província de São Pedro” – algo que ocorreu em diversas partes do mundo, principalmente

após a *Nouvelle Vague* e o surgimento do vídeo. Como vimos, a experiência francesa da *Nouvelle Vague* chama a atenção, justamente, por ter proporcionado algo semelhante em relação a essas mesmas “fronteiras” do conhecimento. Isso porque, no momento que percebemos que uma das primeiras coisas que o acesso a uma tecnologia permite é desvendar o *know-how* – ou, pode-se dizer, o *savoir-faire* – intrínseco a determinado processo de produção, também seus mistérios passam a ser “desvendáveis”. Não é por nada que a história está minada de “teorias da conspiração” sobre grupos e/ou sociedades específicas que mantiveram em segredo determinado conhecimento tecnológico. No entanto, para além dos mistérios da civilização, na história do audiovisual isso se revela, no cinema e na televisão, também na forma de propostas temáticas e narrativas que acabaram contribuindo para a desconstrução das linguagens clássicas ou, ao menos, seu tensionamento. Por isso, alguns dos realizadores mais sagazes, citando rapidamente Nicholas Ray, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Wim Wenders e o próprio Glauber Rocha, ao contrário da maioria dos seus pares, logo perceberam na incipiente tecnologia do vídeo, por exemplo, uma ferramenta com potencialidade para questionar um dos elementos que o cinema clássico de Hollywood mais preza: a qualidade estética da imagem. Em seu clássico livro *Cinema, vídeo* Godard, Philippe Dubois (2004, p. 126) se utiliza desses diretores para refletir sobre como o chamado “primo pobre” – o vídeo – foi utilizado para provocar uma reflexão sobre a construção da imagem cinematográfica:

[...] o vídeo, imagem suja, estriada, instável, ontologicamente obscena, aparece assim como o Outro, o avesso da imagem limpa do cinema. E a alternância, a passagem de um ao outro, funciona como tentativa desesperada de circunscrever um objeto impossível, uma fenda central, um duplo objeto que é o irrepresentável absoluto: o cinema e a morte, ambos se efetivando.

Neste livro, inclusive, chama a atenção a forma como Dubois (2004) percebe a presença do vídeo em *Um filme para Nick* (Wim Wenders, 1980), documentário sobre o diretor americano Nicholas Ray, naquele momento, prestes a morrer por conta de um câncer terminal. Conta Dubois (2004) que Wenders, ao montar o filme, percebeu que de todo material bruto filmado, aquilo que lhe parecera mais significativo – e, de certa forma, humanizado ou humanizador – havia sido gravado por Tom Farrel, incumbido de registrar o processo de filmagem em Betamax. A sequência inicial do documentário de Wenders evidencia isso em toda sua potencialidade. Nessa sequência, Wenders chega ao apartamento de Ray, no Soho, em Nova York, ao amanhecer. Como o encontra ainda dormindo e, ele mesmo, está cansado da viagem entre a Alemanha e os Estados Unidos, Wenders descansa em

um sofá, no *loft* do amigo – e colega – americano. Quando os dois acordam, iniciam uma conversa a distância, com Wenders ainda deitado nesse sofá, em primeiro plano, e Ray na sua cama, ao fundo, percebido pelo espectador graças à definição produzida pela profundidade de campo da imagem cinematográfica. Dubois (2004, p. 221) reflete sobre essa cena da seguinte forma:

Eles não podem se ver e se comunicam unicamente por meio das palavras. Entre os dois, entre o pai e o filho, a [velha] Europa e a [jovem] América, o cinema europeu e o cinema americano, existe, portanto, primeiro um espaço vazio como um oceano, uma distância a percorrer, uma aproximação a buscar para começar a se ver.

É quando percebemos, pela imagem cinematográfica, que Tom Farrel vem vindo em direção a Wenders “armado” com uma câmera de vídeo. Mal nos damos conta disso e, radicalmente, ocorre um corte de montagem que faz com que a imagem limpa do 35mm dê lugar a uma imagem quase ilegível, suja e de baixíssima resolução. Trata-se da imagem gravada em Betamax, por Farrel. No entanto, é justamente essa mesma imagem imprecisa, sob o ponto de vista tecnológico, que nos revela os mecanismos da realização do filme de Wenders. Então, de repente, passamos a perceber toda uma equipe dentro daquele *loft* que, anteriormente, estava escondida “atrás da câmera”. Dessa forma, após essa verdadeira “revelação” ironicamente proporcionada pela imagem imprecisa do vídeo, voltamos mentalmente no tempo para nos darmos conta que absolutamente tudo naquele documentário – *Nick's Film*, no original –, até então, havia sido roteirizado, encenado e construído por toda uma equipe sob o comando de Wim Wenders. Percebemos, também, que Wenders dirige Ray como um diretor dirige qualquer ator em qualquer filme de ficção, e que Ray, por dominar a técnica cinematográfica, ajuda o colega europeu, propondo ações que ele mesmo executará após o “ação” de Wenders. Assim, as fichas caem perante a ruptura da fronteira que, até aquele momento, institucionalizava a “realidade” daquele universo a partir da linguagem cinematográfica, e assim percebemos que tudo aquilo havia sido previamente planejado.

Desde quando Wenders chega ao apartamento e desce de um táxi amarelo, o qual vemos emoldurado pelo antigo World Trade Center – uma forma bastante clássica de situar o espectador na cidade onde aquela história se passa. E que quando Wenders sobe a escada, bate à porta e é recebido por Farrel, com quem mantém um curto diálogo filmado em plano e contraplano antes de ser convidado a entrar no *loft*, tudo isso, embora não houvéssemos nos dado conta, foi encenado. Wenders “se dirigiu”, escolhendo cada posição de câmera antes de assumir o papel de personagem do seu próprio filme. No entanto, foi somente pelo vídeo que,

finalmente, adquirimos consciência para nos questionarmos sobre todo esse aparato técnico e artístico “por trás das câmeras”. Não apenas como curiosidade, algo que vemos, geralmente, nos *making ofs* promocionais das produções. Não. O que Wenders nos oferece, com a escolha dessa sequência gravada em vídeo, é uma oportunidade de reflexão sobre a fronteira entre o cinema e sua relação humana. Segundo Dubois (2004, p. 223):

Eis uma sequência notável em que a mescla dos suportes, explorando sua disparidade, cria perspectivas impressionantes de montagem. Literalmente, o vídeo atravessa a distância que separa Wim e Nick, uma distância encenada pelo (e para o) cinema, e procurada por Wenders para evitar a armadilha da “atração doentia pela dor”. No final da filmagem, como explicita a conversa no hospital [Ray está prestes a morrer], essa distância se revelou grande demais, e o filme, indiferente demais ao sofrimento de Nick. Razão pela qual Wenders, na sua nova montagem, reinsere o vídeo na encenação fílmica, reintroduz a proximidade no interior da distância e cria, assim, o equilíbrio que buscava entre os dois polos do filme. [...] o vídeo atravessa um espaço métrico (de uma ponta a outra do *loft*), um espaço simbólico (do filho ao pai, da Europa à América), um espaço dramático (na acepção teatral do termo: longe ou perto da doença). Ele atravessa também um espaço literalmente fílmico, isto é, um espaço entre dois planos. [...] Mais precisamente, o vídeo se insere entre um campo e um contracampo. [...] o vídeo provoca, aqui, no interior do filme, um efeito que lhe é específico: o achatamento do espaço, o desdobramento do volume, a transformação de toda a profundidade em frontalidade.

Quer dizer, o “primo pobre”, por meio daquilo que era percebido como seu maior defeito, ou seja, a imperfeição da imagem produzida pelas câmeras de vídeo, acaba por desafiar o cinema, revelando ao espectador aquele espaço quase sagrado que é habitado pela tecnologia e pelos profissionais habilitados e capacitados a operar e manipular a construção da imagem cinematográfica. É nesse espaço que se encontra tudo aquilo que está a serviço da imagem perfeita. A mesma imagem que, depois, será consumida pelo espectador, em salas escuras de cinema, sem ao menos perceber que há, por trás daquilo que vê em movimento, uma construção complexa, manipulada de inúmeras formas a fim de promover o “encantamento perfeito”. Esse é o cinema clássico hollywoodiano o qual, aqui, a nova tecnologia, apesar das suas limitações técnicas, desvenda – ou tenta desvendar.

Para usar a metáfora proposta, Dubois (2004, p. 224) promove uma “incisão no corpo fílmico” e nos faz ver seus órgãos internos, reabrindo o que havia sido costurado com tamanho cuidado pelo *savoir-faire* cinematográfico. Em uma conclusão radical, o autor afirma que “o vídeo faz ressurgir toda a sujeira oculta pelo corte cinematográfico” (DUBOIS, 2004, p. 224). Isso que foi proposto por Wim Wenders nos anos 1980 havia ocorrido ainda antes, e de forma semelhante, sob o ponto de vista conceitual, com a *Nouvelle Vague* e o *Cinéma Vérité*. Em ambos os momentos, os objetivos eram similares: desnudar o cinema clássico da

sua linguagem dominante e, com a nova tecnologia, revelar o universo da sua construção, problematizando-o.

Após o cinema, a televisão passou a ser o objeto da desconstrução praticada pelos chamados *videomakers*, sendo que, no Brasil, há inúmeros exemplos de grupos que promoveram verdadeiras revoluções quanto à forma de se fazer televisão. Talvez, o principal e mais reconhecido seja a Olhar Eletrônico, de Fernando Meirelles, Marcelo Tas, entre outros. Além deste, havia a TV Viva, em Recife, a TVDO, de Tadeu Jungle, em São Paulo, e, aqui em Porto Alegre, a “galera” que estava produzindo o *Quizumba*, na TVE RS. Todos, de forma experimental, ao longo dos anos 1980, provocaram significativas rupturas na ainda bastante careta televisão brasileira. E qual foi a estratégia de todos eles nesse processo? Quase como um conflito geracional, novamente isso se deu pelo tensionamento da fronteira entre a tecnologia estabelecida a partir da tecnologia recém-implantada.

Não é por acaso que, a exemplo de Jorge Furtado, os realizadores ligados à produtora Olhar Eletrônico transitaram pelo Núcleo Guel Arraes nos anos 1990/2000, quando a função deste, na Globo, era justamente forçar as fronteiras da linguagem televisiva da época. Arraes havia presenciado de perto o trabalho de Jean Rouch em Paris quando lá viveu – entre a França e a Argélia – com sua família o exílio do seu pai, Miguel Arraes. Talvez não seja por acaso que Arraes propôs, na TV Globo, programas metalinguísticos que misturavam realidade e fantasia, documentário e ficção, com uma certa desconstrução temática que contrapôs a hegemonia estética da “Zona Sul” do Rio, apresentando no horário nobre da principal televisão da América do Sul a cultura e os hábitos do morro, das favelas e das vilas das grandes cidades brasileiras.

Acredito que seja possível dizer que a relação direta entre o vídeo – doméstico e/ou profissional – com o cinema e a televisão, desde antes dos anos 1960, proporcionou o diálogo, cada vez mais intenso, entre esses dois universos da produção audiovisual. Outrossim, esses foram os primeiros passos de uma inevitável hibridização que acabou por se efetivar plenamente nos anos 2000. Por essa razão, talvez, não seja por acaso que Furtado chamou a atenção de Guel Arraes e, dele, se tornou um dos principais parceiros de criação. Afinal, a hibridização de formatos e narrativas foi uma das principais características das produções do Núcleo Guel Arraes, na Globo, que era, desde o *Quizumba* da TVE RS, uma das características temáticas de Furtado e do pessoal que estava começando a se aproximar daquilo que, logo mais, seria o embrião da Casa de Cinema de Porto Alegre.

Isso tudo estava “no ar” – perdoe-me o pleonismo – há bastante tempo. O Brasil dos anos 1990 para os anos 2000 era foi apenas o momento ideal para aplicar na televisão

comercial. De maneira semelhante com o que os realizadores americanos dos anos 1970 fizeram ao aproveitarem as propostas surgidas da *Nouvelle Vague* e, assim, “salvarem” o cinema hollywoodiano (BISKIND, 2009), Guel Arraes e seus parceiros aplicaram à televisão, rejuvenescendo uma mídia que beirava o esgotamento devido à chegada, no Brasil, das TVs a cabo e, principalmente, de propostas ao estilo MTV.

Dessa forma, com o imbricamento entre o ficcional e o não ficcional, entre o jornalismo e a teledramaturgia, entre a própria televisão e o “real”, segundo Fachine e Figueirôa (2008), o “estilo do Núcleo Guel Arraes” estava diretamente associado ao uso daquilo que se pode designar como montagem expressiva, autorreferencialidade, processo como produto e apelo à inversão. Embora os leitores mais interessados possam mergulhar no tema diretamente pela leitura do livro dos pesquisadores, vejo como necessário, pelo menos, apresentar um pouco do que seria cada um desses elementos que ela identificou na obra do Núcleo Guel Arraes. Assim:

- a *montagem expressiva* seria a utilização das inúmeras possibilidades de manipulação da imagem eletrônica proporcionadas pela tecnologia do vídeo digital;
- a *autorreferencialidade*, como o próprio termo designa, é justamente trazer para frente das câmeras tudo aquilo que, até então, estava escondido. Seja promovendo um discurso metalinguístico ou a partir da prática desconstrutivista dos modelos de representação da própria TV. De certa forma, a autorreferencialidade permite chegarmos ao próximo item;
- o *processo como produto* é, justamente, transformar o próprio processo de produção no programa a ser exibido, revelando, assim, os dispositivos que fazem parte da construção imagética;
- o *apelo à inversão* privilegia tudo aquilo que pode ser visto como o “avesso” daquilo que se costumava ver na televisão tradicional. De certa forma, segundo a pesquisadora, pode ser traduzido por “[...] uma ficcionalização do documental e uma documentarização do ficcional” (FACHINE; FIGUEIRÔA, 2008, p. 59).

Todos esses elementos, portanto, diretamente associados às reflexões desconstrutivas propostas a partir *Nouvelle Vague* e do *Cinéma Vérité*, no limiar do século XXI, foram sendo gradativamente incorporados à televisão popular e assimilados pelo grande público. Como consequência da reprodução insistente de tais estratégias que, primeiramente, surgiram para

provocar a inércia do público perante a construção da imagem, o resultado foi, com o tempo, perder a força de contestação à medida que foram domesticadas pela indústria cultural.

Realizada tal reflexão, é relevante fazer um *flashback* e voltar a 1984, quando essas duas turmas – TVE e Super-8 – ainda estavam em processo de aproximação ao mesmo tempo que cada qual, ao seu modo, viveria uma estreia. A turma *Deu pra ti anos 70*, envolvida com a produção cinematográfica a partir da bitola doméstica do Super-8, produziu seu primeiro longa-metragem em 35mm, *Verdes anos*. Enquanto isso, a turma da TVE RS, que adentrou o universo da produção audiovisual pelo vídeo, se lançou no cinema realizando o curta-metragem *Temporal* (Jorge Furtado e Zé Pedro Goulart, 1984). Furtado revela em seu depoimento que driblar a efemeridade da televisão foi o principal motivo que os levou a produzir cinema, e como eles já tinham uma boa experiência com a linguagem adquirida com as produções na TVE RS, bem como, claro, recursos financeiros para isso, imaginaram que poderiam partir direto para o 35mm.

Nessa época, Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo, Zé Pedro Goulart e Marcelo Lopes haviam criado a Luz Produções. Conforme podemos confirmar nos créditos do filme *Temporal*, integrava esse time Giba Assis Brasil, que assinou a montagem do curta-metragem o qual, apesar da ousadia do projeto, segundo nos confidenciou Nora Goulart – esposa de Jorge Furtado, sócia e Produtora Executiva da Casa de Cinema –, não os agradou.⁹² Ao menos, não a Furtado.

Após esse episódio, eles decidiram seguir em frente e reeditaram a parceria Furtado/Zé Pedro. Dessa vez, no entanto, o resultado apresentado agradou não apenas aos realizadores, mas também aos festivais de cinema. *O dia que Dorival encarou a guarda* (Jorge Furtado e José Pedro Goulart, 1986), adaptação da obra de Tabajara Ruas, foi reconhecido internacionalmente, participou de diversos festivais e recebeu prêmios. O primeiro deles, naturalmente, foi em Gramado, com o Kikito de Melhor Curta da Mostra Nacional, seguido da premiação de Melhor Curta no Festival de Huelva, na Espanha, e no prestigiado Festival de Havana, em Cuba. Todos em 1986. Já em 1991, *O dia em que Dorival encarou a guarda* foi selecionado, de forma inédita, para o Festival de Sundance. Possivelmente, ainda mais importante que os prêmios e as viagens internacionais, foi a percepção de que poderiam ganhar dinheiro com os seus curtas-metragens. Jorge Furtado conta que, em Havana, após a premiação, um representante de uma televisão estatal americana chegou até eles e disse que queria comprar o filme. Surpresos, eles nem sabiam que podiam vender curtas-metragens para

⁹² A minha impressão sobre *Temporal* era a mesma de Furtado, no entanto, ao rever o curta-metragem, recentemente, o percebi como uma obra bastante interessante, tanto sob o viés estético quanto “conteudístico”.

as televisões. Desse modo se deram conta de que, talvez, levando em conta tais possibilidades, fosse mesmo possível viver de cinema.

*O dia que Dorival encarou a guarda*⁹³ também é revelador por evidenciar as parcerias que estavam em vias de se intensificar ainda mais a partir de então. Assim, apesar de a direção compartilhada entre Furtado e Zé Pedro não mais ocorrer, é possível perceber que o roteiro ilustra a aproximação efetiva entre as “duas turmas”. Excetuando Tabajara Ruas, o autor do conto que deu origem ao filme, o roteiro foi, já naquele momento, escrito por Furtado, Zé Pedro, Ana Luiza Azevedo e Giba Assis Brasil – que mais uma vez assinou a montagem, a exemplo do que havia ocorrido com *Temporal* e que, a partir daí, seguiu acontecendo. Ana Luiza Azevedo assinou como assistente de direção de Jorge e Zé Pedro, o que denota que a “turma” estava formada, e as fundações de uma nova experiência estavam estabelecidas.

No ano seguinte, 1987, sobre essas fundações foi erguida a estrutura da Casa de Cinema de Porto Alegre. Consequentemente, a partir de então, um novo ciclo teve início. Dessa vez, entretanto, a crise econômica do país e a extinção da Embrafilme por Fernando Collor de Melo inviabilizaram o cinema brasileiro quase que por completo. Como consequência, justamente no momento que todos estavam preparados para mergulharem de cabeça na produção de longas-metragens, com suas próprias produtoras, este projeto teve que ser postergado, e a solução foi retomar os curtas-metragens, único formato ainda possível de ser produzido no Brasil daquela época.

Essa foi mais uma grande ironia do cinema porto-alegrense, uma vez que aquilo que representava, num primeiro momento, um enorme passo para trás acabou por ser, justamente, o “pulo do gato” de toda a geração. Mais do que isso, do próprio cinema porto-alegrense.⁹⁴ Apenas dois anos depois de abrirem a Casa de Cinema de Porto Alegre, essa geração implodiu as fronteiras do cinema gaúcho com um curta-metragem histórico. “Foda-se” era o nome do concurso interno, promovido pela produtora, para selecionar o único roteiro o qual, na falta de dinheiro, poderia ser realizado mediante o esforço coletivo de toda a “turma” de sócios. Foda-se como vai ser produzido.

⁹³ Gostaria, neste momento, de prestar uma homenagem ao ator José Acaiabe, que interpretou o Dorival e, nesse ano de 2021, foi mais uma vítima da Covid-19, falecendo na noite de 31 de março de 2021, aos 76 anos de idade.

⁹⁴ Importante registrar que, antes disso, ainda deu tempo para realizarem um último longa-metragem um tanto quanto inusitado. Ao longo dessa fase de transição, desde a abertura da Casa de Cinema, como uma espécie de espaço coletivo para diversas produtoras, e a sua dissolução como tal para, então, se transformar na empresa Casa de Cinema, foi realizado *O Mentiroso* (Werner Schünemann, 1988). Dessa forma, Werner Schünemann, que ficou mais conhecido pelo seu trabalho como ator, nesse filme aproxima um elenco local e nacional em torno de um projeto relativamente inovador para o cinema porto-alegrense. Provavelmente é o longa-metragem que, até então, mais propõe abordagens narrativas não convencionais no cinema gaúcho.

4.2 Uma casa para o cinema gaúcho

Em 2008, quando realizei meu mestrado, decidi que estudaria a Casa de Cinema de Porto Alegre a partir do lançamento que a produtora fez de uma caixa contendo seus principais curtas-metragens. Causou-me surpresa, no entanto, descobrir que apesar da relativa longa história – e da importância – da Casa de Cinema para o audiovisual brasileiro, não havia uma única pesquisa acadêmica sobre o tema. Dessa forma, naquele momento, ao contrário de agora, quando realizei um documentário e entrevistei pessoas, a solução encontrada foi entrar em contato com o Giba Assis Brasil. Além de sócio da Casa de Cinema e, claro, história viva do cinema urbano de Porto Alegre, Giba é conhecido por seu interesse pelo registro histórico. Fatos, datas, detalhes, observações e, inclusive, curiosidades não passam desavisados pelos seus arquivos pessoais, estejam estes no seu computador ou em sua memória. Por isso, Giba sempre foi uma fonte importante para as minhas pesquisas e documentários que abordavam temas relativos à sua própria história. Assim, percebo hoje, se a Casa de Cinema de Porto Alegre, por sua importância, atravessa esses 40 anos de história do cinema urbano de Porto Alegre aqui estudados, Giba Assis Brasil é o personagem principal. Afinal, o diretor, professor, montador e, sobretudo, entusiasta do cinema brasileiro esteve – e segue estando – presente em praticamente todos os momentos cruciais desse período, além de ser metódico no seu ato de registrar essa história.

A primeira vez que entrei em contato com o Giba para esse fim, foi, justamente, durante minha pesquisa de mestrado. Agora, portanto, nada mais natural que resgatar as seções que tratam especificamente da história da Casa de Cinema de Porto Alegre, na minha dissertação, e aproximá-las dos depoimentos colhidos especificamente para esta tese para, assim, construir esta subseção sobre a produtora gaúcha. Além disso, resgatei três artigos de Giba Assis Brasil, republicados no livro *Cinema gaúcho – diversidades e inovações*, organizado pelo Carlos Gerbase e Cristiane Freitas Gutfreind (2009), os quais receberam o título de “Autores, cenas, espaços”. Também visitei o *site*⁹⁵ da produtora, onde é possível encontrar um pouco sobre a história da Casa, dos filmes e outras informações. É nesse artigo, entretanto, que Giba lembra a importância da sua geração em retratar o espaço urbano da cidade onde viviam – Porto Alegre –, além de servir como parâmetro para acompanhar a trajetória dos curtas-metragens realizados antes e durante a existência da produtora, a partir de 1987. Conforme Giba Assis Brasil (2009, p. 106):

⁹⁵ <http://www.casacinepoa.com.br/a-casa>

[...] o supermercado em *Interlúdio* (1983), o muro violentado em *Grafite* (1984), o táxi em *Passageiros* (1987), a feira *hippie* em *No amor* (1982), o terreno baldio dos sem-teto em *Urbano* (1983), a prisão militar em *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986), o hotel em *Viva a morte* (1987), o estúdio de rádio em *A hora da verdade* (1988), o estádio de futebol em *Barbosa* (1988), o teatro em *A coisa mais importante da vida* (1990), o cinema em *Memória* (1990), o depósito de lixo em *Ilha das Flores* (1989).

Quanto à Casa de Cinema, é importante destacar que a sua história está dividida em, pelo menos, três diferentes momentos:

- quando nasceu, em 1987, como uma espécie de cooperativa que recebia diversas produtoras – Coletivo, Invideo, Luz, Roda Filmes e Um Produções – e formada pelos seguintes sócios: Giba Assis Brasil, Luciana Tomasi, Carlos Gerbase, Nora Goulart, Ana Luisa Azevedo, Sérgio Amon, Roberto Henkin, José Pedro Goulart, Angel Palomero, Werner Schünemann, Monica Schmiedt e Jorge Furtado;
- quando se configurou como produtora, em 1991, então com seis sócios: Giba e Ana, Jorge e Nora, além de Luciana e Gerbase;
- a partir de 2011, quando Carlos Gerbase e Luciana Tomasi deixaram o quadro societário da Casa para abrirem a Prana Filmes, permanecendo apenas Jorge Furtado, Nora Goulart, Giba Assis Brasil e Ana Luiza Azevedo.

Em 1987, ano de seu nascimento, a Casa tinha como principal objetivo ser um espaço físico que pudesse servir de sede para as várias produtoras, todas elas constituídas por amigos que se conheciam e que, essencialmente, vinham trabalhando juntos ao longo dos anos 1980. É desse período os principais registros de Giba Assis Brasil utilizados na minha dissertação, em 2008. Por meio desses registros, agora trazidos para este estudo, ficamos sabendo, por exemplo, que as primeiras reuniões para a formação da produtora datam de agosto e setembro de 1987, quando, segundo a cronologia de Giba, ocorreram reuniões que resumiram o processo de aproximação das produtoras e pessoas envolvidas. Assim que se definiram algumas questões de ordem prática, o andamento das ações que visavam ao nascimento da Casa de Cinema, ao que parece, se acelerou.

Em outubro do mesmo ano, Giba Assis Brasil relata ter assinado o contrato de aluguel da primeira sede da Casa de Cinema de Porto Alegre, então localizada na Rua Lajeado, no bairro Petrópolis. Ainda nesse mês, o publicitário Roberto Veronezi Philomena – o Beto Philomena – sugeriu o nome da nova produtora, enquanto Roney Papa criou o logotipo da “casinha cenográfica” o qual, até hoje, mais de trinta anos depois, segue emoldurando os

filmes da Casa de Cinema. Segundo os apontamentos de Giba Assis Brasil, em dezembro de 1987 foi inaugurada a nova produtora:

dezembro – impressos os convites para inauguração da CASA DE CINEMA. Assinam as 4 produtoras (Colertivo, Invideo, Luz, Roda, Um) e 13 pessoas (Amon, Ana, Angel, Christian, Gerbase, Giba, Henkin, Heron, Luli, Jorge, Monica, Werner, Zé Pedro), além dos 17 filmes e 48 prêmios. Entre os telegramas de felicitações, Laerte Martins cumprimenta o “grupo dos 13”. 22/12 – inauguração oficial da CASA DE CINEMA, com festa anunciada (*Zero Hora*, Ipanema FM) e concorrida. Apresentamos um vídeo com trechos dos filmes da Casa, ideia e edição do Zé Pedro (MIGOTTO, 2009, p. 38).

A partir daí, o que se vê é uma sucessão de projetos que nasceram dos principais realizadores da Casa de Cinema. Alguns se viabilizaram, outros, como o longa-metragem *O jardim do diabo* – um projeto de Giba Assis Brasil, Zé Pedro Goulart e Eduardo Bueno –, nunca saíram do papel. No entanto, após um ano deste *pool* Casa de Cinema, o que se percebe é que as questões financeiras e a própria organização da sociedade – na qual não estão bem definidas as funções – tornaram-se limitadores das próprias produções. Algumas produtoras funcionavam melhores que outras, giravam capital e realizavam seus projetos. Outras, nem tanto. Por essa razão, alguns sócios ficaram insatisfeitos com sua condição dentro da Casa de Cinema, e isso abriu precedentes para dúvidas. Uma das principais dúvidas, segundo Giba, era se deviam ou não produzir comerciais de televisão, ou seja, trabalhar para o mercado publicitário. Giba Assis Brasil relata, no calor das discussões, como é normal em situações como estas, que começaram a surgir dúvidas e acusações sobre o coletivo priorizar alguns projetos em detrimento a outros. Houve dúvidas, também, sobre a necessidade de um estatuto interno que definisse o que era a Casa de Cinema. Essa discussão esbarrou em outra polêmica ainda maior – e inicial – sobre quais seriam os limites entre as produtoras – pessoa jurídica – e as pessoas que delas faziam parte. Afinal, de quem é a Casa de Cinema: das produtoras ou das pessoas?

Assim, em meio a discussões como essas, o primeiro ano passou, e o balanço final, segundo as anotações de Giba Assis Brasil, apresentou os números da Casa de Cinema. Dessa forma, 68% das receitas vieram das produtoras, 27% da venda de películas cinematográficas, e apenas 5% de rendimentos dos filmes. Foi nesse período, também, que ocorreu o “Foda-se”. O concurso interno que definiria um único projeto a ser desenvolvido e viabilizado, coletivamente, por todos os sócios da Casa de Cinema. O objetivo era que a produtora pudesse, mesmo sem recursos financeiros, inscrever ao menos um curta-metragem no Festival de Gramado daquele ano. Ironicamente, foi esse processo seletivo que definiu o futuro da

produtora. Segundo as anotações do próprio Giba, os projetos/roteiros concorrentes foram: *O contrabaixo e Ilha das Flores*, de Jorge Furtado; *Arri 2-C*, de Jorge Furtado e Sergio Amon; *O corpo de Flávia*, de Carlos Gerbase; *Quando toca o telefone e São Paulo 7/7/84*, de Zé Pedro Goulart; *Sorte grande*, de Luciana Tomasi; *Macabiabas*, de Roberto Henkin e Giba Assis Brasil, *Campo Santo e Barbeiro*, de Angel Palomero e *Cidadão Quem*, de Werner Schünemann e Giba Assis Brasil. Com a aprovação do roteiro – na verdade, um texto corrido o qual o autor pediu para que os demais colegas o lessem assim mesmo, como texto, e imaginassem as imagens conforme o que viria a ser narrado em *off* – de *Ilha das Flores*, foi definida a equipe que atuaria na produção do curta-metragem. Jorge Furtado seria o diretor, assistido por Ana Luiza Azevedo. Mônica Schmiedt seria a produtora executiva, enquanto Giba Assis Brasil e Nora Goulart realizariam a direção de produção. Sergio Amon e Roberto Henkin assinariam a direção de fotografia, enquanto Luciana Tomasi e Angel Palomero seriam responsáveis pela produção. Giba ou Zé Pedro montariam o filme, e Carlos Gerbase se encarregaria das fotos de cena. Iniciou-se, dessa forma, um momento único e decisivo para a Casa de Cinema e, conseqüentemente, para muito do que viria depois no cinema porto-alegrense.

No mesmo ano da graça de 1989, a Casa de Cinema negociava com a UFRGS um curso de cinema que veio a se chamar *Introdução ao fazer cinema*. Esses cursos ministrados pelos profissionais ligados à Casa de Cinema – houve uma segunda edição desse curso – eram uma alternativa financeira viável para a manutenção das prioridades de produção cinematográfica da produtora, além de visarem capacitar e reconhecer novos profissionais que pudessem, mais adiante, se juntar às equipes e aos projetos da produtora. Não é preciso lembrar que nessa época ainda não se encontrava formação audiovisual formal nas universidades do Rio Grande do Sul, o que levou a Casa a encontrar uma forma de oxigenar a produção cinematográfica gaúcha, aumentando, assim, as chances de aquele momento não se caracterizar apenas como mais um ciclo regional de cinema. Desse primeiro curso, segundo os registros de Giba Assis Brasil, participaram 53 alunos, entre eles alguns importantes realizadores audiovisuais contemporâneos, como Beto Rodrigues, Dainara Toffoli e o roteirista Pedro Zimmermann. Ao final, foi produzido o curta-metragem *O amor nos anos 90* (Direção Coletiva, 1989).

Por tudo isso, no balanço final de 1989, é possível se perceber uma empresa viável. De acordo com Giba Assis Brasil, 54% das receitas vieram da venda de películas cinematográficas a partir do acordo de representação que a Casa mantinha com a Kodak, 41% de rendimentos dos próprios filmes e 5% de serviços externos realizados pela Casa. Em

quinze meses, a Casa não tinha mais nenhuma dívida e não recebia mais a participação financeira de nenhuma das produtoras que integravam o *pool* Casa de Cinema de Porto Alegre. Em maio de 1990, teve início a segunda edição do curso *Introdução ao fazer cinema*. Repetindo o sucesso da primeira edição, agora com 57 alunos, foi possível perceber que havia demanda. Cada vez mais pessoas se interessavam em trabalhar com o audiovisual. Dessa nova edição do curso, nasceu um outro curta-metragem: *A coisa mais importante da vida* (Direção Coletiva, 1990).

No entanto, foi o *Ilha das Flores* que fez toda a diferença na história de sobrevivência da Casa de Cinema de Porto Alegre. Independentemente do formato, o curta se tornou um dos principais filmes brasileiros de todos os tempos e rendeu os principais prêmios do Festival de Cinema de Gramado de 1989, chamando a atenção da crítica nacional para o filme realizado pelos gaúchos da Casa de Cinema e um protagonismo que consagrou Jorge Furtado, embora ainda bastante jovem, como um dos principais realizadores brasileiros. Amir Labaki (2002), em uma matéria publicada na *Folha de S.Paulo*, diz:

O filme gaúcho *Ilha das Flores* (1989), documentário experimental do cineasta Jorge Furtado sobre um lixão próximo a Porto Alegre (RS), foi eleito o mais importante curta-metragem brasileiro em eleição organizada pelo site <https://www.portacurtas.com.br/>. Premiado em festivais pelo mundo afora, incluindo um Urso de Prata em Berlim, em 90, *Ilha* já havia sido incluído em 1995 na lista de cem melhores curtas da história pelo Festival Internacional de Curtas-Metragens de Clermont-Ferrand, considerado o “festival de Cannes do formato” .

Quando perguntei se ele, Giba, tinha ideia de que o curta-metragem viria a ser o sucesso que acabou se tornando, o cineasta afirmou, “sem falsa modéstia”, que uma noite ligou para a sua companheira, Ana Luiza Azevedo, ainda de dentro da ilha de montagem, para dizer, chorando, que achava que eles estavam fazendo algo maior do que, apenas, um curta-metragem. E, de fato, exibido no Festival de Cinema de Gramado de 1989, *Ilha das Flores* causou uma espécie de transe coletivo. Ao final da sessão, o curta foi aplaudido, de pé, durante mais de 10 minutos, segundo relatos de pessoas que testemunharam a exibição. No entanto, por que descrever tal apoteose por meio das minhas palavras quando, para isso, podemos utilizar trechos de alguns dos inúmeros textos escritos na época? Por isso, me utilizo de alguns relatos escritos por críticos e/ou jornalistas que presenciaram a exuberante noite do jovem cinema porto-alegrense em Gramado. Os depoimentos abaixo se encontram no site da Casa de Cinema de Porto Alegre (ILHA DAS FLORES, 2021). Começamos com Maria do Rosário Caetano, que escreveu para o *Correio Braziliense* em 17 de junho de 1989:

O único documentário entre os 13 curtas selecionados zomba do seu próprio gênero. Desmonta com originalidade e vigor criativo o discurso paternalista que fundamenta a maioria dos documentários brasileiros [...], com uma narrativa engenhosa que segue num crescendo de tirar o fôlego. [...] *Ilha das Flores* é o resultado de uma alquimia muito especial, onde tudo dá certo. É um curta bem-humorado, sem com isso transformar a desgraça [...] em matéria de riso. Jorge Furtado inventa assim o documentário crueldade.

Seguida da crítica de Edmar Pereira, para o *Jornal da Tarde*, também no dia 17 de junho de 1989:

Nunca houve uma cena semelhante nas 16 edições anteriores do Festival de Gramado: toda a plateia que superlotava o Palácio dos Festivais aplaudindo de pé e historicamente, um curta metragem [...] o filme *Ilha das Flores*, de 13 minutos de duração, bateu no Festival com o vigor de um *Cidadão Kane*.

Complementando, ainda, com um trecho da matéria publicada no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, no mesmo dia 17 de junho, na qual o jornalista antecipa o inevitável sobre a premiação do Festival de Gramado daquele ano:

Hoje à noite, Jorge Furtado vai subir ao palco do Palácio dos Festivais para receber o seu Kikito de melhor curta-metragista em Gramado. [...] Se isso não acontecer, entrarão em ação a polícia, os bombeiros, o Exército, a Marinha e até os escoteiros-mirins. Seria uma injustiça, um roubo, um acinte, uma vergonha. O seu *Ilha das Flores*, apresentado anteontem, é a coisa mais original produzida pelo cinema brasileiro nos últimos dez anos, pelo menos. E isso é o mínimo que se pode dizer.

De fato, segundo os vários relatos, desde a noite da sua exibição todos já sabiam que o curta-metragem seria premiado. Giba Assis Brasil confidenciou, em depoimento, que comentou com Jorge que “Gramado viria abaixo”. A dúvida, apenas, era sobre quantos e quais seriam os prêmios. Algo que foi logo revelado na noite da premiação quando, talvez pela única vez na história de Gramado, a premiação de um curta-metragem foi mais importante que a dos longas-metragens. Segundo o *site* da produtora, *Ilha das Flores* levou Melhor Roteiro, Melhor Montagem e Melhor Curta pelo Júri Oficial, Júri Popular e Prêmio da Crítica. Além disso, Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Roteiro e Melhor Montagem também na Mostra Gaúcha – Prêmio Assembleia Legislativa. Foi uma verdadeira unanimidade, exceto para o jornalista e crítico gaúcho Juremir Machado da Silva que, conforme trecho da sua crítica, escrita para o jornal *Zero Hora* de 17 de junho de 1989:

Ilha das Flores encantou as inteligências médias e globais dos artistas nacionais. Trata-se de uma obra redundante, demagógica, apelativa e incapaz de permitir a atividade do intelecto alheio. [...] Não há uma só novidade de conteúdo em *Ilha das Flores*. Formalmente, é uma cartilha para analfabetos. A cena em que as pessoas

recolhem lixo é capaz de superar os piores programas globais em chantagem emocional. A burguesia presente em Gramado delirou. [...] Usa-se um chavão sobre a liberdade, “termo inexplicável mas de decodificação universal”, ou qualquer coisa que o valha [...] para dar o fecho de ouro. O “efeito Collor” funcionou outra vez.

Quem conhece Juremir Machado da Silva sabe dos seus predicados. Escritor, professor, pesquisador, além de jornalista que atuou – ou ainda atua – em diversas áreas, desde os Esportes, a Política e, conforme acabamos de ver, Arte e Cultura. Após a leitura de Pesavento (1999), soa um tanto sintomático que a única crítica que tenha tentado minimizar a qualidade do curta-metragem de Jorge Furtado tivesse vindo, justamente, de um jornalista gaúcho. Naquele momento, conforme Furtado em depoimento, Juremir Machado da Silva deu um susto em toda a equipe, pois sua crítica, por ter sido publicada no jornal local, chegou antes às mãos dos realizadores, e isso, naturalmente, assustou a todos. Somente no dia seguinte, ao terem acesso às demais críticas do centro do país, os sócios da Casa de Cinema ficaram mais tranquilos quanto ao filme que haviam exibido na apoteótica noite anterior. O fato é que *Ilha das Flores*, mais do que apenas significar uma noite ímpar na história do Festival de Gramado, foi além disso.

Em um momento delicado para a produção audiovisual brasileira, agravado pelo fato de o Rio Grande do Sul ainda se manter distante das decisões – e dos incentivos – do eixo Rio-São Paulo, o que gerou uma debandada geral de inúmeros profissionais gaúchos para outros estados e países, o *Ilha das Flores* foi crucial para manter unidos alguns dos sócios da produtora. A seleção do curta-metragem em diversos outros festivais pelo mundo – dentre os mais significativos estão o 40º International Film Festival de Berlim, na Alemanha, o 3º Festival Internacional de Clermont-Ferrand, França, 1991, e American Film and Video Festival, de Nova York, em 1991 – foi decisivo para que seguissem acreditando na produtora. Em todos esses festivais – e outros ainda, que não cabe listar aqui⁹⁶ –, o curta foi premiado. Destaco, claro, o inédito Urso de Prata em Berlim, que, além de uma exibição histórica, o assédio de produtores e representantes de TVs de todo o mundo sobre a equipe gaúcha deixou claro que haveria futuro na Casa de Cinema de Porto Alegre. Segundo Giba Assis Brasil (2009, p. 97-98):

Zoo-Palast, 14 de fevereiro, 1990. No festival de cinema de Berlim, um dos três ou quatro mais importantes do mundo, o curta-metragem é tratado com seriedade, mas dificilmente vira atração. A organização do festival não entendendo muito bem por que um curta de 13 minutos, realizado no Brasil, numa cidade chamada Porto Alegre, tem lá uma delegação de quatro pessoas, que pagaram do próprio bolso, suas passagens e estadias. Durante a projeção, o apresentador do festival, preocupado

⁹⁶ Para quem quiser acessar toda a lista dos prêmios recebidos pelo curta-metragem, veja *Ilha das Flores* (2021).

com as vaias dadas a alguns filmes, avisa a equipe que ela não precisará subir ao palco se a reação do público não for boa. Quatro gaúchos se olham assustados. Sabiam que seria absurdo esperar uma receptividade como a que o filme teve em Gramado, sete meses antes: mais de cinco minutos de aplausos emocionados, oito Kikitos. Mas só agora começam a temer a reação dos alemães [...] Seis dias depois, quando foi anunciada a premiação, o Urso de Prata para curta-metragem não foi surpresa para ninguém: *Ilha das Flores*.

Portanto, “Foda-se”, o concurso interno que a Casa de Cinema realizou com o singelo objetivo de conseguir produzir um único curta-metragem viável de ser realizado com um baixíssimo orçamento, acabou por levar o Urso de Prata no Festival de Berlim e, assim, não apenas ajudou a definir o futuro da produtora, mas do próprio cinema urbano porto-alegrense. Ana Luíza Azevedo, que na época era a responsável por administrar o envio dos curtas-metragens da produtora para os festivais e/ou mostras e/ou licenciamentos para televisões, contou, em depoimento, o quanto havia ficado nítido que não era o momento de fechar a produtora, apesar de o cenário nacional para a produção cinematográfica ser péssimo. Em 16 de março de 1989, Fernando Collor de Mello havia extinguido o Ministério da Cultura, a Embrafilme, a Fundação do Cinema Brasileiro, a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) e a Lei Sarney, tudo de uma só vez e sem colocar nada no lugar. Com isso, o audiovisual brasileiro ficou órfão de pai e mãe, da noite para o dia, e inúmeros projetos cinematográficos, em todo país, tiveram de ser cancelados. Mesmo assim, a diretora Ana Luíza Azevedo tinha a certeza de que deveriam insistir com o projeto da Casa de Cinema. Não era o momento de encerrar a produtora, logo agora quando haviam chamado a atenção de diversas pessoas, empresas e instituições.

De fato, a repercussão internacional do *Ilha das Flores* aproximou Jorge Furtado da Globo. Contratado em 1990, por Walter Avancini, em função da experiência do *Ilha das Flores*, foi convidado por Guel Arraes para integrar a equipe do seu núcleo de produção. A contribuição do *Ilha das Flores* para a manutenção e o sucesso – poderíamos dizer isso? – da Casa de Cinema, no entanto, não parou por aí. Foi também por conta da sua repercussão nos festivais internacionais que a produtora localizada em Porto Alegre fechou algumas parcerias cruciais para aquele momento em que as políticas cinematográficas nacionais estavam totalmente travadas. *Ventre livre* (Ana Luíza Azevedo, 1994) e *Esta não é a sua vida* (Jorge Furtado, 1991), por exemplo, foram projetos propostos à Casa de Cinema por conta dessa repercussão. Apesar disso, a vida da Casa de Cinema como um *pool* de várias produtoras estava com os dias contados, e assim, em 21 de janeiro de 1991, os apontamentos de Giba Assis Brasil relatam que o ano de 1990 havia encerrado sem o balanço das contas e dívidas em função de a Casa estar sem um sócio responsável pela parte administrativa da empresa.

Isso não deixa de sinalizar, me parece, o iminente momento de transição pelo qual a produtora estaria passando.

É nesse clima que ocorreu a primeira e mais longa de uma série de reuniões que definiriam o futuro da empresa. Nesse encontro, Zé Pedro Goulart informou que estava constituindo uma produtora para atuar no mercado publicitário. Não ficou claro, pelas anotações de Giba, se Zé Pedro pensava em se desligar da Casa de Cinema ou manter-se atrelado as duas produtoras. O fato é que a Zeppelin Filmes – a produtora em questão – acabou nascendo dessa ruptura societária e se transformou numa das mais importantes produtoras de filmes publicitários do país até, pelo menos, a primeira década dos anos 2000. Zé Pedro cresceu como diretor publicitário, e os comerciais produzidos pela Zeppelin Filmes não apenas marcaram época como chamaram a atenção das agências de propaganda do Brasil todo para a produção publicitária de qualidade realizada aqui no estado. Isso também permitiu que o mercado gaúcho da produção audiovisual se ampliasse bastante, na esteira da publicidade, promovendo novos talentos em todas as áreas da produção e incrementando o mercado – ou a “quitanda” – local que, agora, se não sobreviveria do cinema, pelo menos, poderia contar os altos recursos advindos da publicidade.

Flávia Seligman, professora de História do Cinema, em depoimento, confirmou que o momento em que a parca produção cinematográfica local encontrou a TV e a publicidade, nos anos 1990, foi quando, pela primeira vez, se percebeu a formação de um singelo mercado audiovisual em Porto Alegre. Já a Casa de Cinema, ao longo daquele ano de 1991, foi palco de inúmeras discussões que giraram em torno da necessidade de um estatuto que definisse o funcionamento da empresa. Segundo as anotações de Giba, em uma reunião, Zé Pedro Goulart perguntou se os seus novos sócios, da Zeppelin Filmes, poderiam ser integrados à Casa de Cinema. Ao mesmo tempo, Jorge Furtado argumentava não ter uma empresa para produzir seus filmes e, assim, questionou sobre a possibilidade de constituir outra empresa que também fizesse parte da Casa de Cinema. Conforme os registros de Giba, ao final dessa reunião, que se estendeu até a meia-noite, ao menos uma certeza havia:

[...] todo mundo concorda que não dá para continuar como está, mas ninguém tem certeza de o que deve ser mudado. Todos querem manter a Casa de Cinema (a marca Casa de Cinema, já que o patrimônio físico – local, móveis, funcionários, contas bancárias, dívidas e a própria revenda Kodak – soma muito pouco), mas ninguém sabe o que fazer com ela (MIGOTTO, 2009, p. 42).

No dia 31 de janeiro de 1991, após dez dias da primeira reunião, ficou decidido que a Casa de Cinema não pertencia às produtoras, e sim as doze pessoas que dela faziam parte. O

estatuto foi assinado e se definiu que seria necessário um quórum de três quartos dos sócios para se aprovar tanto a entrada de novos sócios quanto alguma alteração do próprio estatuto. Por fim, ficou decidido que o sócio que saísse da Casa de Cinema não teria direito a qualquer ressarcimento. No mesmo ano de 1991, Jorge Furtado, que havia sido contratado como roteirista da Rede Globo, trouxe para Porto Alegre, para serem produzidos com a estrutura da Casa de Cinema⁹⁷ e seus colaboradores, segmentos da série *Dóris para maiores* e do *Programa legal*. Assim, um ano movimentado para a Casa de Cinema se anunciava. Foram produzidos os segmentos *Tempo*, em abril; *Dona Silvia não gosta de música*, em maio; *O vampiro de Novo Hamburgo*, em junho; *Corpo, colecionadores e dupla personalidade*, em julho; *Dois estranhos numa terra estranha*, *Let me sky away*, *inventores e separatismo*, em agosto; *Dubladores e telegrama ao vivo*, em setembro; *Baile só para homens*, *Replicantes* e *Sena X Manuela da Conceição*, em outubro.

Dessa forma, em abril, finalmente, Zé Pedro Goulart saiu da RBS Vídeo – com base nessa informação contida nas anotações de Giba, deduzo que Zé Pedro estava ainda trabalhando na RBS Vídeo – para montar a Zeppelin Filmes. Jorge Furtado, Nora Goulart e Ana Luiza Azevedo criaram a produtora Imaginário Cinema e Televisão, para administrar as produções realizadas para a Rede Globo. Gradativamente, outros sócios se dispersaram, deixando a sociedade da Casa de Cinema e seguindo novos rumos profissionais aqui, no centro do país ou no exterior. Em 12 de junho, ocorreu a última reunião da Casa de Cinema. Zé Pedro Goulart, com base num projeto apresentado por Ana Luiza Azevedo anteriormente, propôs a extinção da Casa original, mantendo sua marca, o patrimônio comum – inclusive a parceria com a Kodak – e todas as dívidas. O fatídico ano de 1991, então, terminou com o desmembramento da Casa de Cinema de Porto Alegre e com o convite, por parte da Rede Globo de Televisão, para que Jorge Furtado e Giba Assis Brasil escrevessem o roteiro da minissérie *Agosto* (Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca, 1993). Após o Natal e o Ano Novo, já em fevereiro de 1992, os sócios retomaram as negociações para definirem como seria encaminhado o destino da Casa de Cinema. Segundo as anotações de Giba Assis Brasil, foi criada a Distribuidora Casa de Cinema, que consistia em um termo de dissolução.

⁹⁷ Essa iniciativa da Casa de produzir os trabalhos de Jorge Furtado para a Globo, no Rio Grande do Sul, foi praticada sempre que possível. A série *Cena aberta* (2003) e *Decamerão – a comédia do sexo* (2008-2009), de Giovanni Boccaccio, que foi gravado em Garibaldi, na Serra Gaúcha, são exemplos recentes dessa prática. Dessa forma, a Casa colaborou para divulgar as paisagens do Rio Grande do Sul e manteve sua filosofia de movimentar as estruturas de produções gaúchas como profissionais, empresas de locação de equipamentos e demais empresas de prestação de serviços.

07/02 – assinado o documento intitulado “DISTRIBUDORA CASA DE CINEMA - Termo de dissolução da Casa de Cinema”, em que os doze sócios fundadores decidem: (1) dissolver a Casa original; (2) aprovar a criação da distribuidora, que “herda a marca” para “dar continuidade ao trabalho de distribuição de filmes e apoio à produção de cinema”, sendo vetado “o uso da marca CASA DE CINEMA para produção de publicidade”; (3) fazer parte do Conselho Consultivo da distribuidora; (4) que a distribuidora assume o ativo (inclusive patrimônio) e o passivo (inclusive dívidas) da Casa original; (5) manter os direitos sobre os filmes realizados na Casa (ILHA DAS FLORES, O CORPO DE FLÁVIA, MEMÓRIA, O AMOR NOS ANOS 90 e A COISA MAIS IMPORTANTE DA VIDA); (6) passar à distribuidora, sem exclusividade, os filmes do acervo da Casa; (7) propor que a distribuidora fique com 25% dos filmes pela distribuição; (8) que a distribuidora deve apresentar relatórios periódicos ao Conselho Consultivo sobre os rendimentos dos filmes da Casa original; (9) que o Conselho Consultivo pode se opor a que a distribuidora distribua filmes de outros realizadores; (10) que os sócios fundadores da distribuidora são a Ana e a Luli; (11) que se pretende continuar fazendo os Cursos de INTRODUÇÃO AO FAZER CINEMA; e (12) “manifestar nossa vontade de continuar fazendo cinema e festas nos dias 22 de dezembro (MIGOTTO, 2009, p. 44).

No dia 30 de março de 1992, finalmente, foi fechado o acordo sobre a nova formação da Casa de Cinema de Porto Alegre seis sócios, que permaneceram juntos até setembro de 2011, são eles: Jorge Furtado e Nora Goulart, Carlos Gerbase e Luciana Tomasi e Gilberto Assis Brasil e Ana Luiza Azevedo. As anotações encaminhadas a mim, por Giba Assis Brasil, quando realizava a minha dissertação de mestrado, acabaram no ano de 1993. Segundo Giba Assis Brasil (2009, p. 99):

Nos anos 80, fizemos muitos filmes, ganhamos alguns prêmios, testamos várias propostas de produção, formamos profissionais em algumas áreas. Mostramos a viabilidade do cinema gaúcho. Primeiro inventamos um mercado em Super-8. Quando a bitola se tornou insuficiente, provamos que podíamos fazer longas em 35mm. Quando o mercado de longas se mostrou hostil, ajudamos a renovar a dramaturgia do curta-metragem brasileiro. Nunca, nesse país, uma geração de cineastas insistiu durante tanto tempo na criação de uma cinematografia regional.

É verdade, foi necessário muita teimosia, persistência e resiliência. Além de, claro, talento artístico e boa administração para consolidar a profissão de cineasta em Porto Alegre. Ao longo desse período, inúmeros curtas-metragens foram produzidos sob o teto dessa casa, que é de cinema, sim, mas, creio eu, também soube ser uma casa de televisão. Inclusive, talvez mais de televisão que de cinema, afinal, ao longo dos anos 1990 era praticamente impossível viabilizar, financeiramente, um projeto de longa-metragem. Por isso, enquanto a Casa de Cinema atuava em diversas frentes, a produção de curtas-metragens – para o cinema e/ou para a televisão – nunca parou. Foram mais de duas dezenas de obras de curtas e médias-metragens que serviram, dentre outras coisas, para manter as equipes oxigenadas, no aguardo

da retomada da produção de longas-metragens, que ocorreu a partir de 1999, com o projeto *Tolerância*, de Carlos Gerbase.

A Casa de Cinema, portanto, que não deixa de ser, também, a herdeira direta daquela geração que começou com o Super-8, propondo por meio da bitola doméstica uma possibilidade de se chegar ao longa-metragem e que viu seus sonhos profissionais se desfazerem com o fracasso “dos filmes da Z”, agora, finalmente, pôde retomar a produção de longas-metragens. E as expectativas, como não poderia deixar de ser, eram grandes. Depois de toda essa experiência acumulada ao longo dos anos e da prática, era preciso – ou possível – fazer uma opção narrativa consciente. Afinal, como seriam os primeiros longas-metragens dessa geração que se destacou internacionalmente devido aos seus curtas? Os integrantes dessa geração optariam pela narrativa clássica, retomando a evolução gradativa que os levou aos *Verdes anos*? Ou, a exemplo dos seus curtas-metragens de mais destaque, tentariam apresentar rupturas narrativas mais radicais, mesmo coproduzindo seus projetos com *majors* como a Columbia Pictures? O que a história mostrou foi que os diretores da Casa de Cinema de Porto Alegre, no geral, optaram pela segurança da linguagem clássica, objetivando a realização de filmes com potencial comercial, os quais, conseqüentemente, pudessem atingir o maior público possível já na primeira janela de exibição, na época, as salas de cinemas. Assim, apesar da competência criativa e técnica dos seus diretores, não parece que há a intenção, nos longas-metragens da Casa de Cinema, de se propor formas narrativas mais radicais que pudessem distanciar as obras dos espectadores. Dessa forma, no geral, é perceptível nos longas-metragens da Casa de Cinema algumas características inerentes à linguagem clássica do cinema como:

- a. roteiro estruturado em três atos;
- b. decupagem que obedece à condução natural do olhar do espectador para que este mergulhe na história sem perceber os dispositivos e mecanismos de realização dos filmes;
- c. busca por um cinema comercial com a contratação de atores e atrizes reconhecidos nacionalmente, a fim de constituir uma espécie de *star system* brasileiro;
- d. uso de estratégias da montagem que visam disfarçar os cortes por meio da continuidade e contiguidade de planos;
- e. fotografia naturalista, ou seja, que represente o universo diegético tal como o “percebemos ao nosso redor”;

f. coprodução e/ou parcerias institucionais com empresas de peso, como Globo Filmes e Columbia Pictures do Brasil.

Nada disso, no entanto, é estranho ao olhar. Afinal, a produção de um longa-metragem é extremamente onerosa – ainda mais na época quando isso se dava, a partir da bitola 35mm – e, apesar das conexões nacionais e até internacionais da Casa de Cinema, estamos falando de uma cinematografia regional – o Rio Grande do Sul – e, obviamente, periférica. Estamos falando de projetos com orçamentos na casa dos milhões que não contam com um mercado internacional de distribuição para propostas narrativas mais ousadas – a exemplo do que já se tinha na França dos anos 1960. Assim, para fazer público e garantir o retorno financeiro do projeto, assim como prestar satisfações aos coprodutores, era preciso negociar com o público. Essa negociação parte da opção de uma narrativa que não provoque o seu distanciamento, mas, pelo contrário, traga-o para dentro do filme, seduzindo-o com uma linguagem que este público geral não estranhe. No entanto, ao se comparar os valores gastos na produção de alguns filmes dessa época com o público atingido, fica a sensação de que algo não saiu conforme o previsto.

Segundo informações obtidas na Casa de Cinema de Porto Alegre e na Prana Filmes⁹⁸, a Tabela 1, a seguir, mostra a relação entre orçamentos de cada filme, o público e a renda atingidos.

Tabela 1 – Produções da Casa de Cinema de Porto Alegre no período estudado

Filmes	Orçamento/ em reais	Público/ espectadores	Renda/ em reais
<i>Tolerância</i> (2000)	2 milhões	84.620	497.953,00
<i>Houve uma vez dois verões</i> (2002)	784.564,91	68.487	384.212,00
<i>O homem que copiava</i> (2003)	2.990.685,55	664.651	4.692.436,00
<i>Meu tio matou um cara</i> (2004)	5.429.877,86	591.120	4.095.008,00

⁹⁸ Importante esclarecer que a Produtora Luciana Tomasi, ao ser contatada para informar os orçamentos de alguns filmes que, hoje, pertencem à nova produtora de Tomasi e Gerbase, encaminhou os mesmos arredondados. Diferentemente de Nora Goulart, produtora da Casa de Cinema, que os encaminhou exatos e, ainda, solicitou enfaticamente para que os mesmos não fossem arredondados. Por isso, retomei contato com Luciana Tomasi explicando que poderia parecer estranho apresentar os valores ora exatos, ora arredondados. Tomasi, entretanto, não viu problemas nisso e também não reencaminhou os valores exatos dos filmes hoje sob administração da Prana Filmes. Levando em conta que, para ilustrar minimamente os orçamentos desses filmes, padronizar tal informação não seria absolutamente necessário, uma vez que o objetivo é, apenas, dar uma ideia próxima dos valores aplicados em cada projeto em relação aos públicos atingidos, optei por respeitar o pedido da produtora Nora Goulart, reproduzindo os números exatos, mas também relatar os números arredondados conforme fornecidos pela Produtora Luciana Tomasi.

Filmes	Orçamento/ em reais	Público/ espectadores	Renda/ em reais
<i>Sal de Prata</i> (2005)	3 milhões	17.289	124.880,00
<i>3Fs</i> (2007)	100 mil	1.358	7.690,00
<i>Saneamento básico</i> (2007)	5.040.022,00	190.656	1.472.475,00
<i>Antes que o mundo acabe</i> (2009)	2.034,462,34	32.297	218.162,12
<i>Menos que nada</i> (2012)	800 mil	1.640	11.253,90

Filmes⁹⁹ – Orçamento/em reais¹⁰⁰ – Público/espectadores¹⁰¹ – Renda/em reais¹⁰²

Fonte: Casa de Cinema de Porto Alegre e Prana Filmes.

É claro que quaisquer conclusões a partir dessa comparação filme/orçamento/público/renda demandaria levar em conta inúmeras variáveis que vão desde a economia em cada período de lançamento até a estratégia e/ou objetivo de cada projeto. Afinal, *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004) é um projeto que nasceu com o objetivo de ser um filme totalmente comercial, voltado para um público adolescente e lançado, justamente, na época das férias escolares, sem qualquer vínculo com Porto Alegre, embora aqui tenha sido filmado. Aquele projeto é muito diferente do *3Fs* (Carlos Gerbase, 2007), por exemplo, que é um projeto pensado para gerar um filme de baixíssimo orçamento, mas que pretendia tensionar as formas de lançamento, por isso, na época, foi distribuído simultaneamente em salas de cinema, TVs e Internet – algo que talvez possa ser considerado mais importante do que o próprio filme. Não é o caso de aprofundarmos tal análise, até porque, durante entrevista para o documentário que acompanha este estudo, Giba Assis Brasil disse que o filme *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), por exemplo, protagonizado por Lázaro Ramos, um ator negro que, na época, era (ainda) desconhecido do grande público, foi o único de todos os filmes acima listados que conseguiu gerar lucro, com a renda exclusiva das salas de cinema, superando inclusive o orçamento investido. Enquanto *Saneamento*

⁹⁹ Anos de produção indicados no site da Casa de Cinema em <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/principal>. Importante destacar que o ano de produção do filme *Antes que o mundo acabe* (2009), informado pelo site da Casa de Cinema de Porto Alegre, não confere quando comparado com o ano de produção que aparece na Lista das Bilheterias do Cinema Brasileiro, retirada do site da Ancine, onde o ano de produção aparece (2010).

¹⁰⁰ Valores informados diretamente pela Casa de Cinema de Porto Alegre e Prana Filmes.

¹⁰¹ Informações retiradas do site da Ancine – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual em <https://oca.ancine.gov.br/>

¹⁰² Informações retiradas do site da Ancine – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual em <https://oca.ancine.gov.br/>

básico (Jorge Furtado, 2007), que contou com um elenco muito mais conhecido, em uma época quando Lázaro Ramos, embora não fosse o protagonista do filme, se destacava na novela das nove, na Rede Globo, não chegou nem perto do orçamento investido. Isso mostra que qualquer tentativa de análise que não leve em conta as inúmeras variáveis socioculturais possíveis seria leviana e, para este estudo, não é essencial. Ainda mais se levarmos em conta aquilo que também chamou a atenção de Schvarzman (2018) em relação a dois filmes de Furtado que são protagonizados por um ator negro, Lázaro Ramos, em uma cidade praticamente desconhecida do grande público brasileiro, Porto Alegre:

O homem que copiava (2003 – 664.651 espectadores) ou *Meu tio matou um cara* (2004 – 591.120 espectadores), ambos dirigidos por Furtado e com a virtude quase inédita dos filmes de grandes bilheterias desse período, de colocar um negro, Lázaro Ramos, como protagonista positivo dos filmes ambientados em Porto Alegre – lugar igualmente inusual em filmes (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 544).

Mesmo que o “sucesso ou fracasso” dos filmes não possa ser plenamente traduzido apenas pelos números, acredito que seja interessante apresentar essa tabela com os filmes da Casa de Cinema de Porto Alegre, realizados desde a retomada dos longas-metragens a partir de *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000), pois nos permite refletir sobre alguns detalhes interessantes. Por exemplo, é possível perceber, pelo menos até 2009, uma constância de produção de quase um filme por ano. Também é significativo destacar que os filmes de Jorge Furtado são aqueles os quais o público e a renda mais se aproximam do investimento realizado. Sendo que *O homem que copiava*, inclusive, atingiu uma renda bastante superior ao orçamento geral do filme. Claro, um filme não termina na distribuição nas salas de cinema, mas, mesmo assim, sabemos que durante muito tempo essa foi a primeira e principal janela das produções cinematográficas. A própria sobrevivência de um filme, em outras janelas, dependia em parte do seu sucesso de bilheteria nos cinemas.

Quanto a isso, é interessante observar que *O homem que copiava* foi a obra que melhor se destacou financeiramente. Isso porque, diferentemente dos demais filmes da produtora os quais, na essência, trabalham com a linguagem clássica do cinema, neste Jorge Furtado defende que nem a estrutura de roteiro, nem o estilo cinematográfico estão associados ao cinema clássico hollywoodiano. Segundo o roteirista e diretor, ele inicia com um *off* de mais de trinta minutos do personagem interpretado por Lázaro Ramos, algo que, mais do que ousado, justificaria uma opção narrativa que romperia com a linguagem clássica do cinema. Furtado reforça que o filme é todo narrado pelo protagonista, Lázaro Ramos, para, no final, a história ser recontada por meio de um segundo *off*, dessa vez a partir da personagem vivida

por Leandra Leal. Bastante diferente, por exemplo, do seu longa anterior, *Houve uma vez dois verões* (Jorge Furtado, 2002), que tem os três atos – e seus devidos pontos de virada – matematicamente definidos ao ponto de serem marcados pela fala da protagonista, Ana Maria Mainieri, “eu estou grávida”. Tal comparação realizada entre os dois filmes justificaria, para Furtado, que cada projeto seu é um projeto diferente. Conforme ele mesmo cita, em entrevista, “[...] às vezes, estilo é preguiça”.

Mais do que nos mostrar que cada projeto é um projeto diferente e, portanto, merece um tratamento estético-narrativo particular, a fala de Furtado é interessante porque nos provoca uma reflexão sobre os motivos que poderiam ter levado o único longa-metragem de ficção da Casa de Cinema de Porto Alegre a fugir da linguagem clássica do cinema ser, justamente, o único a obter lucro a partir da exibição em salas de cinema, superando, assim, o investimento de produção. Além disso, *O homem que copiava* não apenas é protagonizado por um ator negro, na época praticamente desconhecido, que vive um anti-herói – afinal, ele assalta um banco e ajuda a matar o pai da companheira –, mas também se passa em uma cidade não habitual para o audiovisual nacional, em locações que são desconhecidas – periféricas – até mesmo para os porto-alegrenses. Dessa forma, este ser o único filme da lista a dar lucro não deixa de ser mais uma dessas pequenas – grandes – ironias da história do cinema urbano porto-alegrense.

Com base nisso tudo, o mais importante talvez seja perceber que é possível afirmar, pela relação exibida na tabela acima, que hoje em dia nem sempre há uma relação direta entre a utilização da linguagem clássica, geralmente aceita com mais facilidade pelo público em geral, e o investimento de cada projeto com o seu retorno de público e bilheteria. Se isso é verdade, fica a pergunta ao cinema gaúcho: por que insistir em filme com narrativas clássicas, visando atingir um público que não compartilha do interesse pelo cinema local, em vez de utilizar todo o potencial criativo já empregado com sucesso na realização de curtas-metragens, a fim de apresentar, dessa forma, diferentes abordagens narrativas também nos longas-metragens? Esse fato pode ser, justamente, o que chama a atenção de Desbois (2016) quando, no seu livro *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*, faz uma das poucas referências ao cinema gaúcho e à Casa de Cinema de Porto Alegre. Segundo ele:

Os associados da Casa de Cinema se lançam à produção de longas-metragens, incluindo uma comédia romântica autobiográfica (bastante insossa) de Jorge Furtado com seu filho Pedro (*Houve uma vez dois verões*), um thriller erótico (bastante forte) de Carlos Gerbase, que oferece um belo papel a Maitê Proença (*Tolerância*). O sucesso chega com *O homem que copiava*, no qual Furtado, com agilidade e inventividade, filma o novo astro negro Lázaro Ramos, que volta a chamar em *Meu*

tio matou um cara, cujo irresistível protagonista é o queridinho dos telespectadores Darlan Cunha, o Laranjinha de *Cidade dos Homens*. A associação econômica com a Globo e a norte-americana Columbia ajuda consideravelmente a difusão do filme de montagem leve e astuciosa com a marca do cineasta, mas que continua sendo bastante convencional e passa a sensação de *déjà-vu*. Apesar de coproduzir uma obra discreta como *Bens confiscados*, de Carlos Reichenbach, a Casa de Cinema de Porto Alegre não seria apenas um selo simpático e exótico? (DESBOIS, 2016, p. 343-344).

Talvez o pesquisador francês, especialista em cinema brasileiro, tenha alguma razão quando se refere estritamente à filmografia dos longas-metragens da Casa de Cinema. No entanto, a principal produtora gaúcha não se resume apenas a essas obras por ele citadas. Observando a história da Casa de Cinema de Porto Alegre, penso que, talvez, uma explicação para isso que Desbois (2016, p. 343-344) classifica como “[...] sendo bastante convencional e que passa a sensação de *déjà-vu*” tenha relação com a proximidade da produtora com a televisão. Isso, é verdade, fica bastante nítido no IMDb de Jorge Furtado.¹⁰³ Contudo, é preciso cuidar com os estereótipos, afinal, integrar o Núcleo Guel Arraes de Produção da Globo, entre os anos 1990/2000, por exemplo, não é demérito algum. Ao contrário, ainda mais se levarmos em conta que, na companhia de diretores e roteiristas como Claudio Paiva, João Falcão, Fernando Meirelles, do antropólogo Hermano Vianna, dos atores e atrizes – que são também criadores – como Marco Nanini, Regina Casé, Pedro Cardoso, Luiz Fernando Guimarães, Andréa Beltrão, Selton Mello e Fernanda Torres, Jorge Furtado não apenas ajudou o Núcleo a renovar a televisão brasileira como se consolidou como um dos principais parceiros de Guel Arraes, conforme vimos na subseção anterior. Ivane Fechine e Alexandre Figueirôa (2008, p. 47) reforçam tal afirmação:

Entre todos os colaboradores oriundos da produção experimental, nenhum, porém, teve tanta influência sobre Guel Arraes quanto o gaúcho Jorge Furtado, um curta-metragista já respeitado e premiado quando começou a trabalhar com o diretor pernambucano. Furtado dividiu com Guel o roteiro e produção de alguns dos mais inovadores projetos do Núcleo.

Ao mesmo tempo Furtado encontrou, no Núcleo Guel Arraes, ainda nos anos 1990, pelo menos quatro boas oportunidades:

- a sua sobrevivência e a sobrevivência da própria Casa de Cinema de Porto Alegre em um período de grandes dificuldades para o setor audiovisual no Brasil;

¹⁰³ https://www.imdb.com/name/nm0299134/?ref_=tt_ov_dr

- um canal nacional, por meio do qual poderia construir e/ou otimizar as mais variadas – e melhores – parcerias do mercado audiovisual – e artístico – brasileiro. Afinal, naquele momento, o Núcleo Guel Arraes – e a Globo como um todo – reunia a nata dos profissionais brasileiros surgidos entre a década de 1980 e 1990;
- mesmo para um profissional premiadíssimo e extremamente capacitado, como Jorge Furtado, um ambiente de convívio e troca como aquele, onde se encontravam talentos inquestionáveis da televisão brasileira, não é algo a se negligenciar;
- no entanto, certamente, o melhor dos motivos para integrar essa equipe, naquele período, conforme aponta os pesquisadores Ivane Fachine e Alexandre Figueirôa (2008), era contar com um espaço garantido, com certa segurança financeira, onde se pudesse experimentar narrativas e formatos de uma forma mais livre que até no próprio cinema e, ainda, ver isso tudo repercutir quase que instantaneamente, para milhões de espectadores conectados à televisão.

Por tudo isso, é importante reiterar que a Casa de Cinema de Porto Alegre merece a notoriedade que conquistou e, embora não represente sozinha a totalidade do audiovisual gaúcho, transpassa boa parte dessa história, independentemente da opinião daqueles que a cultuem ou dela tenham inveja – lembrar da “Fábula do Caranguejo”. Apenas o fato de sobreviver mais de trinta anos trabalhando com audiovisual em Porto Alegre já é uma conquista a ser destacada. Além disso, é preciso admitir que a Casa de Cinema, e seus sócios, contribuíram para a formatação desse incipiente mercado – “quitanda”, que seja – audiovisual gaúcho de inúmeras formas. Seja chamando a atenção pelos seus projetos, seja formando mão de obra especializada, seja brigando por políticas públicas locais, seja contribuindo com a televisão na implantação do Núcleo de Especiais da RBS TV, seja com coproduções ou, simplesmente, influenciando e incentivando outros realizadores a acreditarem que era possível viver de cinema nessa pequena grande capital do Sul do Brasil.

Possivelmente, se a experiência da Casa de Cinema tivesse dado errado, o cinema urbano porto-alegrense certamente teria se desenvolvido de alguma maneira. No entanto, sem o sucesso de *Ilha das Flores*, acredito, é praticamente possível afirmar que essa trajetória teria sido bem mais longa e dolorosa. De qualquer forma, são os múltiplos diálogos que a Casa de Cinema estabelece interna e externamente ao Rio Grande do Sul que permitem a ela consolidar o sonho de uma ambiência longeva para o audiovisual gaúcho. E o diálogo com a

televisão acabou sendo a porta de entrada para muitos outros realizadores nesse mercado – ou quitanda –, inclusive para os realizadores que são objeto desta pesquisa.

4.3 Diálogos entre o cinema e a TV

Para a geração 1990/2000, bem como para a geração 1970/1980, as emissoras televisivas, como espaço de produção remunerado, se mostraram – e ainda se mostram – fundamentais para a sobrevivência dos realizadores gaúchos. Para a Clube Silêncio, e os realizadores que orbitaram em torno dessa produtora, como Cristiano Trein, Eduardo Wannmacher, Carlos Ferreira e outros, a RBS TV com sua experiência com o Núcleo de Especiais foi o principal elo de aproximação entre cinema e TV aqui no Rio Grande do Sul. Já para a Casa de Cinema – principalmente Jorge Furtado –, houve uma abertura na Rede Globo pelo Núcleo de Produção de Guel Arraes. No Brasil, essa aproximação entre televisão e cinema é uma fronteira um tanto ambígua:

- de um lado, principalmente os cineastas, historicamente buscaram marcar sua posição como “arte maior” – ou, quem sabe, simplesmente “arte” – para, assim, demarcarem os devidos territórios onde um e outro poderiam transitar;
- de outro lado, os mesmos cineastas entenderam, desde cedo e com a experiência em países como França, Alemanha e Inglaterra, para citar três exemplos, que uma cinematografia forte demandava, também, um diálogo com as televisões.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Isso ficou claro, com as pesquisas por mim realizadas em Paris, quando, ao longo de dois meses, mergulhei nos arquivos de televisão do Instituto Nacional do Audiovisual (INA), na Biblioteca Nacional da França, a fim de compreender como e o quanto a televisão francesa dialogou com os (principais) cineastas referências da *Nouvelle Vague* no período. Depois de recortar um período a ser pesquisado, entre 1958 até 1968, foi possível perceber um pouco de como a televisão francesa recebeu a geração *Nouvelle Vague*, justamente, no momento em que eles estavam iniciando suas carreiras como realizadores. Dessa forma, defini o ano inicial, 1958, também por ser significativo para o surgimento do movimento francês e, 1968, por representar uma outra chave dentro da história cultural francesa – e mundial –, quando ocorreram as revoluções culturais. Ao final da pesquisa, embora em menor incidência do que eu imaginava encontrar, pude constatar que, sim, os realizadores da *Nouvelle Vague* encontraram, na televisão francesa, espaço para discutir o cinema, divulgar seus filmes e projetos e – para alguns realizadores mais, para outros menos – produzir em parceria e/ou licenciar obras que não, necessariamente, foram pensadas para a televisão. Dessa forma, segundo os arquivos pesquisados, resumidamente, posso dizer que constatei que François Truffaut, um dos principais nomes da *Nouvelle Vague*, nada realizou para a televisão. No entanto, vários programas sobre ele, e/ou com sua participação como entrevistado, foram realizados. Da mesma forma, Claude Chabrol também nada produziu para a televisão nesse período. No entanto, foi convidado de diversos programas para falar sobre seus filmes, próximos projetos e, ainda, sobre o cinema no geral. Agnès Varda, diferentemente, foi uma das realizadores do movimento francês que mais desenvolveu projetos para a televisão daquele país. Para a série *Pour le plaisir*, Varda realizou o programa *Les enfants du mesée*, que foi ao ar no canal Réseau 1, no dia 6 de janeiro de 1965. *Du côté de la côte*, uma série de cinco documentários sobre o turismo nas regiões da França, realizado em 1968, para o canal Réseau 2 e produzida pela RTF, também teve a direção de Varda, que ainda viu seu curta-metragem *Elsa la rose* (1966) ser exibido pelo canal Réseau 2, no dia

23 de outubro de 1966, bem como *Uncle Yanco*, que teve seus direitos de exibição comprados pelo Réseau 2 e foi veiculado no dia 14 de janeiro de 1968. Assim como Varda, Jacques Rivette foi outro realizador ligado à *Nouvelle Vague* que realizou produções para a TV francesa nesse período. Em 1967, para a RTV, ele realizou a segunda parte da série documental sobre Jean Renoir, que foi ao ar no canal Réseau 2, dividido em três partes. O primeiro episódio, *Jean Renoir Le Patron – Michel Simon* foi exibido em 1º de janeiro de 1967. O segundo, exibido em 18 de janeiro de 1967, se chamava *Jean Renoir Le Patron – La Recherche du Relatif*, enquanto que, o terceiro e último, intitulado *Jean Renoir Le Patron – La Règle e L'Exception*, foi exibido no dia 8 de fevereiro de 1967. Alain Resnais também tem uma relação bem antiga com a televisão francesa. Até mais antiga que o próprio recorte proposto pela pesquisa. Dessa forma, foi possível encontrar programas dirigidos por ele a partir de 1952 até 1960. Desde 1957, no entanto, ele apareceu mais como “personagem” dos programas do que realizador. Apenas em 1962 Resnais voltou a figurar como diretor quando o canal Réseau 1 exibiu o documentário *Lucien Coutaud*, curta-metragem sobre o pintor, filmado por Resnais entre 1944-1948 e exibido em 18 de fevereiro de 1962. Experiência que se repetiu em 1966, quando o canal Réseau 2 exibiu, no dia 1º de outubro de 1966, o curta-metragem *Van Gogh* (1948), ganhador do Oscar de Melhor Curta-metragem em 1950 e por ele dirigido. Já Robert Bresson nada realizou para a televisão ao longo desse período. Foi, sim, entrevistado em alguns programas de arte e cultura, falando sempre sobre cinema ou pintura. Em 1965, inclusive, foi personagem de um documentário sobre ele mesmo chamado *Bresson ni vu ni connu*, dirigido por François Weyergans. Outro realizador que apareceu nos arquivos do INA é Eric Rohmer, que, entre 1965 a 1968, dirigiu vários programas da série *Cinéastes de notre temps*, bem como outros documentários. Chris Marker realizou o programa *Le mystère Koumiko* (1966), filmado no Japão, e *Marker, la jetée* (1967), dois episódios bastante experimentais realizados para a série *Banc d'essai* e exibidos pelo canal Réseau 2. Segundo a pesquisa – e a título de curiosidade –, Marker intensificou sua parceria com a televisão a partir de 1969. Roger Vadim apareceu ou foi citado em diversos programas jornalísticos, falando sobre seu polêmico – e revolucionário – filme *Et dieu cré ala femme* (1956), responsável por lançar Brigitte Bardot. Ele também apareceu com certa frequência em programas específicos sobre cinema e, em especial, sobre a *Nouvelle Vague*. No entanto, como realizador para a televisão, a única menção dá conta da veiculação do seu curta-metragem *Phyllis Disparait*, exibido em 1965, dentro da programação da série *Dim Dam Dom*, do canal Réseau 2. A exemplo de Agnès Varda, outro documentarista que teve uma longa trajetória na televisão francesa é Jean Rouch. Tal relação teve início em 1º de janeiro de 1947, quando foi exibido seu primeiro filme etnográfico, o *Pays des mages noir* (1947), realizado para o canal Actualités Française. Em 1961, com Robert Valey, diretor do documentário *La Nouvelle Vague par ele même*, Rouch realizou um programa para o canal Réseau 1 sobre ele mesmo e participou da série *Le magazine des explorateurs*. A exemplo dos demais realizadores da *Nouvelle Vague*, Rouch foi personagem em diversos programas sobre cinema, aparecendo em documentários sobre o movimento francês e em programas jornalísticos, quando falava dos seus filmes e/ou projetos. Em 1967, por exemplo, outro programa sobre Rouch, chamado *Un aventurier du cinema: Jean Rouch*, estabeleceu uma relação entre ele, a aventura, a exploração e o cinema, construindo, sobre Rouch, a imagem de uma espécie de *Indiana Jones* do cinema. Em 1969, Rouch ainda foi personagem de outro programa dedicado a ele, atuando também como produtor, diretor e apresentador de uma série chamada *La possession*, que aborda rituais de possessão em diversas culturas ao redor do planeta, inclusive no Brasil, com filmagens em Recife. Por último, o mais icônico dos realizadores da *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard, permaneceu distante da televisão francesa até, pelo menos 1965, quando, finalmente, ganhou espaço, como personagem, no filme de Robert Valey, *La Nouvelle Vague par ele même*, mas, sobretudo, em um documentário chamado *Le cinema selon Jean Luc* (1965), dirigido por Jacques Doniol Valcroze para a série *Pour le plaisir*, do Réseau 1. Também em 1965, Godard foi o personagem do programa *Jean Luc Godard ou le cinéma au défi*, da série *Cinéastes de notre temps*, dirigido por Hubert Knapp e exibido em 15 de julho de 1965. Um documentário que abusava da metalinguagem, revelando a equipe por trás das gravações, bem como o processo de montagem, na moviola, quando o próprio Godard discutia a montagem do programa do qual ele era, “apenas”, personagem. Essa fórmula – documentários sobre um Godard que, mais do que personagem parece ser o diretor, se repetiu inúmeras vezes ao longo de dois anos, no entanto, era um programa dirigido por Philippe Garrel, para o Réseau 2, que deixa claro a força e importância do realizador francês. São apenas sete anos do lançamento do seu primeiro longa-metragem, *À bout de souffle*, que é de 1960, mas, desde então, Godard acumulou impressionantes 28 filmes, sendo 15 longas-metragens e 13 curtas-metragens. Não é por nada que esse programa, dirigido por Garrel, aborda a influência de Godard sobre os novos realizadores franceses. Então, em 1968, finalmente surgiu o primeiro programa dirigido por Godard para a televisão francesa. Trata-se do *Le Gai savoir* (1968), realizado para um canal de televisão não determinado, assim como este não foi exibido – *non diffusé* –, embora, contrariamente à informação do sistema, há a *date de diffusion*, 1º de janeiro de 1968. Trata-se de um programa bastante inventivo, desconstrutivo, com intervenções sonoras, encenações em fundo preto, neutro e iluminação pontual, o qual aborda a Revolução Cultural acontecendo, justamente, no mesmo ano de 1968. Colagens com imagens fotográficas, recortes de publicidade em revistas e jornais, vozes captadas nas ruas, tudo isso misturado com ficção, teatro, documentação visual e sonora. O programa contava com as

Nesse sentido, as televisões estatais geralmente significavam a parceria mais viável. Por isso, também no Rio Grande do Sul, durante muito tempo, se pensou que a TVE RS poderia ser o espaço ideal para receber o talento dos cineastas locais. Alguns projetos nesse sentido até ganharam forma, mas, segundo registros encontrados no livro *APTC 25 anos: eles só queriam fazer seu próximo filme*, organizado por Carlos Scomazzon (2011), embora tenham tentado construir tal parceria com a televisão estatal, esta somente ocorreu com a RBS TV, uma empresa privada:

Além da atuação de outras instituições pelo fortalecimento do audiovisual no estado, surgiu no cenário gaúcho um novo espaço para a exibição dos produtos desse setor: a televisão. Historicamente, a tevê tem uma importância estratégica na busca pelo desenvolvimento e pela consolidação da indústria cinematográfica mundial. Até o final dos anos 1990, os cineastas brasileiros não haviam encontrado apoio nesse meio, que começou a se modificar na última década. No Rio Grande do Sul, essa relação passou a se alterar a partir do ano 2000. A RBS TV veiculou uma série de curtas-metragens gaúchos premiados em festivais, intitulada *Curtas Gaúchos*. O grande sucesso de audiência fez a emissora criar o Prêmio Histórias Curtas, em 2001. O projeto premia[va] oito roteiros de curtas-metragens com dinheiro para a produção, com equipamento de captação e finalização e com a exibição do produto criado pelas produtoras independentes (SCOMAZZON, 2011, p. 113-114).

Assim, contrariando as expectativas, o espaço aberto aos realizadores gaúchos surgiu, de verdade, com a televisão comercial. A RBS TV, primeiramente por intermédio de nomes como Gilberto Perin, Alice Urbim e Raul Costa Junior, e com o apoio da Casa de Cinema, principalmente por meio de Nora Goulart, criou um espaço de produção e veiculação do audiovisual gaúcho que durou mais de uma década. De certa forma, segundo comenta Gilberto Perin (2009, p. 19-20), apesar dos crescentes contratos de parceria, os quais foram submetendo, com o tempo, as emissoras locais às grades de programação das televisões do Rio e de São Paulo:

[...] a RBS TV sempre fez questão de preservar espaços na área do entretenimento, além do telejornalismo e do esporte. [No entanto], na trajetória da produção local, as poucas tentativas de dramaturgia desapareceram no final dos anos 1970 [...] nos anos 1970, 1980 e 1990, artistas e técnicos ligados à comunidade de produção cultural não desistiram de fazer música, teatro, artes plásticas, cinema, literatura [...]. Baseado nesse caldo cultural, junto com a vontade e a intenção de algumas pessoas, foi possível chegar ao fim de 1990 e criar um núcleo de trabalho para colocar no ar, pela RBS TV, no Rio Grande do Sul, temas relacionados com o processo cultural do Sul.

interpretações de Jena Pierre Léaud e Juliet Berto e apresentava uma estética que, anos depois, muito lembrava os programas realizados na televisão brasileira pelos integrantes do Núcleo Guel Arraes.

O projeto do Núcleo de Especiais da RBS TV não nasceu do dia para a noite ou, única e exclusivamente, da vontade dos envolvidos na sua criação, mas, sim, fez parte de todo um processo que se iniciou há décadas. Foi consequência de um processo histórico, mas, mesmo assim, no final dos anos 1990, precisou iniciar de forma lenta e gradual. A primeira aproximação da RBS TV com o cinema foi uma série chamada *Curta na TV*, com programas dirigidos por Ana Luiza Azevedo, entre 1997 e 1998, os quais, segundo o site da Casa de Cinema de Porto Alegre, consistia em:

Uma janela na televisão para o curta brasileiro. Em cada programa, um filme de curta-metragem é exibido na íntegra, mas antes disso é apresentado e contextualizado por uma reportagem inédita sobre seu realizador, sua temática, suas consequências artísticas e sociais (CURTA..., 2019).

Após essa primeira iniciativa, em 1999, a produção de uma série de pequenos documentários sobre os vinte gaúchos que marcaram a história do Rio Grande do Sul, no século XX, foi a estratégia encontrada pelos idealizadores que projetaram os primeiros passos para uma parceria efetivamente de produção. Essa experiência, portanto, germinou o futuro Núcleo de Especiais. Conforme escreveu Rossini (2011, p. 186), a intenção em realizar a série *Os vinte gaúchos que marcaram o século XX* (Vários Diretores, 1999) era “[...] colocar no ar programas com temáticas relacionadas à cultura gaúcha [...] ser, essencialmente, uma televisão gaúcha”. Perin (2009) observa que essa série significou um ponto de partida para as atividades do que viria a ser o Núcleo de Especiais, e o seu sucesso, em parte, se deu por conta do envolvimento da sociedade na eleição dos vinte gaúchos que mereciam ser tema dos programas. Esses vinte nomes foram escolhidos a partir de uma lista, distribuída pelo jornal *Zero Hora*, na qual constavam outros quarenta e cinco gaúchos pré-selecionados por uma curadoria de quatro historiadores. Tudo isso ocorreu, é preciso registrar, em uma época quando ainda não havia Internet, o que significa dizer que o público precisou recortar um cupom do jornal, assinalar o nome preferido e enviar o mesmo pelos Correios.

Perin (2009, p. 20) revela que “Esta série estreou em 31 de julho de 1999, com *Anjo Malaquias* (Rosane Marchetti, 1999), sobre a vida e obra do poeta Mario Quintana”. Uma rápida observada na lista dos diretores desses vinte episódios é suficiente para percebermos que: alguns nomes que aparecem, em 1999, quando esses programas foram realizados, ainda hoje são realizadores-referências no cinema gaúcho; o mercado ainda era tão limitado que, na falta de vinte diretores para cada programa, os produtores chamaram jornalistas, professores de cinema e diretores de publicidade, e os futuros sócios da Clube Silêncio – com exceção de

Milton do Prado – já apareciam como diretores desses programas. Assim, a saber, Gustavo Spolidoro codirigiu, com Cristiano Trein, o episódio sobre Ieda Maria Vargas, e Gilson Vargas dirigiu o episódio sobre Alberto Pasqualini. Fabiano de Souza não participou dessa série, mas, no mesmo ano, dirigiu um Especial de Natal chamado *Minha história de Natal*.

Miriam Rossini, assim como outros pesquisadores dentre os quais destaco, Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília de Castro, já se debruçaram sobre a inédita experiência do Núcleo de Especiais da RBS TV. Mesmo assim, acredito que a possibilidade de retornar esse objeto, a partir da Clube Silêncio, possa ser importante para se perceber, ao menos, três questões que parecem importantes para a manutenção do cinema porto-alegrense ao longo desses quinze anos de produções do Núcleo:

- de forma semelhante ao que ocorreu na relação Casa de Cinema e TV Globo, a sobrevivência da Clube, em parte, está ligada à sua relação com o Núcleo de Especiais, onde tinham liberdade de experimentar e tencionar, o mínimo que fosse, os limites narrativos da televisão local;
- a RBS TV, naquele momento, era um dos principais espaços para se ter acesso às novas tecnologias de gravação e manipulação digital. Para uma produtora que elegeu “as cabeças como principal ferramenta” (CLUBE..., 2004), um lugar onde se tivesse acesso à tecnologia de ponta – no Brasil sempre cara – em um período de rápida transição, se mostrava essencial;
- o primeiro longa-metragem de Fabiano de Souza, *A última estrada da praia*, nasceu, justamente, da sua relação com o Núcleo de Especiais da RBS TV.

Por isso tudo, é necessário, ao menos, lembrarmos que essa experiência televisiva também influenciou – para o bem e para o mal – o cinema gaúcho desse período. Isso porque esse projeto da RBS TV, que iniciou timidamente com uma série sobre os gaúchos que marcaram a história, sobreviveu até meados de 2015 e, dessa forma, foi fundamental para a ascensão e manutenção de inúmeras produtoras que surgiram, no Rio Grande do Sul, ao longo desse período.

No início do projeto, no entanto, para que ele ganhasse força e obtivesse respaldo dentro da própria RBS TV, segundo o depoimento de Alice Urbim, os profissionais da Casa de Cinema de Porto Alegre foram parceiros de primeira ordem. Mais uma vez, aqui, temos o registro da contribuição da *Geração Deu pra ti* na construção de um ambiente – para não usar a palavra mercado – audiovisual no Rio Grande do Sul. No caso, além de ajudarem a pensar um modelo de produção local viável, que pudesse dar conta do espaço aberto na grade televisiva aos sábados à tarde, a sua relação direta com o Núcleo Guel Arraes, na TV Globo –

da qual a RBS TV é afiliada –, bem como os inúmeros prêmios que respaldavam a seriedade e a competência da produtora gaúcha contribuíram significativamente para que o Grupo RBS acreditasse no sucesso do projeto. Para Urbim, que esteve envolvida no projeto dos *Verdes anos*, em 1984, concretizar esse sonho era como dar um tapa de luvas no próprio setor cinematográfico gaúcho, o qual, a exemplo do que ocorreu também fora do Brasil, enquanto demandava seu nobre espaço de produção e divulgação, ao mesmo tempo enxergava a televisão – e os profissionais que nela trabalhavam – como uma espécie de linhagem menor do audiovisual. Alice Urbim disse, em entrevista, que naquele momento percebia a televisão e o cinema como uma coisa só.

No entanto, naqueles anos 1970/1980, sobretudo no Brasil, havia um abismo na fronteira entre cinema e a televisão, bem como os profissionais que trabalhavam em um ou outro ambiente de produção. Diferentemente, para os realizadores mais contemporâneos – os pioneiros desse projeto –, a televisão representava uma espécie de sobrevida para o cinema, pois, além de gerar emprego e constância de produções, ajudava a torná-los mais conhecidos por meio de uma janela de exibição que atingia milhares de pessoas no Rio Grande do Sul. Entretanto, segundo Alice Urbim (2009, p. 26), os pioneiros precisaram se adaptar à forma como se produzia para a televisão:

No século passado, os que vinham trabalhar conosco em um primeiro momento renegavam a mídia usada para a televisão, faziam filmes, eram de outra casta. Hoje tudo é a mesma coisa. No início, alguns cineastas tiveram dificuldade de trabalhar para o Núcleo de Especiais porque a tevê estabelecia prazo, não era autoral, o trabalho era feito por encomenda. Quando contratado, o programa tinha data de estreia.

Complementando essa característica dos primeiros anos de relação entre televisão e cinema, Urbim (2009, p. 26-27) lembra que, “[...] como não havia teledramaturgia regional, os gaúchos não ouviam sua voz, seu sotaque, seus ‘tuteios’ [...]”. Os gaúchos não estavam acostumados nem a escutarem, na sua própria TV regional, atores falando “tu” em vez de “você”, conforme é praticado no centro do país. Com o Núcleo de Especiais, Gerbase, segundo Urbim, resolveu assumir o “tu” e introduzir, na televisão local, as variações da linguagem falada no estado. Aos poucos, o público foi se acostumando com a programação, os realizadores com as características de realização para a televisão, e a própria RBS TV com as particularidades da produção audiovisual. Mesmo assim, ao longo de toda a história do Núcleo de Especiais, estratégias de todo o tipo eram pensadas para garantir a sua

sobrevivência, pois, obviamente, esta dependia da venda de anúncios, e, estes, dependiam do interesse do telespectador.

Desse modo, num primeiro momento foi preciso despertar o público, chamar a atenção dele para o que estava acontecendo na telinha, naquele horário ingrato do sábado à tarde, pós-*Jornal do Almoço*. Depois de conquistado, o público precisava entender o que se passava. Para isso, Urbim (2009) lembra que foram convidados artistas globais, como Paulo José, Tony Ramos, Zé de Abreu e Walmor Chagas para participarem dos programas enquanto, paralelamente, se constituía e se evidenciava uma espécie de *casting* regional. Além disso, esses artistas nacionais, e mesmo os locais, muitas vezes, apareciam antes da exibição dos programas, em um bloco prévio que servia para preparar o telespectador quanto à história que seria, logo mais, exibida. Aos poucos, o Núcleo de Especiais foi sendo estruturado. Assim como a programação – fixa e variável – de cada ano de produção. É curioso notar que a RBS TV funcionou quase como uma miniTV Globo. Afinal, enquanto a Globo produzia novelas e séries, a RBS TV produzia documentários e minisséries. Enquanto a Globo exibia longas-metragens licenciados, a RBS TV exibia curtas-metragens. Enquanto a Globo contava com inúmeros Núcleos de Produção, a RBS TV constituiu um pequeno Núcleo, que cumpriu seu papel de produtora local no Rio Grande do Sul. Isso pode fazer parecer que a RBS TV, por ser afiliada da TV Globo, imitava a matriz. No entanto, muitas vezes, ocorreu justamente o contrário. Atores e atrizes lançados no Núcleo de Especiais, por exemplo, chamaram a atenção da Globo e, invariavelmente, acabavam nas novelas.¹⁰⁵ Mesmo a forma como o Núcleo lidou com as transformações tecnológicas e usou isso ao seu favor, mais tarde, percebemos na tela da Globo. Inclusive, o formato *widescreen*, que hoje é padrão na televisão digital, apareceu primeiro aqui, nas produções do Núcleo de Especiais. Tudo isso e muito mais, de certa forma, estava associado à qualidade da programação local da RBS TV, o que acabou repercutindo na relação com o espectador que, até então, mal sabia o que era um curta-metragem.

Essa relação do espectador com as produções do Núcleo se aprofundou quando nasceu o projeto para a série *Contos de inverno*, o qual foi realizado em parceria com a Casa de Cinema. Foram duas temporadas, sendo que a primeira contou com os seguintes episódios e respectivas direções: *A importância do currículo na carreira artística* (Ana Luiza Azevedo, 2001), *Jogos de amor e do acaso* (Gilberto Perin, 2001), *Tudo num dia só* (Fabiano de Souza, 2001) e *O amante amador* (Carlos Gerbase, 2001). Já se percebe aqui que, além do Gilberto

¹⁰⁵ Werner Schünemann, Rafael Cardoso, Elisa Volpato, Rafael Sieg e Larissa Maciel são apenas alguns nomes que começaram suas carreiras na RBS TV e depois foram aproveitados na Globo.

Perin representando a RBS TV, apenas Fabiano de Souza não tem relação direta com a Casa de Cinema. Por outro lado, os roteiros da primeira temporada foram escritos por um time de roteiristas que contava com vários nomes, desde Jorge Furtado, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil e Ana Luiza Azevedo, sócios da Casa, mas também Luís Fernando Veríssimo, Glênio Póvoas, Fabiano de Souza e Emiliano Urbim, os quais, embora não fossem sócios da produtora, de certa forma pertenciam à “turma”. A segunda temporada, realizada no ano seguinte, contou com mais seis episódios, os mesmos diretores da temporada anterior e alguns novos “agregados” à “turma”: *Aeroplanos* (Alex Sernambi, 2002), *A fome e a vontade de comer* (Cristiano Trein e Drégus de Oliveira, 2002), *Faustina* (Carlos Gerbase, 2002), *A coisa certa* (Gilberto Perin, 2002), *O bochecha* (Ana Luiza Azevedo, 2002) e *O último desejo do Doutor Genarinho* (Fabiano de Souza, 2002).

Já a lista de roteiristas para os novos episódios diversificou um pouco mais, embora, novamente, a lógica de “contar com a turma” se mantivesse praticamente inalterada, conforme podemos observar a seguir: Júlio Conte, Beto Philomena, Carlos Gerbase, Miguel da Costa Franco, Marcelo Pires e Tomás Créus. Nesse processo, considero importante levar em conta que Jorge Furtado não dirige nenhum episódio e, como roteirista, participa apenas da primeira temporada, cedendo alguns roteiros seus anteriormente escritos que foram aproveitados para esse projeto da RBS TV. Parece-me que isso, por si só, demonstra o quanto Furtado pertencia a outro grupo de realizadores. Tal constatação ganha ainda mais força se observarmos o envolvimento de Furtado com as produções do Núcleo Guel Arraes nesse mesmo período. Assim, também fica ainda mais nítido o distanciamento entre a realidade local – da maioria dos realizadores e, inclusive, dos próprios sócios da Casa de Cinema – e Furtado, que um ano antes da primeira temporada dos *Contos de inverno* estava mergulhado no projeto da minissérie *A invenção do Brasil* (Guel Arraes e Jorge Furtado, 2000) e, um ano após a segunda temporada de *Contos de inverno*, escrevia e se preparava para uma direção geral da série *Cena aberta* (Jorge Furtado, 2003). Além disso, segundo Ivana Fechine e Alexandre Figueirôa (2008), percebemos que, entre os anos 2000 e 2003, Furtado esteve envolvido em diversos projetos fora do estado. Como roteirista, com Guel Arraes, ajudou a adaptar um texto original de Luís Fernando Veríssimo para o programa *O condomínio* (Guel Arraes, 2000).

Seguindo com a parceria com Guel Arraes nesse mesmo período, Furtado aparece também na adaptação de *O morto do encantado morre e pede passagem* (Ignácio Coqueiro, 2001), peça homônima de Oduvaldo Vianna Filho. Além disso tudo, corroteirizando com Guel Arraes, Furtado encara a direção do episódio *Meia encarnada dura de sangue* (Jorge

Furtado, 2000), o qual, inclusive, foi filmado no Rio Grande do Sul. Em 2003, novamente corroteiriza, com Guel Arraes e Pedro Cardoso, o longa-metragem *Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes, 2003). Isso tudo, claro, em paralelo com a realização de dois longas-metragens seus, *Houve uma vez dois verões* (Jorge Furtado, 2002) e *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), os quais contam com roteiros assinados por ele. Enquanto Jorge Furtado se dedicava mais aos projetos com a Globo, os projetos da RBS TV com a Casa de Cinema pareciam agradar ao público, à empresa e, principalmente, aos anunciantes, afinal teve prosseguimento. Aos poucos, o Núcleo de Especiais foi fidelizando o horário de sábado à tarde.

Dessa forma, para complementar a grade de programação do ano de 2001, uma nova série chamada *Mundo Grande do Sul*, sobre as etnias que colonizaram o estado, foi viabilizada. Mais uma vez, Fabiano de Souza foi convidado a participar, e o seu nome aparece como diretor do episódio *O sol sobre o Sul – um road-movie pela imigração japonesa*. Além disso, o Núcleo de Especiais complementa a grade do ano com uma série histórica chamada *Memória especial*, com os chamados “Especiais de Natal”, e, por fim, licenciando uma nova leva de curtas-metragens. Algo, aliás, que se tornou uma prática adotada pelo Núcleo ao longo de praticamente toda sua existência. Assim, uma vez estruturado, o Núcleo de Especiais lançou, ainda em 2001, seus dois carros-chefes a partir de então: *Histórias curtas* e a série *Histórias extraordinárias*. Conforme Perin (2009) explica, o Núcleo de Especiais passou a praticar diversos modelos de seleção de projetos para serem produzidos pela RBS TV. Segundo ele:

Algumas dessas produções são feitas inteiramente pelo Núcleo, dentro da RBS TV: com montagem de uma equipe a partir do diretor, e a partir das necessidades, vão sendo contratados os demais profissionais [...], os diretores formam suas equipes [...]. Outro formato é quando uma produtora apresenta um projeto ou é convidada pelo Núcleo de Especiais. Nesse caso, a RBS TV financia a produção, gerida pela empresa que vai realizar o trabalho. [...] Outra forma de apresentar a produção regional é a compra do direito de exibição de filmes gaúchos do mercado (PERIN, 2009, p. 22).

Em 2002/2003, as universidades Unisinos e PUCRS inauguraram seus cursos de realização audiovisual. Pela primeira vez, na história do Rio Grande do Sul, entusiastas do audiovisual tiveram a chance de aprender teoria e prática em cursos sistematizados e organizados academicamente. Com a formação dos primeiros egressos, a partir de 2005/2006 teve início um processo de absorção desses novos profissionais pelo mercado gaúcho. A RBS TV, naquele momento, e ao longo de toda a duração do Núcleo de Especiais, integrou vários

desses novos profissionais em equipes formadas pelos realizadores mais antigos e/ou, em alguns casos, selecionando projetos de egressos no programa *Histórias curtas*. Analisando a lista de programas e seus diretores, desde 1999, percebe-se claramente o momento quando isso começou a ocorrer. Ademais, é perceptível o quanto uma renovação de nomes passa a figurar nos créditos das produções.

Para exemplificar, eu mesmo, embora não formado nesses cursos, realizei minha primeira direção para o Núcleo de Especiais em um episódio de uma série sobre os rios que cortam o Rio Grande do Sul. Com argumento de André Costantin, *Na trilha dos rios* (Rene Goya Filho, Juan Zapata, Boca Migotto, 2008) reuniu cinco episódios sobre quatro diferentes rios gaúchos: Rio Jacuí, Rio das Antas, Rio Ibicuí, Rio Uruguai e a Lagoa dos Patos. Na época, eu trabalhava como assistente de direção para Rene Goya Filho e fui convidado, por ele, para realizar a pesquisa prévia às gravações, bem como assistir o próprio Rene e o outro diretor, Juan Zapata, na gravação dos episódios. No entanto, por conta da minha insistência velada, mas, principalmente, por dominar como nenhum outro diretor o ambiente, a cultura e a história que envolvia o Rio das Antas, acabei “me convidando” a dirigir esse único episódio, o qual acabou se chamando *Rio das Antas – vale da fé* (Boca Migotto, 2008). Dessa forma, ao mesmo tempo que eu estava recebendo minha primeira chance como diretor de um programa da RBS TV, a Casa de Cinema, salvo raras exceções como a série *Fantasia de uma dona de casa* (Ana Luiza Azevedo, 2008-2009), estava deixando de lado as produções para a televisão local. Isso porque, por um lado, foram surgindo projetos maiores para os realizadores da Casa de Cinema enquanto, simultaneamente, o mercado gaúcho estava sendo inundado por novos profissionais os quais, muitas vezes, contavam com a RBS TV como primeira oportunidade de trabalho. Por essa razão, os diretores da Casa de Cinema seguiram colaborando com o Núcleo de Especiais apenas como consultores dos projetos contemplados pelo Prêmio Histórias Curtas.

Nesse momento, a Clube Silêncio, surgida em 2004, passou a ser uma das principais parceiras do Núcleo de Especiais. Mais do que isso, segundo o que se pode observar, a produtora se transformou na parceira ideal para os projetos mais experimentais. Fabiano de Souza (2009, p. 81) confirma que:

Já fazia um tempo que as pessoas do Núcleo de Especiais, mais especificamente a Alice Urbim e o Gilberto Perin, sabiam bem qual era a nossa praia. Então, geralmente reservavam para a gente episódios mais obscuros, marginais. No caso do Porto Alegre de Quintana, a gente tinha carta branca para mergulhar na capital gaúcha, em sua madrugada, em seus “podres”.

Em depoimento, Vicente Moreno, na época recém-egresso do curso de Realização Audiovisual da Unisinos, lembra de alguns projetos de coprodução da Clube Silêncio e RBS TV. Em especial, Moreno comenta justamente o episódio *Porto Alegre de Quintana* (Gilson Vargas e Fabiano de Souza, 2006), para a série *Quintana anjo e poeta*, no qual trabalhou realizando pesquisa, roteiro e como diretor assistente. Segundo ele, o episódio demandou mais de quarenta locações, imagens aéreas, gravações da cidade realizadas a partir de um barco, no Rio Guaíba, a participação de vários atores interpretando inúmeros trechos da poesia de Quintana, bem como uma figuração enorme que contou até com um cavalo filmado dentro de um bar da Cidade Baixa. Segundo Souza (2009, p. 81): “[...] um cavalo bebendo chope em um bar, esqueletos dirigindo um Jeep, alucinando pela cidade, um senhor olhando pela janela, sentado em uma cadeira que fica metros acima do chão”.

Reverendo o curta-metragem, hoje, mesmo quatorze anos depois de realizado, é possível afirmar que se trata de uma obra que dialoga bastante com a videoarte, com o cinema experimental e, portanto, não deixa de ser ousado para a programação de uma televisão comercial, aberta, do conservador estado do Rio Grande do Sul. No entanto, mesmo autorizados a experimentar, nem eles sabiam exatamente até onde poderiam ir em uma obra para a televisão comercial gaúcha. Fabiano de Souza (2009, p. 82) ilustra bem isso ao descrever como foi a apresentação do corte final para o diretor artístico do Núcleo, o Gilberto Perin:

Quando fomos mostrar o programa na TV, estávamos bem ansiosos – realmente era uma sinfonia, uma conjunção de cenas misturadas, uma abstração. Para nossa alegria, foram necessários apenas uns pequenos ajustes para que *Porto Alegre de Quintana* ficasse pronto para ir ao ar.

Certamente isso ajuda a explicar por que o episódio da série sobre Quintana, dirigido por Fabiano de Souza e Gilson Vargas, foi selecionado para o principal festival de documentários das américas, o “É tudo verdade”. Para Moreno, o que os inspirava é que embora “[...] eles estivessem fazendo televisão, consideravam que estavam fazendo cinema”, algo que é reafirmado pelo próprio Fabiano de Souza (2018), em depoimento para o documentário, ao dizer que, às vezes, uma câmera na mão, tremida, ao estilo Lars Von Trier, já os deixava felizes, com a impressão de que, mesmo que singelamente, estavam radicalizando a linguagem da televisão local. O que não deixa de ser verdade. No entanto, a afirmação de Moreno sobre fazer cinema na televisão não tem a ver, somente, com experimentação de linguagem.

Ao conferir o média-metragem de 30 minutos, *Noite* (Gilson Vargas, 2005), realizado para o Especial 5 vezes *Érico*, é perceptível o quanto ele é extremamente cinematográfico e clássico, em todos os sentidos possíveis. Sobre essa obra, Fabiano de Souza (2009, p. 80-81) afirmou que “[...] Gilson Vargas, na direção, conduzia uma decupagem digna de Ruy Guerra e orientava febrilmente o elenco capitaneado pelo então quase desconhecido Rafael Sieg”. Desse modo, aproximar o cinema da televisão, conforme desejou um dia Alice Urbim, finalmente estava acontecendo no Rio Grande do Sul, por isso não é estranho pensar que também nasceu da Clube Silêncio uma versão local para uma proposta que estava sendo experimentada, naqueles primeiros anos do novo milênio, em outros lugares. A melhora da qualidade de captação das imagens pela tecnologia digital, bem como as novas leis criadas para o setor a partir da implantação da Ancine, como mostra Schvarzman (2018), que permitiram aproximar a produção cinematográfica nacional das televisões, fizeram surgir, naquele momento, algumas experiências interessantes.

No período que marca o que aqui vamos considerar como cinema brasileiro contemporâneo estarão em pauta questões históricas como o fortalecimento de estruturas estáveis de produção industrial de filmes para mercado, o aumento da ocupação das telas com conteúdo brasileiro e as relações entre cinema, televisão e novas mídias. Para articular essas várias demandas, surge a Ancine, agência reguladora criada em 2001 dentro da conjuntura política e econômica neoliberal vigente no país desde o final dos anos 1980. Ela ocupa o papel de regulação e fomento da atividade cinematográfica antes exercido diretamente pelo Estado (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 515).

Esse momento de experimentação sobre o que viria a ser, afinal, o novo mercado audiovisual brasileiro, que estava sendo desenhado a partir das políticas públicas e de uma nova legislação específica para o setor, fez surgir um projeto híbrido de TV e cinema que tinha por objetivo gerar um produto a ser aproveitado nas duas janelas de exibição. Dessa forma, uma parceria entre a TV Globo, a Globo Filmes e a Lereby Produções, de Daniel Filho, adaptou a obra *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, para uma minissérie e um longa-metragem. No Brasil, Guel Arraes foi o primeiro realizador a pensar um produto como este, que pudesse ser exibido como minissérie, na televisão e, após, ser remontado a partir do mesmo material bruto a fim de gerar um longa-metragem e chegar aos cinemas. *O auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000) foi filmado para ser aproveitado nessas duas janelas e, apesar de ter sido exibido em 1999 na televisão, quando chegou aos cinemas ainda atingiu a impressionante marca de mais de 2 milhões de espectadores.

Anos depois, essa foi a proposta que a Clube Silêncio fez ao Núcleo de Especiais quando Fabiano de Souza foi convidado para dirigir uma adaptação do texto *O louco do Catí*,

do escritor Dyonélio Machado. Foi assim que o projeto para o curta-metragem *O louco* (Fabiano de Souza, 2007) gerou, também, o primeiro longa-metragem do realizador gaúcho, *A última estrada da praia* (Fabiano de Souza, 2011). Segundo Fabiano de Souza (2009, p. 83), “Então, todo mundo na Clube Silêncio comprou a ideia. Apresentamos nossa proposta para a Alice e o Perin, que foram receptivos. Falamos com a equipe, com o elenco e todo mundo disse sim. Faríamos um longa em quinze dias”.¹⁰⁶

Nesse momento, entretanto, a Clube Silêncio estava em vias de se desfazer, mas, antes do apagar das luzes da produtora, ainda deu tempo de Fabiano de Souza e Gilson Vargas dirigirem dois episódios da série *4 destinos* (2008). No entanto, não apenas da Clube Silêncio viveu o Núcleo de Especiais da RBS TV. Ao longo do tempo que funcionou dentro da RBS TV, o Núcleo foi responsável pela assombrosa produção de mais de 800 obras entre curtas e médias-metragens. Segundo Alice Urbim (2018), foi a maior produção de curtas-metragens realizada por uma televisão em toda a América Latina, algo que chamou a atenção do setor audiovisual a ponto de, além da exibição na RBS TV, aos sábados – e durante um período, aos domingos à noite –, as obras realizadas no Rio Grande do Sul serem exibidas, nacionalmente, no Canal Brasil.¹⁰⁷

Entretanto, os críticos a esse projeto citam uma possível influência do Núcleo de Especiais na padronização da linguagem audiovisual praticada pelos realizadores gaúchos desse período. É possível, e sobre isso vale uma digressão. Até porque, por um lado, a tendência dos realizadores gaúchos em desenvolverem projetos de longas-metragens mais comerciais, obviamente, não passaria unicamente pela experiência do Núcleo de Especiais. Paulo Nascimento, Tabajara Ruas, Beto Souza, Sérgio Silva e Henrique de Freitas Lima¹⁰⁸,

¹⁰⁶ A título de curiosidade e registro, uma vez que estou também aproximando passagens deste texto da minha própria história como realizador, uma vez que me vejo, nesse processo, uma mistura de pesquisador e personagem, aproveito para informar que, segundo Alice Urbim, além do projeto que gerou *A última estrada da praia* – o longa de Fabiano de Souza nascido do produto realizado para a RBS TV –, o outro projeto de curta-metragem que acabou gerando um longa foi *Pra ficar na história*, dirigido por mim, em coprodução com a Epifania Filmes (minha ex-produtora), Teimoso Filmes e Artes (minha atual produtora, na época) e Globo Filmes/GloboNews. O curta-metragem é um dos projetos selecionados no programa *Histórias curtas* de 2015 e foi lançado como longa-metragem em 2018.

¹⁰⁷ Dois canais de alcance nacional, sendo o Canal Brasil especializado em produções brasileiras. No auge do projeto do Núcleo de Especiais da RBS TV, o Canal Brasil transmitiu o evento da premiação dos melhores curtas-metragens, o qual ocorria no Teatro São Pedro, em Porto Alegre. Essa transmissão, ao vivo e para todo o território nacional, ocorreu por três anos consecutivos, 2009, 2010 e 2011.

¹⁰⁸ Já que os citei, para deixar claro que não estava falando apenas daqueles realizadores que, neste texto, são mais frequentes, acredito que seja justo lembrar de outros três nomes os quais fugiriam dessa percepção inicial. São eles: Otto Guerra, pois sua área de atuação é a animação e, por isso, outras nuances precisariam ser observadas; José Pedro Goulart, pois realizou um longa-metragem – *Ponto zero* (José Pedro Goulart, 2016) – bastante ousado para os padrões do cinema gaúcho, e Marta Biavaschi, por conta do seu praticamente desconhecido, mas bastante inventivo, *Bola de fogo* (Marta Biavaschi, 1997), um média-metragem ficcional de 45 minutos.

para citar diretores de longas-metragens ficcionais não filiados diretamente à herança da *Geração Deu pra ti*, também sempre optaram pela segurança da linguagem clássica ao realizarem seus filmes. Assim, independentemente de uma possível influência da televisão, a tendência do nosso cinema em operar as estratégias e os padrões do cinema clássico/comercial é histórica e transcende as “turmas”. Por outro lado, mesmo que essa tendência existisse no cinema gaúcho, não dá para descartar a possibilidade de a prática produtiva direcionada para o público da RBS TV não ter, realmente, influenciado possíveis abordagens mais conservadoras, principalmente por parte dos realizadores mais jovens que iniciaram suas carreiras produzindo para a televisão. O quão definitiva é essa influência, no entanto, é preciso discutir. Vale observar que a circulação de ex-alunos do curso de Realização Audiovisual da Unisinos, nos corredores da RBS TV, foi mais significativa que de ex-alunos da PUCRS.

Em contraponto a isso, hoje percebemos que aqueles egressos da PUCRS, que menos trabalharam para o Núcleo de Especiais, são justamente os que mais se destacaram internacionalmente. Exceções, claro, existem – por exemplo, Tyrell Spencer, diretor do documentário *Cidades fantasmas*, vencedor do *É Tudo Verdade*, edição 2017 –, mas talvez não seja por acaso – e logicamente, a explicação não é única – que os diretores da *Novíssima geração* que despertaram o interesse internacional com seus filmes sejam quase todos de egressos da PUCRS. Obviamente, além das exceções, há inúmeras nuances para se levar em conta antes de afirmar que isso teria relação direta com uma eventual prática modeladora do Núcleo de Especiais. Não é o objetivo deste estudo chegar a uma conclusão sobre isso, mas acredito não fazer mal levantar a questão para que esta possa, quem sabe, até incentivar estudos futuros.

Independentemente da comprovação ou não dessa percepção, o que fica claro, hoje, é que olhando para aqueles anos com o devido distanciamento, a experiência de aproximar cinema e televisão fez – faz e sempre fará – falta ao mercado audiovisual gaúcho o qual, a olhos vistos, encolheu radicalmente após o encerramento do Núcleo de Especiais. Infelizmente, o desinteresse da RBS TV em seguir apostando no Núcleo para suprir sua grade de programação coincidiu com o desmantelamento gradual de inúmeras outras práticas de incentivo à produção audiovisual brasileira. Dessa forma, o Rio Grande do Sul, que viveu entre o início dos anos 2000 até aproximadamente 2015 o seu melhor momento histórico para o setor, sentiu um revés significativo da sua produção audiovisual a partir de então. Nesses quinze anos, para além da experiência do Núcleo de Especiais, das políticas de incentivo ao setor, do interesse crescente da produção nacional, houve a esperança da democratização

audiovisual com a chegada da tecnologia digital. E são as possibilidades dessa nova tecnologia que trazem outros atores para o cinema gaúcho. No caso, novos diretores.

4.4 *Um estrangeiro em Porto Alegre*

Um estrangeiro em Porto Alegre é o título do curta-metragem de Fabiano de Souza, realizado em 1999, o qual retrata, ficcionalmente, a passagem de Albert Camus por Porto Alegre em 9 de agosto de 1949. Camus, o autor do livro *O estrangeiro* (1942), provavelmente, seja o “estrangeiro” – ele próprio – mais notório a ter pisado as ruas da capital gaúcha. Isso não quer dizer que ele tenha sido o mais famoso, mas é bem possível que seja o mais significativo. Isso porque o parceiro existencialista de Sartre representa – ou representou – muito bem a relação da cidade com si mesma. Se Porto Alegre fosse uma pessoa, eu diria que ela sofre daquilo que, na psicologia, é conhecido como “confiança básica”. No senso comum, a cidade precisaria resolver seus problemas de baixa autoestima. Porto Alegre não é uma pessoa, é verdade, mas por pessoas é constituída. Seus habitantes. E são estes que precisam compreender o próprio lugar onde vivem. Não se trata, obviamente, de uma constatação científica, mas, como percebemos em Pesavento (1999), a capital dos gaúchos – e o próprio Rio Grande do Sul – sempre se viu na posição ingrata daquele amigo estranho, diferente, que não é convidado para as festas. Ao contrário da autossuficiente Rio de Janeiro, por exemplo, que se autodenomina a “Cidade Maravilhosa” –, e realmente é (seguirá sendo?) belíssima –, Porto Alegre busca, na opinião dos estrangeiros que por aqui passam – e/ou passaram –, o devido respaldo que possa evidenciar suas qualidades. Por isso, a passagem de Camus pela capital foi tão marcante, tanto por conta do que significou recebê-lo, em 1949, quanto descobrir, apenas décadas depois, que as boas impressões, infelizmente, não eram recíprocas.

Segundo matéria de *Zero Hora*, de 5 de outubro de 2008, escrita pelo jornalista Ricardo Chaves (2018), a chegada do futuro Prêmio Nobel de Literatura à cidade – ele receberia o prêmio em 1957 – foi acompanhada pelas figuras mais expressivas do meio literário local, além de os mais importantes representantes da alta sociedade gaúcha da época. Segundo a *Revista do Globo*, número 490, de 3 de setembro de 1949, citada na matéria escrita por Chaves, o autor francófono permaneceu em Porto Alegre por menos de 24 horas antes de seguir viagem para Montevideú. A visita de Camus à capital gaúcha fazia parte de uma grande missão de intercâmbio cultural por diversos países e cidades da América do Sul. E como não poderia deixar de ser diferente para uma capital provinciana – e colonizada – como

a Porto Alegre do final da década de 1940, o escritor estrangeiro foi recebido com os devidos mimos e idolatria característicos. Em função do cinquentenário de morte do escritor argelino, o artigo publicado por Gervásio Rodrigues Neves (2010) aborda a famosa passagem de Albert Camus por Porto Alegre.

A partir das suas memórias de estudante secundarista da época, então com 15 anos, Neves conta como foi aquela tarde quando o auditório do Instituto de Artes da UFRGS ficou pequeno devido à quantidade de pessoas que queriam escutar Camus palestrar sobre o tema “A Europa e o crime”. Segundo consta no artigo de Neves (2010, p. 2), o *Correio do Povo* publicou, na ocasião, a seguinte descrição sobre Camus: “[...] filósofo, romancista, dramaturgo e jornalista, Camus é um homem significativo, incorporando o espírito da civilização ocidental e, particularmente, da francesa de modo ardente e dinâmico”.

Tão elogiosa quanto a matéria do *Correio do Povo* foi a apresentação de Érico Veríssimo, feita em francês – obviamente –, na qual destacou a posição intelectual e ética de Camus, expressas nos seus romances anteriores a 1949, como a obra-prima *O estrangeiro* (1942), e o então recém-lançado *A peste* (1947). Nosso principal escritor, em seu discurso publicado no suplemento “Letras e livros” do *Correio do Povo* de 15 de agosto de 1981, já traduzido do francês, dirigiu-se ao colega de profissão da seguinte forma:

[...] senhor Camus, vós pertenceis a uma idade nova e dramática. Vós sois uma das mais claras, mais belas e corajosas vozes da França de hoje, temperada na forja da Resistência. Vós representais a nossos olhos o homem que, segundo a frase de Matthew Arnold [13], encontra-se dilacerado entre um mundo que agoniza e outro que tenta. É por isso, senhor Camus, que eu quero vos dizer o quanto nós todos somos felizes, esta noite, de vos ter entre nós e, sobretudo, de vos ouvir (NEVES, 2010, p. 3).

Foi assim, nesse clima de cordialidade intelectual e bajulação provinciana, que se seguiu o dia atípico na pequena capital do Rio Grande do Sul. Assim, após a apresentação de Veríssimo, Camus proferiu sua palestra, seguida de um coquetel com a alta sociedade porto-alegrense e, segundo relatos, distribuiu autógrafos àqueles que arriscaram solicitá-los. Talvez sem nem ao menos ter visto o Mercado Público, Camus seguiu no final do dia para Montevideú, e sua impressão sobre Porto Alegre – naquela época contava com menos de 400 mil habitantes – foi conhecida apenas em 1978, quando da publicação póstuma do seu *Diário de viagem*, no original, *Journaux de Voyage*. Não deu nem para reclamar pessoalmente com o autor que, ao descrever o Brasil como o país da “indiferença e exaltação”, escreveu o seguinte – e curto – comentário sobre a capital dos gaúchos: “[...] a luz é muito bela, a cidade feia. Apesar dos seus cinco rios [...] essas ilhotas de civilização são frequentemente horrendas”

(NEVES, 2010, p. 7). Além disso, não deixou de observar que o auditório onde palestrou não suportava o público presente, “[...] chegando a recusar pessoas” (NEVES, 2010, p. 7). Tal afirmação é respaldada pelo registro da *Revista do Globo*, que, na época, destacou “[...] o enorme público que lotou inteiramente o auditório do Instituto de Artes” (NEVES, 2010, p. 7).

No entanto, não me surpreende que embora inteiramente ficcionalizado, o dia de Camus proposto por Fabiano de Souza encerre, justamente, com um *off* do ator Nelson Diniz – na pele de Camus – citando as observações nada elogiosas do escritor sobre Porto Alegre. Faz parte dessa livre adaptação retratar a passagem do escritor franco-argelino pelo Rio Grande do Sul em um inusitado dia de agosto de muito calor. Algo que, inclusive, contraria todos os registros da época, embora, certamente, justifica-se por conta da liberdade poética contida no curta-metragem de Fabiano de Souza, que busca refletir, possivelmente, a escaldante Argélia onde transita o personagem Meursault em *O estrangeiro*. Trata-se de uma ficção e, como tal, mais do que “registrar” fielmente a passagem do escritor por Porto Alegre, pode sugerir que foi devido ao inusitado passeio pelo litoral gaúcho – conforme o curta-metragem – que surgiu a ideia para Camus escrever o seu clássico livro. Nesse caso, teria sido o estrangeiro Camus a registrar o assassinato que ele mesmo cometera em praias gaúchas. Mesmo assim, chama a atenção o diretor/roteirista reconstruir toda a passagem de Camus pelo Rio Grande do Sul como uma jornada fantástica, para, então, finalizá-la com um único detalhe verídico – justamente o comentário depreciativo feito sobre a capital dos gaúchos. Como se houvesse a necessidade, dentre tanta fantasia, de sublinhar que o único aspecto real dessa história, que recai sobre Porto Alegre, é algo negativo.

Felizmente – para Camus e para Porto Alegre –, devo dizer que a palestra lotada ocorreu num típico dia frio do inverno gaúcho. Chamo a atenção para isso porque, tenho certeza, a temperatura amena registrada naquele dia certamente preservou o escritor da desagradável experiência de vivenciar uma sufocante jornada de calor porto-alegrense. E quanto a isso, não há autoestima que nos redima. Se Camus tivesse vivido algo assim na sua passagem pela capital, certamente isso não passaria em branco nas anotações que o escritor provavelmente deve ter feito sobre nossa “leal e valorosa” capital. As altas temperaturas presentes no curta-metragem de Fabiano, portanto, não acompanharam Camus por Porto Alegre, bem ao contrário disso, afinal, foi justamente o frio daquela tarde de agosto que proporcionou a única observação, digamos, positiva – aos olhos de muita gente – sobre a curta estadia do escritor na cidade. Como um bom francófono, chamaram a sua atenção os exóticos ponchos – “*kapotes*” – que protegiam os porto-alegrenses daquele frio invernal.

Tal introdução, construída com base na traumática relação entre Porto Alegre e Albert Camus, o que já foi tema de reportagens e artigos acadêmicos, além do próprio curta-metragem de Fabiano de Souza, tem por objetivo propor uma reflexão acerca da influência de outros dois estrangeiros sobre, no caso, o cinema porto-alegrense. Falo de Beto Brant e Renato Ciasca, realizadores paulistas que vieram para Porto Alegre filmar *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007), adaptado do livro *Até o dia em que o cão morreu* (2003), do escritor paulistano radicado no Rio Grande do Sul, Daniel Galera. A produção desse longa-metragem foi mais uma oportunidade de a cidade – nesse caso, o ambiente da produção audiovisual – se ver frente a frente com aquele forasteiro que ao chegar a um lugar necessariamente provocará um inevitável caos. No entanto, contrariamente ao que fez Camus, Brant viveu a cidade, fez amigos e sempre falou bem – até onde se sabe – de Porto Alegre. A partir disso, se construiu uma outra relação entre a cidade – e os porto-alegrenses – e o diretor paulista.¹⁰⁹ Isso porque, quando há uma reciprocidade de sentimentos, a influência do estrangeiro sobre o lugar será maior. Foi o que aconteceu com Brant, que conquistou os (quase todos) corações e as mentes locais e, por causa disso, suas observações – bem como sua obra – foram mais bem aceitas e assimiladas pelos porto-alegrenses. Isso, obviamente, não é – nem foi – um sentimento universal.

Ao mesmo tempo, não estou aqui condicionando a qualidade do filme de Brant e Ciasca à generosidade com a qual ambos trataram a quase sempre carente Porto Alegre, mas, uma vez que os paulistas foram – e são – pessoas agradáveis e educadas, também os porto-alegrenses se dispuseram a recebê-los – e receber o resultado do seu trabalho – com mais simpatia. Uma espécie de “gentileza gera gentileza”. Seja como for, esta pesquisa demonstra, com base nas entrevistas realizadas, principalmente com os realizadores locais que trabalharam com Brant e Ciasca, que houve um diálogo mútuo entre “estrangeiros e nativos” o qual gerou, além de gentilezas, um belo filme, boas amizades que perduraram e, sobretudo, influências recíprocas. Sobre isso, o quanto Porto Alegre influenciou – e afetou – Beto Brant e Renato Ciasca não é tão claro, mas não importa muito a esta pesquisa. No entanto, para nós, o fundamental é tentar compreender o quanto eles – os estrangeiros – influenciaram a produção audiovisual gaúcha. Nesse sentido, ao longo dos quatro anos de pesquisa, cada vez mais fica evidente que se há neste ciclo de praticamente 40 anos de produções porto-alegrenses um

¹⁰⁹ Embora o filme tenha sido codirigido entre Beto Brant e seu sócio e parceiro de longa data Renato Ciasca, torna-se inevitável citar apenas Brant em diversos momentos do texto. Isso porque não apenas Brant é mais reconhecido no meio audiovisual, mas, principalmente, porque a relação entre Porto Alegre e a produção desse filme se deu a partir de Brant, sua simpatia por Porto Alegre e, ainda mais importante para nós, sua amizade com Gustavo Spolidoro. Em virtude disso, portanto, algumas vezes, Ciasca não é citado ao longo desta subseção.

ponto de virada, este ocorreu ao longo da realização de *Cão sem dono*.¹¹⁰ No entanto, esse ponto de virada não teria ocorrido se a produção de *Cão sem dono* tivesse se dado conforme havia sido planejada. Isso porque, segundo as entrevistas realizadas com os ex-sócios da Clube Silêncio e com o próprio Beto Brant, num primeiro momento, a coprodução dessa obra estava pensada para ser realizada com a Casa de Cinema de Porto Alegre. Ao menos, essa era a intenção inicial de Brant e Ciasca, que vieram para Porto Alegre com o objetivo de conversar sobre essa possível parceria.

Segundo Brant, em entrevista, a relação com os sócios da Casa de Cinema, principalmente Giba Assis Brasil, Ana Luiza Azevedo, Carlos Gerbase e Luciana Tomasi, remetia às suas primeiras participações no Festival de Cinema de Gramado. Tratava-se, portanto, de uma amizade relativamente longa, sólida e também havia uma admiração profissional, sobretudo em relação aos primeiros longas-metragens, realizados em Super-8, nos anos 1980. Conforme relatou Brant, no entanto, ao ser recebido por Nora Goulart, sócia e produtora executiva dos projetos da Casa de Cinema, a percepção de como a coprodução entre eles deveria ocorrer não combinou com o tipo de filme e, conseqüentemente, o modo de produção que os diretores paulistas tinham em mente.

Posso estar propondo uma analogia insuficiente sobre tal situação, mas é curioso pensar que uma casa, geralmente, reúne a família e os amigos mais próximos enquanto um clube, mesmo que privado, está mais aberto a receber novos sócios, novos amigos. Já citei a observação realizada por Gustavo Spolidoro, em um artigo escrito por ele ao *CAC*, no qual ele dizia estar muito agradecido à geração da Casa de Cinema – no texto, representada pela pessoa do Carlos Gerbase – por instruí-lo a buscar sua própria “turma”. A paternidade da expressão “cinema de turma”, na verdade, é desconhecida, creio, até pelos próprios protagonistas. No entanto, independentemente de quem seja o pai e a mãe dessa expressão, a “turma”, aqui, significa dizer que em Porto Alegre se faz um cinema coletivo. Aliás, uma

¹¹⁰ Sobre isso, é preciso lembrar de outra obra seminal na recente história da produção audiovisual gaúcha, também esta adaptada por um estrangeiro – Esmir Filho – com base em uma obra literária escrita por um gaúcho – Ismael Canepelle: *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009), o qual guarda inúmeras coincidências com o filme de Beto Brant e Renato Ciasca, as quais vão além do fato de ambos terem sido adaptados da literatura local por diretores paulistas. Entretanto, embora muito se diga em Porto Alegre que foi necessário vir dois diretores de fora do estado para realizarem, em terras gaúchas, filmes que fugissem da linguagem e da estética do cinema clássico hollywoodiano, Esmir Filho chegou um pouco atrasado – apenas três decisivos anos – em relação a Beto Brant e Renato Ciasca, para representar, na história do cinema porto-alegrense, algo parecido, em força, com o que foi *Cão sem dono*. Além disso, o filme de Esmir Filho é coproduzido com a Casa de Cinema de Porto Alegre, algo que, por si só, ao menos neste momento, antagoniza as reflexões que pretendo realizar a partir da parceria de Brant e Ciasca com a Clube Silêncio. Por fim, o filme de Esmir Filho se passa fora de Porto Alegre, em cidades da Região da Serra e do Vale do Taquari. Apesar disso tudo, trata-se de um excelente filme o qual, com toda a certeza, também vai marcar época e influenciar o cinema porto-alegrense que virá, logo a seguir, pelas mãos e mentes das novas gerações.

característica do cinema gaúcho que foi observada por Furtado, em entrevista, e reforçada por Haussen (2009, p. 67), conforme citação abaixo:

A questão da coautoria e direção é uma característica que marca a produção de filmes no estado durante o final dos anos 1970 e início dos 1980, como explica Carlos Gerbase, que atua como assistente de direção no filme e elenco de apoio e que, mais tarde, dirigiria dois filmes com Nadotti e Giba Assis Brasil, além de utilizar argumento de Nadotti para seu longa em *Super-8, Inverno*.

Giba Assis Brasil (2009, p. 95) também confirma tal característica quando, segundo ele, tratava-se de “[...] um cinema de autores em lugar do cinema de autor, a ‘saúdável utopia’, certa vez identificada pelo crítico Antonio Hohlfeldt”. Se pensarmos que “cinema de turma” é o mesmo que trabalhar, sempre que possível, com as mesmas pessoas, essa característica seria ainda anterior à própria *Geração Deu pra ti*, uma vez que o próprio Teixeira repetia os diretores – Pereira Dias ou Milton Barragan – com quem realizava seus filmes, assim como vários atores e técnicos. No entanto, mesmo que Spolidoro e os seus sócios praticassem o “cinema de turma”, me parece que souberam se moldar muito mais facilmente ao modo de produção de Brant e Ciasca e, dessa forma, escancararam as portas do clube aos cineastas estrangeiros.

Spolidoro comentou em seu depoimento que Beto Brant, assim como o diretor pernambucano Lírío Ferreira, eram referências importantes do cinema, pois eram expoentes de uma geração de realizadores que estava propondo novas abordagens para a produção audiovisual brasileira. *Baile perfumado* (Lírío Ferreira e Paulo Caldas, 1996) e *Os matadores* (Beto Brant, 1997), por exemplo, são dois filmes que marcaram a *Geração Clube Silêncio* não apenas por terem sido realizadas na retomada, mas, essencialmente, por se apresentarem como filmes mais orgânicos, viscerais e, essencialmente, autorais, sobretudo quando comparados com a filmografia brasileira daquele período. Havia, portanto, uma admiração de Spolidoro por Brant e, como este relata, os dois já se conheciam por conta de um encontro inusitado no Centro Técnico Audiovisual (CTAV), no Rio de Janeiro.

Brant, por sua vez, em entrevista, disse que tinha pensado em procurar Spolidoro, mas como sua principal referência, ainda da época dos Festivais de Gramado, era Giba, Gerbase, Ana e Luciana, concluiu que o caminho natural seria a Casa de Cinema. No entanto, no momento em que ficou claro para o diretor paulista que as filosofias de trabalho não combinariam, decidiu “tomar uma cerveja” – sempre há “uma cerveja” – com Spolidoro e os seus sócios. Nesse encontro, segundo Spolidoro, Brant decidiu que faria a coprodução com a Clube Silêncio, que era uma produtora jovem, formada por jovens e, por isso, mais propícia a

experimentalizar o seu jeito de produzir e filmar. Ao mesmo tempo, para uma produtora recém-criada, coproduzir um filme de um diretor reconhecido nacionalmente, além de significar prestígio e experiência, representaria algum dinheiro extra em caixa. O negócio era bom para os dois lados. Dessa forma, Brant e Ciasca optaram por abrir mão da estrutura mais segura e experiente – embora também mais rígida, que viria associada à uma coprodução com a Casa de Cinema – por uma estrutura menor, mas que lhes parecia mais flexível e permitiria maior liberdade de produção.

Nesse momento, se desenha algo essencial para que possamos perceber a grande transição que significou essa decisão de Brant e Ciasca. Para mim, essa escolha pela produtora mais jovem é, simbolicamente, o marco desta pesquisa, uma vez que explicita duas formas antagônicas de se fazer cinema no Rio Grande do Sul. A primeira, o modelo tradicional de produção, que vinha sendo praticado com êxito pela Casa de Cinema ao longo de décadas. Um modo de produção que se espelha no jeito estabelecido de se fazer cinema, conforme – mediante as devidas adaptações, claro – acontece com os grandes estúdios. Geralmente, isso significa produções mais caras, equipes maiores, estruturas maiores e, principalmente, um controle maior sobre a produção e os prazos de realização, bem como na verticalização das relações de trabalho. *Cão sem dono* não teria funcionado se filmado dessa forma, e os diretores paulistas sabiam disso. Brant cita, por exemplo, que eles realizaram praticamente todas as filmagens na sequência do roteiro. Para que algo assim fosse possível, era necessário coproduzir esse projeto com parceiros que estivessem mais em sintonia com o que os paulistas imaginavam para o filme. Isso passava, necessariamente, pelo modo de produção e pela forma como técnicos e artistas deveriam se relacionar ao longo das filmagens.

Brant e Ciasca apostavam em um filme mais experimental no sentido de buscarem uma atuação orgânica que imprimisse, na película, um certo naturalismo o qual apenas seria possível de alcançar com um relativo improviso. Para isso ocorrer, seria preciso que toda a equipe – técnicos e artistas – envolvida, bem como a coprodutora, entendessem qual era a busca estética dos diretores e, obviamente, apostassem nessa proposta que visava, conseqüentemente, uma permanente construção coletiva do filme, ancorada na livre possibilidade de se absorver o “incidental”. Esse tipo de cinema não era necessariamente desconhecido no Rio Grande do Sul. No entanto, agora, o projeto a ser filmado seria um longa-metragem. Beto Brant pediu a Spolidoro, produtor executivo do filme, para lhe indicar “não os melhores profissionais, mas os profissionais amigos”. Isso significava que Brant e Ciasca não queriam, na equipe, profissionais que atuassem como operários de uma fábrica,

excessivamente burocráticos na sua relação com as filmagens. Era preciso equilibrar o trabalho com a amizade.

O *set* de filmagem com o bar após as gravações. Esse equilíbrio era fundamental, pois apenas alguém completamente engajado ao projeto, ao ponto de confundir os limites entre o trabalho e o bar, poderia entender a necessidade de extrapolar o cronograma das diárias de filmagem, por exemplo, se isso, um dia, fosse necessário. Segundo relato de Spolidoro, era comum os diálogos no roteiro acabarem e Brant não cortar a cena, o que obrigava atores e atrizes a seguirem improvisando. Para isso ser possível, além de se montar um elenco disposto a tal proposta, há todo um trabalho que antecede a própria filmagem. Em *Cão sem dono*, isso chegou ao ponto de o ator Júlio Andrade não apenas ir morar no apartamento que serviria de locação para sua casa, no filme, como também adotar o cachorro – o Churras – que seria seu parceiro para, com ele, conviver durante essas semanas que antecederiam as gravações. Esse foi o filme que lançou Júlio Andrade nacionalmente, mas isso apenas foi possível porque o ator compreendeu exatamente o que Brant e Ciasca estavam buscando e se permitiu mergulhar no universo diegético do seu personagem – *Ciro* – a ponto de, ao longo das filmagens, Andrade e *Ciro* até se confundirem. Isso era algo próximo daquilo que os paulistas propuseram para toda a equipe quando disseram que queriam trabalhar com quem saísse para beber com eles depois das diárias.

Se Andrade saía para beber com a equipe, não interessa aqui, mas que o ator bebeu e realizou uma endoscopia real enquanto filmava, isso é explicitado, em depoimento, por Beto Brant. Assim como, muitas vezes, ao finalizar a diária, a equipe seguia discutindo o filme ao redor de uma mesa de bar. Segundo Brant, as filmagens acabavam em torno das quatro horas da madrugada, toda a equipe estava excitada pelas cenas rodadas, portanto, para desacelerar, bebiam algumas cervejas na locação mesmo, visto que os bares, geralmente, estavam fechados àquela hora da manhã. Brant complementa a ideia lembrando de uma fala do Magnólio, o palhaço do seu filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2011), “a alegria não exclui a seriedade”. Afinal, o cinema de Brant e Ciasca é “feito com amizade e celebração”, ou seja, mais uma vez estamos falando, aqui, de um “cinema de turma”.

Outro aspecto que me chama a atenção é o fato de Brant, um cineasta que vem de fora do Rio Grande do Sul, optar por filmar – e descobrir – Porto Alegre. Brant busca representar várias nuances da capital dos gaúchos com a escolha de locações que não são, geralmente, utilizadas pelos cineastas locais. Talvez também por isso Marcus Mello afirma ser esse o mais porto-alegrense dos filmes gaúchos. Conforme Rossini (2010), quando aponto a relação da

Nouvelle Vague e do cinema urbano porto-alegrense com a cidade por eles frequentada, os filmes gaúchos criaram uma espécie de “circuito geográfico representacional”, que reforça uma visão de Porto Alegre como uma cidade pequena e homogênea – formada pelo entorno dos bairros Centro, Bom Fim e da Cidade Baixa – isso porque:

Depois do Centro e seus arredores, o outro bairro mais visualizado em filmes é o Bom Fim. Assim como o Centro, o Bom Fim é um dos bairros mais antigos da cidade, e há algumas décadas foi muito popular como ponto de encontro de artistas e públicos alternativos em geral (ROSSINI, 2010, p. 49).

De certa forma, é o “estrangeiro” que dá a Porto Alegre, com sua particularidade, aquilo que os porto-alegrenses tanto reclamam não haver: um certo ar de metrópole. Afinal, a cidade é muito maior que os três bairros citados anteriormente. Todas essas observações acerca do “estrangeiro”, bem como a discussão conceitual que vai colocar, em lados opostos, o que seria o cinema clássico, o qual segue o modelo de produção e estético-narrativo hollywoodiano – representado, aqui, pela Casa de Cinema de Porto Alegre – e um modelo de cinema mais desconstrutivo e, de certa forma, experimental – representado, localmente, pela Clube Silêncio. Ao mesmo tempo, essas poucas observações sobre o modo de produção e o jeito de filmar de Brant e Ciasca, em busca do resultado o qual, ao que tudo indica, está impresso no corte final de *Cão sem dono*, bem como o olhar paulista sobre Porto Alegre, podem não parecer algo inovador para um realizador contemporâneo. E lá se vão quase quinze anos desde que esse filme foi realizado em Porto Alegre.

Ainda, pode não ser algo completamente novo para o cinema, uma vez que (quase) tudo o que foge do padrão clássico, de certa forma, iniciou com a experiência da *Nouvelle Vague*. No entanto, tudo, também, está conectado, mas, por incrível que pareça, nenhum outro longa-metragem filmado profissionalmente, em solo gaúcho, a partir de um orçamento significativo e, conseqüentemente, associado a outras empresas produtoras até então havia proposto tal ousadia em tantas etapas e segmentos de sua realização.¹¹¹ Por tudo isso, é mais do que interessante, é fundamental levar em conta *Cão sem dono*, o seu modo de produção, o momento quando ocorreu, da forma como se deu e, certamente, o seu resultado final, na hora de refletirmos sobre o que, afinal, significa essa história recente do cinema porto-alegrense. Ademais, o que *Cão sem dono* diz sobre esse nosso (novo) cinema. Provavelmente, Brant estava certo ao perceber que esse filme não teria condições de acontecer com uma coprodução com a Casa de Cinema de Porto Alegre. Ao menos, não naquele momento, quando a

¹¹¹ Conforme o IMDb, o filme foi coproduzido pela Clube Silêncio e Drama Filmes, com distribuição da Downtown Filmes: https://www.imdb.com/title/tt1018706/companycredits?ref_=tt_dt_co.

produtora estava vivendo seu melhor momento, na produção cinematográfica, administrando diversos projetos de filmes que contaram com os melhores orçamentos da sua história, como: *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2005), *Sal de prata* (Carlos Gerbase, 2005), *Saneamento básico* (Jorge Furtado, 2007) e *Antes que o mundo acabe* (Ana Luiza Azevedo, 2009), além da coprodução *Bens confiscados* (Carlos Reichenbach, 2005) e o longa-metragem de baixíssimo orçamento, *3Fs* (Carlos Gerbase, 2007).¹¹²

Esse momento, infelizmente, não durou muito tempo e, desde então, a Casa de Cinema passou a dedicar-se mais à produção televisiva – mais rentável – e menos à realização de projetos cinematográficos. Paralelamente, tudo indica que a própria Casa de Cinema foi aprendendo a equilibrar os elementos inerentes ao cinema clássico/comercial e autoral/experimental, prova disso é a sua significativa participação nos filmes da *Novíssima geração* de realizadores gaúchos. Diante disso, é preciso ser justo em assumir que a Casa de Cinema de Porto Alegre não apenas se reinventou – utilizo esta palavra mesmo não gostando dela – mas, ao fazê-lo, acabou ajudando a viabilizar alguns dos longas-metragens mais inovadores na cinematografia gaúcha contemporânea, como: *Os famosos e duendes da morte* (Esmir Filho, 2010), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *Rifle* (Davi Pretto, 2016) e *Cidades fantasmas* (Tyrrel Spencer, 2017).¹¹³

As filmagens de *Cão sem dono*, mais do que simbolizar a opção pela produtora que havia sido criada para propor um novo modelo de produção cinematográfica em Porto Alegre, serviu para influenciar alguns filmes e realizadores gaúchos. Gustavo Spolidoro reiterou inúmeras vezes, nas diversas entrevistas, que no *set* de Beto Brant não havia a figura do diretor que gritava “ação” ou “corta”. Mais do que isso, não havia a figura do diretor que gritava. Spolidoro relata que isso o surpreendeu, o influenciou e influenciou o tipo de filme que ele gostaria de fazer a partir de então. Para Milton do Prado, o jeito de Brant e Cisca filmarem, bem como o modo de produção operado durante as gravações de *Cão sem dono*, acabaram encontrando eco nas pretensões artísticas dos diretores da Clube. Possivelmente, não porque Brant/Ciasca estivessem trazendo algo completamente novo aos sócios, mas, sim, porque *Cão sem dono* pode ter mostrado que era viável realizar filmes de longa-metragem se utilizando de um modelo de produção e direção que os diretores da Clube também acreditavam, mas que, até então, ainda não havia sido aplicado em projetos de longas-metragens.

¹¹² Os valores envolvidos nessas produções podem ser conferidos na subseção “Uma casa para o cinema gaúcho”.

¹¹³ Veja: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/principal>.

Por tudo isso, é interessante observar o quanto a chegada da figura do “estrangeiro” provoca um pequeno caos e permite o surgimento – ou, ao menos, a reflexão – de novas configurações de trabalho, bem como possibilidades estéticas e narrativas. E que, ao virem para o Rio Grande do Sul para realizarem um projeto de longa-metragem, mais do que simplesmente filmarem *Cão sem dono*, Brant e Ciasca provocaram uma pequena revolução que seguiu acontecendo mesmo depois de eles retornarem para suas casas, em São Paulo.

De acordo com o crítico Marcus Mello, foi preciso vir um diretor de fora do estado para que um cinema mais inventivo, orgânico e, de certa forma, experimental fosse realizado em Porto Alegre. Para ele, *Cão sem dono* é o filme que melhor traduziu a cidade e o jeito de ser e viver do porto-alegrense. Eu, particularmente, concordo com Mello. No entanto, cabe refletir – e vamos pensar melhor sobre isso na próxima subseção – que a Porto Alegre de Brant e Ciasca é muito mais da desesperança, do isolamento ou da fuga do que a capital da “interminável boemia bonfiniana” como aquela retratada, por exemplo, em *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007). Talvez a opinião de Mello ilustre um pouco daquilo que Pesavento (1999, p. 331) identificou a respeito do porto-alegrense, o qual, constantemente, se preocupa “[...] como os ‘outros’ veriam a capital gaúcha [...]”, quando nem mesmo ele conseguiu ainda enxergá-la propriamente. Se pensarmos dessa forma, não surpreenderá que quem melhor nos traduziu, para o cinema, foi alguém que, justamente, veio “do outro lado da fronteira”.

Dessa forma, lembrando as palavras de Albert Camus para Porto Alegre, “[...] a luz é muito bela, a cidade feia. Apesar dos seus cinco rios [...]”, seria possível ressignificar nossa percepção com base em uma leitura cinematográfica? Afinal, sabemos que com uma luz bela e bons enquadramentos não há cidade que seja feia. Pensando assim, portanto, o que talvez nos falte não é ouvirmos de um “estrangeiro” o quanto a nossa cidade é bonita ou legal, mas, sobretudo, concluirmos, a partir de nós mesmos, o quanto Porto Alegre é tudo aquilo que queremos que ela seja, até mesmo feia, escura, hostil, se assim nos agradar. Afinal, quem nela vive somos nós, e não os estrangeiros que por ela passam. Até porque, assim como Camus, estrangeiros virão e estrangeiros irão, mas Porto Alegre seguirá por aqui, iluminada, diariamente, por essa luz que os próprios porto-alegrenses tanto exaltam, a cada pôr do sol no Guaíba, como “a mais bela do mundo”.

4.5 A Clube Silêncio: um pouco da história

Como apontado na subseção anterior, um dos momentos mais significativos da história recente do cinema porto-alegrense teve início com o encontro entre Beto Brant e Gustavo Spolidoro, quando o primeiro buscava uma produtora local com quem pudesse coproduzir *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007) e o segundo fazia parte da Clube Silêncio, produtora montada com os sócios Gilson Vargas, Milton do Prado e Fabiano de Souza. A criação e a atuação da Clube Silêncio, naquele início dos anos 2000, são fundamentais para que possamos pensar a história recente do cinema porto-alegrense. Mais do que isso, é o grande ponto de virada desses quarenta anos de continuidade audiovisual em Porto Alegre e, portanto, o motivo que justificou meu interesse neste estudo. Para isso, foi necessário entrevistar pessoas, pois bibliografias ou pesquisas sobre o cinema gaúcho desse período são raríssimas, e referente à Clube Silêncio, especificamente, não há nenhuma pesquisa realizada. Algo que justifica o ineditismo do presente trabalho. Outrossim, restou entrevistar os quatro ex-sócios, além de outras pessoas que, por algum motivo, estiveram por perto e/ou acompanharam a trajetória da Clube Silêncio.¹¹⁴

Dessa forma, assim como boa parte desta pesquisa, esta subseção carrega, em si, uma dose de importante resgate das memórias dessas pessoas. Na verdade, acredito que mais do que qualquer outra parte da pesquisa, a história da Clube Silêncio dependeu quase que exclusivamente desse resgate oral para poder ser minimamente construída. Obviamente que isso demanda um cuidado, afinal, estamos lidando com memórias. No caso específico da Clube Silêncio, e pensando apenas nos sócios, são quatro versões particulares sobre uma mesma história que ocorreu há, aproximadamente, quinze anos. As próprias entrevistas com os sócios estavam carregadas de imprecisões e contradições sobre datas, nomes e locais. Por isso, além de registrar as conversas, foi preciso realizar um grande esforço de comparação entre as entrevistas, de análise das obras e seus respectivos créditos para, por exemplo, poder definir uma cronologia próxima do factível e, fundamentalmente, realizar interpretações sobre tudo isso que estava sendo analisado.

¹¹⁴ As entrevistas com os ex-sócios foram realizadas em dois momentos diferentes: uma primeira rodada de entrevistas individuais, a partir de uma conversa preliminar gravada pelo celular, no ano de 2017, e num segundo momento, também individualmente, mas com a equipe de câmera e som, visando ao material a ser aproveitado para o documentário, realizadas no ano de 2018. Vale informar que, no caso específico de Gustavo Spolidoro, em função do seu atraso para a gravação da entrevista no Bar Ossip, houve um segundo convite para uma nova entrevista, dessa vez com mais tempo. As transcrições de todas as entrevistas realizadas com os ex-sócios estão disponibilizadas no Anexo C desta Tese.

Para diminuir ao máximo as possíveis contradições, optei por encaminhar uma versão da seção para os quatro sócios lerem e retornarem com suas observações. Dessa forma, Gilson Vargas apenas me disse, por mensagem de WhatsApp, que “por ele, estava tudo bem com o texto, parabéns pelo trabalho”. O que nos serve, me parece, como uma espécie de atestado de concordância sobre aquilo que Vargas diz ter lido. Gustavo Spolidoro, apesar de ter sido sempre um dos ex-sócios mais prestativos quanto às demandas desta pesquisa, nunca deu retorno sobre este texto. Depois de insistir algumas vezes para que lesse, decidi não mais incomodá-lo. Já Fabiano de Souza e Milton do Prado retornaram, ambos, com diversas observações, principalmente Milton. Nesse caso, comparei as observações dos dois sócios com as minhas interpretações e, em alguns casos, optei por incluir algumas posições contraditórias em notas de rodapé para, assim, o leitor entender que há uma certa orientação sobre aquele determinado fato, embora, para um dos ex-sócios haja também alguma dúvida, discordância e/ou incerteza importante a ser sublinhada.

Segundo Danièle Voldman (1996, p. 254):

Relatos de vida, entrevistas e depoimentos supõem um mesmo estilo de pesquisa e método. Sem dúvida, sob vários aspectos eles são convergentes, na medida em que o historiador do contemporâneo os utiliza com uma metodologia própria, que ele pretende ser diferente daquela do sociólogo ou do etnólogo.

Não sou historiador, sociólogo ou etnólogo, mas, como documentarista e pesquisador que realiza dois processos distintos – um documentário e uma tese acadêmica – para um mesmo estudo, acredito que o método utilizado foi, se não o mais correto, certamente o único viável. As entrevistas se mostraram essenciais, e aproximá-las da história do cinema brasileiro desse período, por meio principalmente de publicações recentes de Laurent Desbois (2016) e Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman (2018), foi necessário. Realizar esse movimento de troca com os principais personagens dessa história, bem como uma nova reflexão a partir das observações anotadas pelos ex-sócios, foi um movimento que me pareceu natural. Além deles, por vários motivos também utilizei, na construção deste texto, trechos colhidos dos depoimentos de Marcus Mello, Roger Lerina, Eduardo Wannmacher, Alice Urbim, Leonardo Bonfim, Daniel Feix, Bruno Polidoro, Gilberto Perin, Vicente Moreno e Cristiane Oliveira. O resultado de todo esforço de organização e interpretação é este que se apresenta a partir de agora.

O projeto de pesquisa que originou esta tese – e o documentário que a acompanha – no seu primeiro momento enxergava a Clube Silêncio como um possível recorte para abordar a

geração que, pela primeira vez na história do cinema gaúcho, iria romper com a linguagem clássica do cinema. Como bem vemos ao longo da pesquisa, tal afirmação talvez não se sustente, uma vez que muitos defendem que uma ruptura maior e mais importante tenha ocorrido com a *Geração Deu pra ti*. É possível, mas deixarei para mais adiante as devidas considerações finais. Por enquanto, vou contar um pouco melhor a história da Clube Silêncio.

Apesar das contradições derivadas de momentos de esquecimentos e/ou versões geradas por percepções diferentes, alguns fatos são passíveis de acordo. Um deles é que, naquele início dos anos 2000, o mercado gaúcho não comportava muitas produtoras de grande porte como a Casa de Cinema de Porto Alegre. Na verdade, se excluirmos as produtoras voltadas para a produção publicitária, a Casa de Cinema é a única grande produtora audiovisual local até hoje. Mesmo que haja outras produtoras significativas, inclusive reconhecidas nacionalmente, bem como inúmeras produtoras pequenas que surgiram à medida que a prática audiovisual passou a se tornar uma atividade profissional relativamente viável, a Casa de Cinema é, ainda, a produtora de maior destaque no cenário gaúcho. Ela atravessa a história do cinema brasileiro contemporâneo desde antes da criação da Ancine, que, conforme nos resumem Ramos e Schvarzman (2018, p. 523), ao citarem Orlando Senna, transformou – e de certa forma, viabilizou – o setor no Brasil:

O papel da Ancine, segundo Orlando Senna, secretário do Audiovisual entre 2003 e 2007, é “harmonizar” a atividade audiovisual. Sua ação vai no sentido da criação e do fortalecimento de estruturas capitalistas industriais profissionalizadas e segmentadas, visando à autossustentação e reprodução da produção, objetivo sempre declarado quando o Estado intervém no campo privado da produção e também objetivo historicamente almejado pela “corporação cinematográfica” brasileira desde 1920. Suas atividades de fomento englobam editais com vistas ao financiamento de grandes e pequenas produções em etapas distintas da realização – roteiro, desenvolvimento, finalização etc. Abarcam também, além de filmes de longa e curta-metragem, seriados de TV, uma vez que desde 2011 a regulação da exibição engloba conteúdos nacionais produzidos por produtoras independentes para os canais pagos por assinatura. Para minimizar as dificuldades de exibição, sobretudo em cidades de porte médio e pequeno, que não possuem nenhuma sala, a Ancine incentiva a abertura de cinemas com a participação do BNDES. Entre 1997 e 2003, foram abertas 546 salas Multiplex no Brasil. Em 2015, segundo relatório da Ancine, foram instaladas no país 25 multiplex, com 123 novas salas. Com a reabertura de antigas salas, o “mercado ganhou 147 novas telas no primeiro semestre, totalizando 2.957 salas de exibição”.

Assim, apontamos aspectos importantes desse momento em que a Clube estava sendo gestada:

- o momento profissional dos quatro sócios;
- a chegada do digital;
- a regulamentação da atividade audiovisual por leis de incentivo à produção;

- a valorização do produto cultural brasileiro perante os agentes exibidores – cinemas e TVs, basicamente;
- uma conjuntura local de produção viabilizada por fundos e editais públicos;
- somados ainda a uma iniciativa privada – Núcleo de Especiais da RBS TV.

Essas foram ações fundamentais para compreendermos o cenário que permite o surgimento da Clube Silêncio. Infelizmente, em contraponto, é preciso observar que a produtora operou justamente ao longo do período quando, no Rio Grande do Sul, veio a ser extinto o Prêmio RGE e, nacionalmente, ainda não havia se estruturado completamente o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Este último, certamente, o principal mecanismo legal dos meios de produção de longas-metragens, no Brasil, a partir de 2006. Segundo o site da Ancine (2021):

O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é um fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil. Criado pela Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007, o FSA é uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC). O FSA é um marco na política pública de fomento à indústria cinematográfica e audiovisual no país, ao inovar quanto às formas de estímulo estatal e à abrangência de sua atuação. Isso porque o FSA contempla atividades associadas aos diversos segmentos da cadeia produtiva do setor – produção, distribuição/comercialização, exibição, e infraestrutura de serviços – mediante a utilização de diferentes instrumentos financeiros, tais como investimentos, financiamentos, operações de apoio e de equalização de encargos financeiros.

Se a Clube Silêncio surgiu num momento de confirmação de algumas políticas públicas para o setor, ao mesmo tempo, enquanto existiu, não pôde contar com um dos principais mecanismos que viria a ser essencial para toda a pujante produção audiovisual brasileira após a segunda metade da primeira década de 2000. Cristiane Oliveira, em depoimento, ilustra bem essa particularidade ao contar que eles entraram na última edição do Prêmio RGE, em 2004, com o projeto *Paradeiro*, de Gilson Vargas. Não ganharam aquele edital e, depois, não houve mais outra chance, uma vez que Prêmio acabou. Segundo o site da Fundacine (2021a):

A terceira edição foi lançada em 2004 durante o 32º Festival de Cinema de Gramado. O concurso pagou um prêmio ainda maior que nas edições anteriores, considerando que cada projeto vencedor recebeu R\$ 1.500.000,00 (um milhão e quinhentos mil reais), sendo que R\$ 1.100.000,00 foi viabilizado pela LIC (Lei de Incentivo à Cultura) e R\$ 400 mil pela Lei do Audiovisual. Os projetos vencedores foram *Fuga em Ré Menor para Kraunus e Pletskaya*, de Otto Guerra; *Insônia*, de Beto Souza; e *Quase um tango argentino*, de Sérgio Silva.

Mesmo assim, entre 2004, quando a produtora surgiu no mercado gaúcho, e 2006, quando o FSA foi estruturado – embora ainda bastante centralizado nas produtoras do Rio de Janeiro e de São Paulo –, a Clube Silêncio estava justamente no seu melhor momento, contando com diversas produções para TV e cinema e uma coprodução com a Drama Filmes. Quando a produtora nasceu, com ela surgiram três novidades:

- a. a nova produtora representava uma promessa ao audiovisual gaúcho, uma vez que reunia quatro dos cineastas mais premiados e/ou reconhecidos daquela geração;
- b. com a saída da produtora Débora Peters da sociedade, ainda antes de a empresa ser registrada formalmente, a Clube Silêncio acabaria formada apenas por homens, sendo que três deles eram diretores – Gilson Vargas, Gustavo Spolidoro e Fabiano de Souza – e um montador – Milton do Prado. Não existia a figura do produtor, pois, embora todos tivessem tido experiências na área, esta não era a função prioritária de nenhum deles;
- c. a Clube Silêncio surgia com um discurso de apostar nas pessoas, e não nos equipamentos. Algo inovador para o momento, mesmo que o próprio momento já antecipasse essa possibilidade, uma vez que estruturas menores e processos de produção mais enxutos encontravam, na nova tecnologia digital, a aliada perfeita para viabilizar tal concepção de negócio. Embora isso fosse uma tendência, em Porto Alegre tal modelo surgiu com a Clube Silêncio.

Era também um momento de euforia para o cinema nacional por conta da boa repercussão que os filmes da década anterior, os chamados “filmes da retomada”, tiveram, inclusive com repercussões internacionais. Dois filmes dos irmãos Barretos concorreram ao Oscar de Filme Estrangeiro, respectivamente *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995) e *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1997). O outro reconhecimento veio de Berlim, com *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), longa-metragem até então desconhecido do grande público, que venceu o Urso de Ouro de Melhor Filme e o Urso de Prata de Melhor Interpretação Feminina para Fernanda Montenegro, jogando luzes sobre esse cinema brasileiro que emergia da terra arrasada do governo Collor. Para completar o sucesso midiático em torno do filme de Salles, Fernanda Montenegro ainda foi indicada para o Oscar de Melhor Atriz em 1999.

Segundo a Ancine, *Central do Brasil* fez um público de 1.593.967 espectadores, antecipando um sucesso ainda maior que viria com *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), novamente indicado ao Oscar e, dessa vez, em quatro categorias: Melhor Direção, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Edição e Melhor Fotografia. *Cidade de Deus* e

Carandiru (Héctor Babenco, 2003) repercutiram, no mercado interno, de tal forma que contribuíram decididamente para que a bilheteria do cinema nacional, em 2003, atingisse números inéditos até hoje:

Cidade de Deus fez 3.370.871 espectadores e obteve tal repercussão que gerou uma minissérie com roteiros de Jorge Furtado, entre outros [...] *Carandiru* vendeu 4.693.853 ingressos e, junto com filmes como *Lisbela e o prisioneiro*, de Guel Arraes; *Os normais*, de José Alvarenga Jr.; *Didi, o cupido trapalhão*, de Paulo Aragão; *Deus é brasileiro*, de Cacá Diegues; e *O homem que copiava*, de Jorge Furtado, entre outros, contribuiu para tornar o ano de 2003 o melhor de todos do ponto de vista da bilheteria, com *market rate*, a taxa de ocupação das salas com filmes brasileiros, da ordem de 22% ou 22 milhões de espectadores, segundo dados da Ancine, número que não voltou a se repetir (RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 533-534).

Foi nesse contexto de esperança no futuro do cinema brasileiro – e gaúcho, uma vez que também é o ano do filme de maior bilheteria da Casa de Cinema – que a Clube Silêncio surgiu para, em 2004, ser registrada oficialmente. Conforme relataram três dos sócios, uma vez que a versão de Gustavo Spolidoro é um tanto diferente dos demais¹¹⁵, a ideia de implantar a produtora nasceu um ano antes, após uma reunião da APTC, quando Fabiano de Souza e Gilson Vargas saíram para tomar uma cerveja – algo bastante destacado por eles – e conversar sobre a produção cinematográfica no estado. Foi nessa conversa informal, quando discutiam a necessidade de haver uma distribuidora no Rio Grande do Sul para os seus curtas-metragens, que tiveram a ideia de abrir a produtora. Fabiano de Souza explica que as datas, tanto de abertura quanto de encerramento da Clube Silêncio, dependem de diversas circunstâncias. Segundo ele, a produtora nasceu em: “[...] 2004, mas isso depende se tu vais encarar legalmente ou não. Na verdade, a produtora começa em 2003, sem contrato social, e vai até, talvez, o segundo semestre de 2009. Mas, juridicamente, ela vai até o meio de 2010”.

Tanto Gilson quanto Fabiano eram ex-alunos de Comunicação da Famecos, na PUCRS, onde também havia estudado Gustavo Spolidoro e muitos outros curta-metragistas expoentes dos anos 1990, como Cristiano Trein, Cristiano Zanella, Eduardo Wannmacher, para citar alguns. Já Milton do Prado havia cursado a Fabico, na UFRGS, mas começou a trabalhar com Giba Assis Brasil – que foi seu professor – e, assim, acabou sendo indicado para montar um episódio da série *Contos de inverno*, em 2001, dirigido por Fabiano de Souza. A partir desse primeiro contato, Fabiano lembra que acabaram ficando bastante amigos e, no

¹¹⁵ Segundo seu depoimento, Spolidoro diz que a aproximação não visava, diretamente, a constituição da Clube Silêncio, mas, num primeiro momento, apenas uma espécie de união para viabilizarem, juntos, os projetos que cada futuro sócio já havia aprovado junto aos editais de produção. Apenas ao longo desse período trabalhando juntos, sob o teto e a estrutura da Plongée – produtora de Gilson Vargas – que nasceu a ideia de transformar aquilo em uma empresa.

meio do processo de montagem, abriu um dos editais para o Prêmio RGE.¹¹⁶ Percebendo que havia cumplicidade profissional entre os dois, entraram juntos no edital, inscrevendo um projeto que nasceu a partir de um roteiro de Fabiano. De acordo com Fabiano de Souza, essa “irresponsabilidade sadia” possibilitou que eles seguissem próximos mesmo depois de não terem sido contemplados pelo edital:

“Quando a gente tá, assim, apaixonado, é muito bacana. Então a gente começou a desenvolver projetos diversos. Então a gente entrou com o Cinco Naipes, no Fumproarte. Acho que era pessoa física, mas a gente foi fazendo projetos juntos, escrevendo justificativa juntos. Um escreve, o outro lê, de uma forma muito colaborativa. Aí a gente entrou, também, no Governo do Estado, com o Sketches.”

Desse encontro pós-reunião da APTC, quando nasceu a ideia de se aproximarem para realizarem os projetos contemplados juntos – ou montarem uma produtora –, foi natural, para Fabiano, lembrar de Milton do Prado, assim como de Gustavo Spolidoro, que além de conhecer Fabiano e Gilson dos corredores da PUCRS e de ter participado de projetos de curtas-metragens de Gilson Vargas, era um dos diretores expoentes dos anos 1990. Além dos quatro, ainda houve um convite para duas outras pessoas, não citadas durante as entrevistas, e para a produtora Débora Peters, esta sim, que chegou a participar do período pré-Clube Silêncio, desistindo da sociedade um pouco antes de ela se efetivar plenamente. Milton do Prado explica esse momento:

“A turma era muito maior que os quatro. Aí a gente chamou o Gus, que topou. A gente chamou a Débora Peters, que topou inicialmente e que saiu antes do lançamento oficial e a gente chamou outras duas pessoas que já tinham trabalhado com a gente e que não toparam, não estavam nem em Porto Alegre no momento. Eram duas mulheres que trabalhavam com produção [...] não toparam porque estavam em outro momento da vida delas.”

Com a saída de Débora Peters, a Clube Silêncio foi formada por três diretores e um montador. Assim, a princípio, aquilo que os diferenciava da grande maioria das outras produtoras da época, com o tempo, acabaria influenciando o relacionamento dos sócios e a sobrevivência da própria empresa. Isso porque, como lembra Cristiane Oliveira, se por um

¹¹⁶ Não ficou claro para qual edital do Prêmio RGE Milton e Fabiano inscreveram um projeto juntos. Eles também não souberam dizer com certeza, no entanto, uma vez que se conheceram em 2001, deduzi que possa ter sido para o segundo edital, ocorrido no mesmo ano. Importante assinalar que, além do III Prêmio RGE, de 2004, conforme apresentado acima, houve outras duas edições anteriores. Segundo o site da Fundacine, o I Prêmio RGE é de 1999, quando foram contemplados os projetos: *Tolerância*, de Carlos Gerbase; *Netto perde sua alma*, de Beto Souza e Tabajara Ruas; e *Concerto campestre*, de Henrique de Freitas Lima. O II Prêmio RGE é de 2001 e teve como projetos contemplados: *O homem que copiava*, de Jorge Furtado; *Extremo Sul*, de Mônica Schmiedt e Sylvestre Campe; e *Diário de um novo mundo*, de Paulo Nascimento (FUNDACINE, 2021b).

lado, contar com três diretores era algo extremamente criativo, pois todos os projetos eram, sempre, muito discutidos sob o ponto de vista conceitual, por outro lado, a dificuldade de viabilizá-los em editais os quais, por exemplo, permitiam apenas um único projeto inscrito por produtora, fez com que, aos poucos, surgissem alguns desgastes. Afinal, todos eram diretores, todos tinham seus próprios projetos e todos gostariam de utilizar a própria produtora para viabilizar seus projetos.

Assim, era preciso realizar concursos internos para decidirem de quem seria o projeto a ser inscrito nos raros editais que eram abertos. Mesmo assim, isso não foi um problema durante os primeiros anos da produtora. Ao contrário, no princípio todos eles estavam em perfeita sinergia – apaixonados, talvez – quanto ao projeto da Clube e ao tipo de produtora que imaginavam criar. Uma nova visão de produção, embora eles mesmos ainda não soubessem bem o que significava, estava sendo construída e, certamente, viria com o tempo, com os erros, os acertos e a partir da troca coletiva entre as percepções de cada sócio.

Desde o início, a ideia de montar uma produtora nasceu para que esta servisse para viabilizar seus projetos mais do que, necessariamente, promover lucro financeiro. Algo que, de certa maneira, nos remete aos anos 1990, quando essa mesma geração surgiu como “nova cena superoitista de Porto Alegre” e Gustavo Spolidoro (1998) defendeu, no artigo escrito para o *CAC*, em resposta ao artigo de Carlos Gerbase (1998), que realizar os curtas por intermédio de “paitrocínio” não era nenhum demérito. Não estamos falando de “paitrocínio”, neste momento, mas chama a atenção que eles seguiam fiéis a essa visão idealista de fazer cinema, conforme confirma Milton do Prado: *“A gente queria fazer os filmes que a gente gostava. Os filmes que o Gus queria fazer eram diferentes do Gilson, que era diferente dos do Fabiano”*.

Aquele era um bom momento para os quatro sócios, pois estavam, todos eles, em vias de produzirem diversos curtas-metragens, os quais haviam sido aprovados em editais de realização. Entre 2004 e 2006, a Clube Silêncio fez cinco curtas-metragens com financiamentos locais, como o Fumproarte e o Prêmio IECINE. Uma pesquisa realizada no site Porta Curtas (2021) permitiu confirmar não apenas os meios de financiamento de cada curta-metragem como também os profissionais envolvidos em cada produção. Dessa forma, ao comparar os créditos de cada filme, foi possível perceber uma certa manutenção dos mesmos parceiros e parceiras de trabalho – novamente a “turma” –, algo que confirma o depoimento de Milton do Prado sobre a tentativa de otimizar os recursos pela utilização de uma mesma equipe, comum aos vários projetos.

Segundo o montador e ex-sócio da Clube, isso não ocorreu conforme o imaginado, mas, mesmo assim, conforme mostra o Quadro 2, a seguir, é possível perceber que as principais funções dos cinco curtas-metragens repetiram alguns nomes mais constantes:

Quadro 2 – Os curtas-metragens que “inauguraram” a Clube Silêncio

<i>Messalina (2004)</i>
<p>Produção da Clube Silêncio Financiado pelo Fumproarte Fotografia: Jorge Henrique Boca Direção e Roteiro: Cristiane Oliveira Som Direto: Cristiano Scherer Direção de Arte: Gilka Vargas, Iara Noemi Edição de som: Cristiano Scherer Direção de produção: Gilson Vargas Produção Executiva: Gilson Vargas Montagem: Tula Anagnostopoulos Música: Kiko Ferraz Studios</p>
<i>Cinco naipes (2004)</i>
<p>Produção da Clube Silêncio Financiado pelo Fumproarte Fotografia: André Luís da Cunha Direção e Roteiro: Fabiano de Souza Produção: Camila Groch Som Direto: Milton do Prado Direção de Arte: Adriana Borba Produção Executiva: Débora Peters Montagem: Milton do Prado Música: Arthur de Faria</p>
<i>Início do fim (2005)</i>
<p>Produção da Clube Silêncio Financiado pelo IECINE Fotografia: Mauro Pinheiro Jr. Direção e Roteiro: Gustavo Spolidoro Edição de som: Cristiano Scherer Produção Executiva: Camila Groch, Jaqueline Beltrame Montagem: Milton do Prado</p>

Música: Marcelo Fruet
<i>A domicílio (2006)</i>
Produção da Clube Silêncio
Financiado pelo IECINE
Produção: Gilson Vargas
Fotografia: Jorge Henrique Boca
Direção e Roteiro: Nelson Diniz
Som Direto: Cristiano Scherer
Direção de Arte: Iara Vargas e Gilka Vargas
Produção Executiva: Gilson Vargas
Montagem: Milton do Prado
Música: Marcelo 4Nazzo
<i>Sketches (2006)</i>
Produção da Clube Silêncio
Financiado pelo IECINE e Fumproarte
Produção: Camila Groch, Jaqueline Beltrame
Fotografia: André Luís da Cunha
Roteiro: Fabiano de Souza
Direção de Arte: Élcio Rossini
Som: Cristiano Scherer
Edição de som: Cristiano Scherer
Câmera: André Luís da Cunha
Produção Executiva: Jaqueline Beltrame, Camila Groch
Montagem: Milton do Prado
Música: Marcelo Fruet

Fonte: Porta curtas (2021).

É preciso lembrar que na primeira década do novo século, embora o Brasil estivesse vivenciando o início da transição tecnológica, o padrão de filmagem profissional ainda era a película cinematográfica. Isso encarecia bastante os orçamentos, pois exigia tanto estruturas de produção como equipes maiores do que se veio a praticar a partir da chegada do digital.¹¹⁷ Ao mesmo tempo, uma vez os projetos aprovados, os recursos depositados em conta eram significativos, ou seja, se ninguém ficaria rico com tais recursos, ao menos, a produtora começava com uma boa dose de capital que permitia a sua manutenção nos primeiros anos.

¹¹⁷ Importante assinalar que, com o tempo e a sofisticação da tecnologia digital para a captação cinematográfica, aos poucos as equipes e estruturas foram aumentando novamente.

“Então assim, quatro amigos tinham cinco filmes. Hoje em dia tu bota a câmera aí e faz, né, mas naquela época do negativo, os filmes eram basicamente de edital”, disse Souza. Tais projetos – mesmo que ainda curtas-metragens –contavam com orçamentos mais robustos, condizentes com as necessidades das produções em película. No caso, todos os cinco curtas foram filmados em 35mm. A Clube Silêncio nasceu no processo de realização desses filmes, mas, embora todos sejam assinados pela nova produtora, alguns deles iniciaram ainda dentro da produtora Plongée, de Gilson Vargas. Na verdade, durante um tempo, a própria Clube Silêncio aproveitou a estrutura existente da produtora de Vargas, conforme ele contou na entrevista:

“[Eu] já tinha produtora há muitos anos. O Dudu, Trein, Carrion¹¹⁸ eram meus sócios. A parceria com o Dudu já era bastante forte, tanto que foi o último a sair da Plongée. Era um período também de experimentações, não necessariamente porque queríamos experimentar, mas, sim, porque algumas coisas, simplesmente, não sabíamos como fazer. A Plongée cresceu rápido, tinha sede, funcionários e, fazendo publicidade, pois o cinema estava zerado nos anos 1990. Assim, logo nos vimos dentro de uma estrutura grande [...] ela [a Clube Silêncio] foi gestada dentro da Plongée. Então a gente ficou vários meses, muitos meses dentro da Plongée, criando a Clube Silêncio, pra depois alugar uma sede na Cidade Baixa.”

A ideia inicial de realizar os filmes ao mesmo tempo, segundo Milton do Prado, não ocorreu conforme o previsto, pois, na prática, as equipes de ambas as produções estavam definidas de antemão. Fabiano de Souza relatou que uma boa parte das equipes era a mesma, no entanto, mudavam os diretores de fotografia. Isso pode ser conferido no Quadro 2 acima, mas, seja como for, para Milton do Prado a ideia original deu mostras do que poderia ser viável, futuramente, se melhor planejada.

De certa forma, a realização coletiva dos curtas-metragens demonstrou que havia sinergia no trabalho do grupo que estava se formando. Assim, os dois primeiros curtas foram realizados separadamente, mas além desses projetos ainda havia, para serem filmados posteriormente, o curta-metragem *A domicílio* (Nelson Diniz, 2006), também produzido por Gilson Vargas, o *Skecthes* (Fabiano de Souza, 2006) e o *Início do fim* (Gustavo Spolidoro, 2005), todos contemplados pela nona edição do Prêmio IECINE, conforme site IECINE (2021). Milton do Prado confirma que estes foram os primeiros filmes que nasceram – ou foram nascendo – com a nova produtora:

¹¹⁸ Dudu é o Eduardo Wannmacher, o Trein é o Cristiano Trein, e o Carrion é o Carlos Carrion. Todos colegas da Comunicação na PUCRS e participantes desse movimento de novos realizadores – muitos deles, superoitistas – surgido nos anos da década de 1990.

“[...] uma coisa ficou clara já desde o início, a gente tinha projetos que tinham sido ganhos por produtoras da gente, menores, e que iriam ser os primeiros projetos da Clube. Acabaram sendo o Cinco Naipes e o Messalina, mas não necessariamente eram esses dois. Na verdade, a gente tinha o Sketches... o Cinco Naipes eu era um dos donos do projeto, o Sketches eu não me lembro, talvez sim, talvez não. E a Plongée, que era do Gilson, tinha o Messalina, que era da Cris Oliveira, e o A domicílio, que era do Nelson Diniz.”

As entrevistas com os quatro sócios deixam claro que eles percebem, ainda hoje, que o início da produtora não poderia ter se dado de melhor forma. Além de cinco projetos aprovados e com aportes financeiros consideráveis entrando na conta da nova empresa – que ainda nem existia, de fato – os dois primeiros realizados, *Messalina* e *Cinco naipes*, foram selecionados para a Mostra Nacional de Curtas do Festival de Cinema de Gramado de 2004. A notícia da seleção dos dois curtas foi tão impactante que fez com que eles decidissem antecipar o lançamento da produtora para o próprio Festival. Segundo Milton do Prado:

“Aí os dois curtas foram selecionados. Dois curtas, em 35mm... a gente, bom, tem que lançar essa produtora de qualquer jeito. Então a gente correu em busca de sede, CNPJ, definir como ia ser, fazer material de divulgação impresso – bem bom, por sinal – que juntava curtas antigos que cada um trouxe.”

Não apenas porque a Clube Silêncio levou vários prêmios naquela edição do Festival, mas também porque foi uma surpresa para todo o mercado audiovisual e, principalmente, porque a nova empresa reunia alguns dos principais expoentes da produção audiovisual gaúcha daqueles anos, o anúncio foi recebido com festa pelo mercado e pela mídia especializada, como revelou Milton do Prado:

“A gente era razoavelmente conhecido no meio aqui, no Brasil, nos anos 90. Foi uma surpresa pra muita gente. A gente guardou esse segredo, foi muito bem guardado. [...] Eu me lembro do Giba, que era uma pessoa com quem eu convivia, ficar surpreso. Realmente a gente não saiu espalhando. A gente trabalhou dez meses em silêncio.”

O otimismo com o qual o mercado recebeu o anúncio da mais nova produtora porto-alegrense pode, inclusive, ser confirmando em uma matéria da *Revista de Cinema*, de outubro de 2004, intitulada “União para conquistar resultados – quatro cineastas gaúchos se juntam para produzir filmes e criam o Clube do Silêncio [*sic*], em Porto Alegre, uma produtora para o futuro”. Apesar de errar o nome da produtora chamando-a de “o Clube do Silêncio”, a matéria estampou fotografias dos quatro sócios – todos na casa dos 30 anos de idade –, apresentou um breve currículo de cada um e expôs os diversos projetos da produtora para os anos seguintes,

afirmando que a empresa nascia sem equipamento – naquela época, algo ainda importante para medir a importância de uma produtora –, pois os sócios haviam priorizado as “cabeças” como principal ferramenta de trabalho. A matéria, que não credita seu autor(a), inicia da seguinte forma:

A velha máxima de que unidos serão mais fortes: quatro jovens cineastas gaúchos, na faixa dos 30 anos, cada um com seu curta-metragem para terminar, juntaram-se em uma produtora, Clube do Silêncio, para fazer do cinema uma atividade concreta, em um país onde somente agora a atividade audiovisual começa a ser uma opção lucrativa de ganhar a vida (CLUBE..., 2004, p. 43).

A matéria termina comparando o nascimento da Clube Silêncio com a Casa de Cinema de Porto Alegre, o que, de certa forma, respalda a abordagem desta pesquisa que, embora tenha na Clube Silêncio seu objeto de estudo, percebe a importância e a relação direta da Casa de Cinema nessa história do cinema urbano de Porto Alegre: “O Clube do Silêncio também realizará oficinas de cinema. Foi com estes objetivos, e muitos cursos de roteiros, que a produtora Casa de Cinema, fundada em 1987, gerou cineastas que estão na onda, como Jorge Furtado e Carlos Gerbase” (CLUBE..., 2004, p. 43).

De fato, o surgimento da Clube Silêncio era um momento a ser comemorado. Particularmente, lembro de quando li a matéria da *Revista de Cinema*, citada acima, e fiquei sabendo do lançamento da nova produtora porto-alegrense. Por isso, peço licença para realizar um relato pessoal o qual tem relação com o surgimento da produtora.

Em 2004, eu havia recém retornado de uma vivência de quase dois anos em Londres, onde estudei cinema na *Saint Martins College* e, uma vez de volta a Porto Alegre, tudo que me movia era mergulhar de cabeça na produção audiovisual. Eu havia saído de Porto Alegre como publicitário recém-formado que, apesar de ter tido a oportunidade de realizar um documentário, curta-metragem, sobre o Fórum Social Mundial de 2001, ainda tinha dúvidas se poderia viver – e sobreviver – fazendo cinema no Rio Grande do Sul. Foi apenas em Londres que decidi retornar ao Brasil e focar, definitivamente, na produção audiovisual. Tomado por tal certeza, juntamente com os amigos Dimitre Lucho, Pedro Lucas¹¹⁹ e Marcelo Martins, abrimos a Artéria Filmes. Lembro-me muito bem do impacto que foi a notícia da

¹¹⁹ O desespero por montar uma produtora era tamanho que, com exceção do Marcelo Martins, hoje professor de literatura e poeta, na época meu colega de Unisinos, acabei me associando a duas pessoas que mal conhecia. O Dimitre Lucho hoje vive em São Paulo, onde atua, principalmente, como finalizador de imagem, e Pedro Lucas, que vinha do teatro e acabou dirigindo o nosso único longa-metragem, o documentário *Argus Montenegro e a instabilidade do tempo forte* (Pedro Lucas, 2012), sobre o baterista porto-alegrense Argus Montenegro. Além de praticamente desconhecidos, éramos ainda bastante inexperientes. A Artéria Filmes, nossa produtora, foi um importante período de descobertas para todos nós, mas, infelizmente, e a exemplo do que, em parte também ocorreu com a Clube Silêncio, a sociedade não resistiu aos desencontros pessoais.

união desses cineastas os quais, já naquele momento, para mim, eram referências importantes da produção cinematográfica gaúcha. A comparação feita pela *Revista de Cinema* entre o surgimento da Clube e a própria Casa de Cinema de Porto Alegre me soou justa, embora um tanto quanto desproporcional. Um detalhe que me chamou a atenção nessa matéria, entretanto, dizia respeito ao nome inusitado da produtora o qual, além de não contar com a palavra “filmes”, me dava a impressão de ter sido uma homenagem ou, ao menos, uma inspiração surgida da obra *Cidade dos sonhos* (David Lynch, 2001). Apenas muito tempo depois, quando iniciei esta pesquisa, tomei conhecimento sobre os bastidores da escolha do nome da produtora e descobri, com Milton, que ela quase se chamou “Sangue”. Algo inusitado, pensei, uma vez que a nossa pequena e modesta produtora formada, naquele mesmo momento, por quatro jovens sonhadores desconhecidos era a Artéria Filmes:

“O nome anterior a Clube Silêncio foi Sangue. Ai tinha várias opiniões. o Gus achava que não podia ter ‘filmes’ no nome. O que eu achava uma bobagem absoluta. O Gilson queria um nome mais brincalhão, chegou a ter coisas como ‘Velotrom’, eu acho, sei lá, mas assim, ‘Sangue’ ficou por muito tempo, e a Débora bateu o pé que não queria. Tu vê, a pessoa que não ficou. Ai, teve um dia que a gente tava em reunião e alguém falou silêncio. E aí o Fabiano levantou e escreveu no quadro: ‘Clube Silêncio’. Era isso, Clube Silêncio.”

Quando *Messalina* e *Cinco naipes* chegaram a Gramado, tudo estava praticamente encaminhado. Sobre aquela edição do Festival, fala-se muito da surpresa dos presentes quando os quatro sócios anunciaram o lançamento da nova produtora juntos, no palco, enquanto apresentavam seus filmes. Até hoje fala-se bastante também da festa de lançamento da produtora, algo, segundo os presentes, quase apoteótico. É possível, afinal, eram todos ainda muito jovens e estavam vibrando com o futuro que se anunciava. Não por menos, tratava-se da produtora que, além de tudo, sairia de Gramado com os Kikitos de Melhor Ator, Melhor Montagem e Melhor Roteiro, conquistados na Mostra Nacional de Curtas, além do Prêmio Canal Brasil e dos prêmios de Melhor Atriz e Melhor Roteiro na Mostra Gaúcha daquela mesma edição do Festival, todos para *Cinco naipes*. Além disso, receberam o Prêmio Especial do Júri, na Mostra Nacional, e o prêmio de Melhor Montagem, na Mostra Gaúcha, para o *Messalina*. Depois desse consagrador lançamento, e levando em conta o momento esperançoso do audiovisual brasileiro, o futuro não poderia ser nada menos que empolgante. Somado a isso tudo, as boas-vindas à nova produtora, segundo Milton do Prado, passavam por várias pessoas e profissionais importantes da produção audiovisual gaúcha daquele momento como: “[...] a gente teve um apoio muito grande de certos setores. Por exemplo, o

Perin e a Alice¹²⁰ nos compraram desde o início. A Casa de Cinema, desde o início, nos deu o maior apoio. O Roger Lerina era uma empolgação que a gente não esperava”.

Tantos motivos para comemorar apenas antecipavam o melhor momento da produtora, que ainda estava por vir, mas a produtora também nascia com uma situação inusitada. Um dos sócios, Milton do Prado, estava de malas prontas para passar um longo período de estudos no Canadá, o que os obrigava a encontrar uma solução para administrar tal situação, a qual, se não inviável, ao menos, inédita para uma época quando a Internet ainda estava bastante longe da potencialidade que ela adquiriu, anos depois, no Brasil. Prado deu mais detalhes:

“[...] no Festival de Gramado a gente lançou a produtora, os dois curtas foram superbem [...], mas, menos de 10 dias depois, eu me mudei pro Canadá. Então, a gente já tinha a casa, já tinha estabelecido o que a produtora ia ser, mas eu saí e eu tenho quase certeza que quando a Cris entrou eu já estava no exterior. A gente tinha uma metodologia de trabalho nossa, pra eu participar. Passei dois ou três meses sem participar de nada, só lendo e respondendo e-mails e, a partir do terceiro mês, quando eu já estava estabelecido lá, com Internet, em 2004 a Internet não era uma coisa... mesmo lá... aí a gente começou a fazer as reuniões às segundas-feiras de manhã, e eu comecei a participar por Skype.”

A Clube Silêncio nasceu como ideia em 2003, foi efetivada e lançada em 2004 e terminou no final de 2009, embora, juridicamente, tenha tido uma sobrevida até 2010. Desse período, entre 2004 e o segundo semestre de 2008, Milton do Prado morou no Canadá e, salvo alguns períodos de férias no Brasil, acompanhou a distância a ascensão e (parte da) queda da sua produtora. Aqui no Brasil, Fabiano de Souza era o sócio responsável pelo controle das finanças, enquanto contava com a determinante organização interna da Cristiane Oliveira. Diretora do curta-metragem *Messalina*, Cris, como é conhecida, havia começado a trabalhar com a produção audiovisual com Gilson Vargas, na Plongée, e foi contratada para suprir a carência da Clube Silêncio quanto à falta de uma pessoa que coordenasse a produção. Além de Cris Oliveira, é preciso citar Marina Volpato. Segundo relato de todos os ex-sócios, as duas se mostraram essenciais na organização da produtora e dos projetos que aconteceram durante os anos mais intensos da empresa. Dessa forma, ajudaram – Cris ainda mais, pois esteve mais tempo na Clube – na tarefa de equilibrar a sociedade formada por três diretores e um montador (a distância) e, claro, ajudá-los a realizarem o sonho coletivo e partilhado entre todos de contarem com uma produtora na qual fosse possível viabilizarem seus projetos autorais. Gilson Vargas complementa: *“[...] sobretudo uma produtora que, na verdade, não*

¹²⁰ Conforme mencionado em outros momentos deste texto, Gilberto Perin e Alice Urbim eram responsáveis pelo Núcleo de Especiais da RBS TV, e Roger Lerina, jornalista da área cultural, crítico de cinema, apresentador do Canal Brasil e, na época, editor da Contracapa, do jornal *Zero Hora*.

nos dava lucro. Até porque não era a nossa prioridade maior... [esta] era realizar os projetos. E, se viesse algum dividendo, isso seria uma decorrência”.

Foi justamente o que ocorreu nos anos seguintes à criação da Clube. Com a Cristiane Oliveira “segurando as pontas” quanto às questões de produção, os sócios puderam se dedicar àquilo que mais os motivava. Pensar seus projetos e/ou, ao menos, trabalhar diretamente com cinema e TV, pois esse era o objetivo que os aproximou e o foco da nova produtora. Sobre a importância da Cris nesse contexto, embora todos os sócios tenham sido unânimes em defini-la como essencial, me utilizo da fala de Milton do Prado para exemplificar:

“Ela foi entrando e foi tomando conta. Quando a gente viu, a mulher tava mandando ali [tudo isso foi dito como elogio ao trabalho da Cris]. Se não fosse a Cris... eu acho que... tu pode pensar que o primeiro a sair da Clube foi o Gus, e aí foi 2008, a Clube morreu em 2009/2010, será que não foi com a saída do Gus? Eu acho que a Clube começou a descarrilhar quando a Cris saiu, em janeiro ou fevereiro de 2008.”

Antes de a produtora fechar as portas e eu terminar este relato, no entanto, há muito ainda o que se contar sobre a Clube Silêncio. Estamos apenas no início dessa história que teve seu melhor momento, possivelmente, entre os anos 2005 e 2007. Nesse período, muitos projetos foram produzidos pela produtora, tendo dentre as principais realizações a coprodução com a Drama Filmes para a realização de *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2006) e o primeiro longa-metragem integralmente realizado pela produtora, *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007). Além dos projetos de longas-metragens, a Clube Silêncio realizou obras para a RBS TV no Núcleo de Especiais e seguiu produzindo alguns outros projetos. Todos esses trabalhos injetaram receita na primeira fase da produtora e, associados ao licenciamento dos curtas-metragens realizados, bem como às oficinas e *workshops* de cinema, ministrados pelos sócios da Clube – a exemplo do que a Casa de Cinema havia feito –, contribuíram para a manutenção – e a saúde – administrativa e financeira da empresa. Assim, uma vez relativamente tranquilos quanto às questões mais burocráticas, os sócios estavam livres para as reuniões criativas, quando discutiam os projetos em andamento por cada sócio. Sobre isso, Gustavo Spolidoro lembra:

“Mas uma coisa que era comum e que era massa é que todo mundo lia os roteiros e debatia os roteiros, seja dos projetos a serem filmados, seja dos projetos em pré-produção. Então, nós tínhamos reuniões que a gente debatia o Paradeiro, do Gilson. Tinha noites que a gente debatia o roteiro do Céu de abril, do Fabiano. Todo mundo tinha que ler até aquela data e todo mundo opinava no projeto. De uma forma bem aberta e sem apego. [...] Essas reuniões eram muito boas, eram as reuniões que o Fabiano mais gostava. Se debatia conteúdo, se debatia arte. O Fabiano ficava muito

empolgado nessas reuniões. Todo mundo se envolvia na criação. Isso era bacana, porque eram pessoas criativas discutindo junto. Lendo, opinando e debatendo os roteiros. Isso era bem legal.”

Não menos empolgado é o depoimento de Fabiano de Souza sobre esse momento especial que eles estavam vivendo: “[...] a gente tava num momento muito bonito, quando todos mandavam e-mail, contando as suas vidas, de como aquele momento era especial. Foi, com certeza, um dos momentos mais felizes da minha vida. Um momento de encontro, né?” Essa relação foi responsável, segundo Gilson Vargas, pelo sucesso da Clube Silêncio como espaço de produção audiovisual. Gilson lembra que a Clube, apesar da curta história institucional, originou inúmeros projetos, rendeu vários prêmios e fez chegar, aos diversos mercados audiovisuais do mundo, filmes realizados aqui em Porto Alegre:

“[...] a produtora ganhou mais de 60 prêmios nacionais e internacionais. Chamou a atenção de curadorias, estivemos presentes em vários festivais como Cuba, Sundance, na Europa, então acho que... vendemos nossos filmes para a Austrália, pro Japão, Mercado Europeu... então a gente, com certeza, conseguiu fazer muita coisa boa naquela época.”

Mesmo assim, para que esse momento singular fosse perpetuado e a produtora seguisse viável como espaço criativo, era preciso que ela sobrevivesse como empresa. Afinal, havia contas a se pagar, e os próprios sócios precisavam retirar parte do seu sustento da produtora. Naquele momento, é preciso lembrar, enquanto Milton do Prado estava no Canadá, Fabiano de Souza já era professor da PUCRS, e Gilson Vargas, da Unisinos. O único que se dedicava exclusivamente para a produtora era Gustavo Spolidoro, que, mais tarde, se tornou professor da PUCRS. Sobre isso, Leonardo Bomfim Pedrosa destaca o fato de essa geração, talvez, ter sido aquela que se sacrificou, uma vez que seus integrantes passaram a se dedicar mais ao ensino do audiovisual e, dessa forma, segundo opinião de Marcus Mello, desviaram o foco dos seus próprios projetos para preparar a geração que veio a seguir, por intermédio dos novos cursos de realização audiovisual da Unisinos e da PUCRS. Por outro lado, contar com um salário fixo para aqueles momentos quando havia poucos projetos acontecendo não deixou de ser uma segurança pessoal.

Parece-me que tudo isso associado permitiu que a produtora se mantivesse viva, também amparada pelo retorno institucional do mercado e, obviamente, os orçamentos dos projetos já aprovados, os quais injetavam os recursos básicos para a sua manutenção. Assim, apesar da ausência física de um sócio e a relação de trabalho de outros dois sócios com as universidades, nos primeiros anos a Clube Silêncio se manteve em ascensão, e os sócios

bastante unidos em torno do mesmo objetivo. Tal cumplicidade pode ser ilustrada por um acordo interno entre eles, o qual foi revelado, em entrevista, por Fabiano de Souza. Esse acordo, conforme o sócio-administrador, consistia em uma espécie de compensação financeira que cada sócio pagava à produtora quando, porventura, realizasse um trabalho extra, como *freelancer*, o qual não envolvia diretamente a Clube Silêncio. Isso mostra que nenhum dos diretores era impedido de se ausentar da produtora para, por exemplo, dirigir uma campanha política ou um comercial de TV para – e com – outra produtora, uma vez que a Clube Silêncio focava, apenas, nos seus projetos autorais. Ao fazer isso, porém, esse sócio precisava compensar a Clube Silêncio, deixando para ela parte do seu cachê. Segundo Fabiano de Souza, isso era importante para que a empresa se mantivesse viável financeiramente:

“Então, se tu for ver, não eram tão poucas fontes de renda assim. Tinham as oficinas, ou festivais, tinham os filmes vendidos e tinha a contribuição de cada sócio quando este fazia um trabalho externo. Quando tu pensas que aquilo tem uma comunhão... então assim, eu acho que era uma coisa muito legal.”

Nesse período inicial, a produtora ainda contava com os recursos advindos dos licenciamentos – e alguns prêmios em dinheiro – dos seus premiadíssimos curtas-metragens. Assim, a soma de tudo isso rendia uma receita suficiente e necessária para a manutenção administrativa da produtora. Segundo Fabiano de Souza, houve o cuidado para que o custo fixo da produtora não se transformasse em um peso a ser carregado pelos sócios, mesmo que todos tivessem noção de que não escapariam de um prejuízo inicial:

“Cinco naipes entrou no primeiro festival dele e um dos prêmios que ele ganhou foi o Canal Brasil. Então, assim, tu sabias que ia ter 5 mil em breve. Ainda foi um filme que o dinheiro entrou pela minha empresa, era um filme que tinha dívidas de produção. Então, metade foi pra produtora e metade era pra pagar essas dívidas. Mas assim, 5 mil, em 2004, dá pra ver que era dinheiro. [...] a gente tinha o aluguel da casa, Internet, não era muita coisa. E, claro, acho que antes de a produtora existir, ainda, a gente começou a perceber que dar oficinas era algo que não poderia sustentar a produtora. De alguma maneira, combinando Canal Brasil com oficina, na época se vendia muito curta, então, por exemplo, Cinco Naipes foi vendido pra muitos lugares. Nós tínhamos, na cabeça, a ideia de que nós não íamos, pelo menos no primeiro [ano], nos sustentar com a produtora. Então, o objetivo era que a produtora desse pouco prejuízo. De preferência, não desse prejuízo.”¹²¹

¹²¹ Segundo o comentário de Fabiano de Souza, realizado após ler esta seção, “uma das boas fontes de renda foi um prêmio que o *Início do Fim* ganhou no festival de curtas de São Paulo. Se não me engano, Prêmio Jameson. Outro prêmio interessante: *O Céu de Abril* também foi contemplado no edital de desenvolvimento do Santander/APTC”.

Ao longo da entrevista com Gustavo Spolidoro, chamou a atenção um comentário que, a meu ver, ilustra bem esse momento ingênuo, romântico – bem como bonito e esperançoso – dos primeiros anos da Clube Silêncio, quando a falta de dinheiro também era motivação para a união dos sócios. Segundo o que Spolidoro relatou – embora Milton do Prado e Fabiano de Souza afirmaram não lembrar desse caso –, eles estavam preocupados com a segurança da casa que servia de sede à produtora, e o Carnaval se aproximava. Todos os sócios queriam viajar e, como não havia dinheiro para contratar uma empresa de segurança, nem para investir em melhorias voltadas para a proteção da sede, tiveram a seguinte ideia: “[...] *uma vez a gente foi pro Carnaval e achou que podiam tentar roubar. Então, a gente fez umas tábuas com pregos e colocamos lá no fundo, perto do muro, sabe? E, aí, se o cara tentasse pular o muro ele caía em cima... foi meu pai que inventou essa parada*”.

Apesar de Fabiano de Souza e Milton do Prado, os dois únicos ex-sócios que deram retorno sobre esse texto, duvidarem dessa história, decidi mantê-la no texto porque, pessoalmente, me identifiquei com a preocupação – e a solução inusitada – relatada pelo Gustavo Spolidoro. Isso porque algo parecido aconteceu na nossa produtora, a Artéria Filmes. Naquela época, nossa sede ficava em um apartamento que pertencia ao pai do nosso sócio, Marcelo Martins, pelo qual não pagávamos aluguel. Para lá levamos nossas coisas, incluindo aquela câmera Sony PD150, um Macintosh G5, nossas principais ferramentas de trabalho. Ao contrário dos “guris” da Clube Silêncio, nós éramos praticamente desconhecidos, não tínhamos outra fonte de renda além da própria produtora, éramos muito menos experientes e o nosso portfólio era formado, basicamente, por imagens oriundas de dois ou três trabalhos individuais, anteriores à formação da produtora, ou seja, tínhamos tudo a construir, a aprender e a provar, mas, antes disso, todo o mês tínhamos contas a pagar. Por isso, nos primeiros anos da produtora, nos sujeitávamos a todo tipo de trabalho. Gravamos muitas peças de teatro, vídeos-aula, aniversários e casamentos. De vez em quando surgia um videoclipe, praticamente sem orçamento, ou algum conhecido com alguma ideia mirabolante para um Piloto de TV. A gente produzia, claro, e até investia o pouco que tínhamos, pois projetos como esses representavam algo minimamente autoral.

Um período significativo desses primeiros anos foi quando começamos a produzir os vídeos exibidos na *Bagasexta*, uma festa-teatro organizada pelo grupo Depósito de Teatro, formado por atores e atrizes como: Roberto de Oliveira, Júlio Andrade, Maria Falkembach, Carla Costa, Sandra Possani, Francisco de los Santos e Heinz Limaverde. Vários desses vídeos eram paródias de filmes gaúchos como *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), que, por exemplo, se transformou em *O homem que xerocava*, codirigido pelo meu ex-sócio

Dimitre Lucho e o ator Júlio Andrade. Ao contrário de nos dar alguma receita, era a gente que colocava dinheiro, equipamento e trabalho nessas pequenas produções, porém estes eram momentos de muita criatividade e prática audiovisual – além, claro, de sintonia artística, que agregava a todos em torno da produção audiovisual e finalizavam em grande estilo, na *Bagasexta* que, na época, agregava e movimentava praticamente toda a classe artística de Porto Alegre. Aos poucos, foram surgindo alguns trabalhos melhores remunerados, como os tradicionais vídeos institucionais e até mais interessantes sob o ponto de vista autoral, como um documentário dirigido por mim e financiado por uma ONG francesa sobre os Assentamentos do MST, em Hulha Negra, Bagé. Ironicamente, foi com o lucro desse trabalho que pagamos o empréstimo feito com meu pai para a compra da câmera e do computador. No entanto, infelizmente, projetos como esses eram raros. O que não era raro, entretanto, era chegar ao final do mês e perceber que as receitas e despesas não fechavam. Então, era preciso adiar alguma conta ou tirar dinheiro do próprio bolso para conseguir pagá-las. Além disso, o “dízimo” do qual Fabiano de Souza se referiu anteriormente também era praticado por nós quando um dos sócios se ausentava da produtora para realizar algum *freela*.¹²²

Para nós, portanto, a câmera e a ilha de edição eram fundamentais e, caso fôssemos roubados, todas nossas economias e, pior, sonhos, estavam aplicados naqueles dois equipamentos os quais, além de ajudarem a viabilizar nossos trabalhos autorais – o longa-metragem sobre o baterista Argus Montenegro, por exemplo – garantiam o pagamento das contas. Por isso, antes mesmo de nos mudarmos para aquele apartamento, investimos em grades nas janelas e trancas resistentes nas portas. Mesmo assim, toda vez que todos os sócios se ausentavam da cidade por um período mais longo – Natal, Ano Novo ou Carnaval, por exemplo –, o medo de alguém arrombar o apartamento era real. Por isso, a citação de Gustavo Spolidoro, se não um fato verídico, ao menos ilustra muito bem o que significava aquele momento de ingenuidade e esperança na nossa profissão – e no cinema brasileiro como um todo. Mesmo que a diferença entre a Artéria Filmes e a Clube Silêncio fosse gigantesca, imagino que as aspirações eram semelhantes.

E foi assim, do dia a dia da nossa pequena produtora, naquele pequeno apartamento no bairro Jardim do Salso, em Porto Alegre, gravando e editando casamentos para seguir mantendo o nosso sonho pulsando, que ficamos sabendo que a Clube Silêncio coproduziria o próximo filme de Beto Brant e Renato Ciasca. Em linha cronológica, não fica claro se isso

¹²² Abreviação aportuguesada da expressão em inglês *free lancer*, que designa o trabalhador autônomo, o qual realiza trabalhos por contratos temporários, geralmente pago por cachê. Algo bastante comum no mercado do audiovisual e, naquela época, ainda mais, por conta da informalidade que era bastante presente, ao menos, em Porto Alegre.

ocorreu antes ou depois do famigerado Carnaval das “tábuas com pregos”, relatado por Gustavo Spolidoro, o fato é que, quando surgiu a oportunidade de a Clube Silêncio fazer parte desse grande projeto, todos que trabalhavam com produção audiovisual em Porto Alegre se surpreenderam com a notícia.

Os comentários – lembro-me bem – giravam em torno do sentimento de alegria, de alguns, por se perceber a grande oportunidade que surgia não apenas para a jovem Clube Silêncio, mas também para Porto Alegre, enquanto, claro, também os tradicionais comentários depreciativos, os quais variavam da incredulidade à mais pura e simples inveja. O fato é que, conforme relatado na subseção anterior, a Drama Filmes se aproximou da Clube Silêncio e a coprodução acabou ocorrendo. Sobre isso, relembro o leitor que iniciei este texto comentando que um dos momentos mais significativos da história recente do cinema porto-alegrense teve início com o encontro entre Beto Brant e Gustavo Spolidoro. As filmagens de *Cão sem dono* – bem como o próprio filme – foram uma espécie de antecipação da inovação que estava por vir e foi protagonizada pelos diretores da Clube Silêncio. Ainda mais importante do que isso, o filme de Brant/Ciasca acabou por antecipar uma série de questões, dentre as quais, possivelmente, a principal esteja representada na escolha dos paulistas por coproduzirem com a pequena e jovem Clube Silêncio em vez de optarem pela tradição e estrutura da Casa de Cinema. Assim, simbolicamente, essa escolha não deixa de ser uma metáfora da própria oposição entre um tipo de cinema que busca inovações de linguagem, de abordagem e, inclusive, de modos de produção em contraponto a um cinema que dialoga melhor com uma prática e narrativa mais convencional.

Nesse momento, um caminho se abriu para cada possibilidade futura, e o fato de Gustavo Spolidoro conhecer Beto Brant e este decidir pela coprodução com a Clube Silêncio define muito bem uma escolha que influenciou (quase) tudo o que veio depois. Aliás, arrisco dizer que esse momento possa ter sido tão significativo quanto quando os sócios da Casa de Cinema, lá em 1989, decidiram realizar aquele concurso interno – o “Foda-se” – para escolherem um roteiro a ser produzido coletivamente. Já vimos o que significou o *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989) para o cinema realizado no Rio Grande do Sul. Agora é o momento de refletir sobre o que significou a escolha de Brant e Ciasca para essa mesma história. Escolha, esta, que teve início em uma cerveja compartilhada com Gustavo Spolidoro, conforme ele relatou:

“Ah, é. Tem o filme do Beto. Foi massa pra gente, também. O Beto foi o seguinte, quando eu fiz o Domingo, eu fui a São Paulo ou Rio, acho que foi São Paulo, pra fazer o... pra

revelar, acho que foi, o Beto tava lá e assistiu. E quando eu fui com o Início do fim, já pela Clube Silêncio, o Beto estava lá também. E assistiu meu filme. Então eu conheci o Beto Brant no laboratório. E o cara me curtiu direto. E eu curti o cara, né? O Beto Brant, o cara que fez filmes que eu curtia, principalmente Os matadores e Ação entre amigos, e ele sabe disso, que não sou tão fã de O Invasor, que é o grande filme dele, mas mais do Ação entre amigos e Os matadores. E o Beto sempre lá, camarada... e aí a gente começou a se falar, assim. Um dia o Beto veio a Porto Alegre pra falar com a Casa de Cinema – pode colocar isso aí – pra eles produzirem o Cão sem dono. E eu, sabendo que o cara tava em Porto Alegre, chamei ele pra tomar uma ceva. Mandeí um e-mail, eu imagino, na época... ‘vamos tomar uma ceva’. E aí, tomando essa ceva, o Beto começou a perguntar da Clube... porque eu nunca pensei em concorrer com a Casa de Cinema, entende, não fui propor pro Beto produzir o filme dele. A gente estava no boteco da esquina, depois foi na Clube Silêncio, ele conheceu a Cris, o pessoal, o Fabiano ele já conhecia. E aí caiu a ficha, que ele gostaria de produzir com a Clube Silêncio, por ser uma coisa mais, digamos... eu não vou usar a palavra que ele usou, porque eu não lembro, mas pra ser mais intimista, sabe? O Beto sempre disse, ‘Gus, quando tu montar equipe, eu não quero o cara que venha aqui bater cartão e vai embora. Que é o melhor profissional, mas vai bater cartão e vai embora. Não. Eu quero o cara que é bom profissional, mas que vai abraçar, conversar sobre o filme, chorar junto, se emocionar, trabalhar no filme e tomar uma ceva depois’. Então, quando ele viu que a gente, talvez, tinha isso, porque a Casa de Cinema, a gente sabe, é genial, é sensacional, mas é uma estrutura profissionalíssima. Talvez ele não tava querendo todo esse profissionalismo da Casa de Cinema. E eu não tô falando como demérito. A visão do Beto era essa, ele queria uma produtora que tomasse cerveja com ele, depois da filmagem, entendeu? Só que a condição dele foi a seguinte; ‘Gus, eu faço o filme com a Clube Silêncio se tu for o Produtor Executivo’. E eu não queria ser Produtor Executivo, saca? Tinha sido produtor dos nossos filmes, mas um longa?”

Gustavo Spolidoro acabou aceitando assumir a produção executiva do filme de Brant e Ciasca, e a coprodução Drama Filmes e Clube Silêncio aconteceu. O fato de Milton do Prado e Fabiano de Souza conhecerem Marçal Aquino, roteirista do filme de Brant e Ciasca, segundo eles, pode ter contribuído para que ambos os lados chegassem a um acordo de coprodução. Entretanto, Beto Brant foi categórico ao afirmar que a parceria se deu por causa da relação – e admiração, recíproca – com Spolidoro. Efetivada a parceria, nos meses seguintes os diretores paulistas se mudaram para Porto Alegre para filmarem a adaptação do livro de Daniel Galera, trazendo, com eles, apenas alguns poucos profissionais mais próximos. O resto da equipe foi montada com as indicações – e relações – de Gustavo Spolidoro e dos demais sócios da Clube Silêncio.

Gilson Vargas diz que até então se coproduzia muito pouco em Porto Alegre, e a Clube Silêncio já nasceu praticando isso. Algo que, para ele, acabou por influenciar bastante o cinema porto-alegrense nos anos seguintes e, assim, abrir inúmeras oportunidades. De fato, a coprodução de *Cão sem dono*, para muitos profissionais locais, foi uma oportunidade única. Para alguns, inclusive, foi um ponto de virada nas suas vidas pessoais. Alguns, depois de findadas as filmagens, aproveitaram o bom momento – e os contatos – e se mudaram para São

Paulo e Rio de Janeiro. Já para a Clube Silêncio, conforme as conversas realizadas com os quatro sócios, a parceria foi positiva.

Para Milton do Prado, por exemplo, serviu como uma possibilidade de a produtora crescer e se expandir, mesmo que momentaneamente. Além disso, Milton considera que a coprodução permitiu que Gilson Vargas e, principalmente, Fabiano de Souza repensassem algumas abordagens para a realização dos seus primeiros longas-metragens. Gustavo Spolidoro afirmou que ver Brant e Ciasca trabalharem foi importante para que ele revisse a forma como realizava seus filmes. Sobre isso, veremos na próxima seção o quanto Brant foi uma das influências que contribuiu para que o diretor de *Ainda orangotangos* viesse a realizar o introspectivo *Morro do céu* (Gustavo Spolidoro, 2009). A partir da observação feita por Cléber Eduardo (2018), percebo que esse movimento encontra sintonia com o que Brant realizou anteriormente, quando, aos poucos, foi abandonando as temáticas sustentadas mais pela ação para mergulhar em um universo mais reflexivo, construído pelos personagens. Nesse processo de transição, *Cão sem dono* é, justamente, a obra que define tal virada:

O principal cineasta revelado ao longo da década anterior, Beto Brant [...] depois da narrativa impactante de *O invasor* aos climas e situações dramáticas e perturbadoras em *Crime delicado* (2005) [...] a passagem de Brant para *Cão sem dono* (2007) e *O amor segundo B. Schianberg* (2009) na filmografia do diretor é de premissas temáticas impactantes para premissas mais inquietantes [...] *Cão sem dono* adora a economia dramática e visual para se concentrar quase apenas nos atores e nas cenas (EDUARDO, 2018, p. 588-589).

Talvez não seja exagero afirmar que algo semelhante também ocorra com Fabiano de Souza na realização do seu primeiro longa-metragem, *A última estrada da praia*. Segundo observado por Vicente Moreno e Marcos Contreras, parceiros de Fabiano, foi nesse projeto que o diretor começou a flertar com o improviso das cenas, confiando mais na sinergia do elenco, na força dos personagens e no poder das situações inusitadas. Da mesma forma, acredito que é possível dizer que *Dromedário no asfalto*, de Gilson Vargas, também dialoga com esse cinema “importado” ao Rio Grande do Sul por Beto Brant. Mesmo que Vargas seja citado – e reconhecido – como o mais experimental dos três diretores da Clube Silêncio, as características de *road movie* do *Dromedário no asfalto* e a liberdade de atuação proporcionada ao protagonista vivido por Marcos Contreras sugerem uma possível influência que pode ter nascido dessa aproximação entre gaúchos e paulistas. Para auxiliar em tais constatações, me utilizo das palavras de Milton do Prado:

“[...] eu achei uma ótima ter uma coprodução com uma empresa de fora. Em 2005, na época o Beto Brant era o nome mais forte da produção nacional, na minha opinião. Então, era o tipo de filme que a gente gostava, né? A gente tem opiniões diferentes sobre o filme. Eu, talvez, seja quem mais gosta do filme. Mas era um filme do qual todo mundo tinha orgulho. A gente achava que tinha uma batida interessante. Algumas coisas influenciaram o Fabiano, o Gus e o Gilson na maneira de filmar no A última estrada da praia, que veio dois anos depois.”

No entanto, ao mesmo tempo que Gustavo Spolidoro e a sua equipe de produção estavam focados na coprodução com os paulistas, a Clube Silêncio se desdobrava em outro projeto bastante definidor sobre como a produtora seria vista pelo mercado gaúcho. Convidados para realizar um dos episódios da série *Quintana, anjo poeta* (2007), sobre o poeta gaúcho Mario Quintana, para a RBS TV, o episódio chamado *Porto Alegre de Quintana* (Fabiano de Souza e Gilson Vargas, 2007) representou um momento de experimentalismo narrativo dentro da estrutura conservadora de uma televisão comercial como a RBS TV. Segundo a matéria publicada no site coletiva.net, de 24 de abril de 2007, o programa codirigido pelos diretores da Clube Silêncio foi selecionado para o festival de documentário *É Tudo Verdade* e foi exibido, em Porto Alegre, dentro da programação itinerante promovido por ele:

“Porto Alegre de Quintana”, especial da série “Quintana Anjo Poeta” da RBS TV, exibido no ano passado, será apresentado nesta terça, às 20h, na Sala Eduardo Hirtz da CCMQ (Casa de Cultura Mario Quintana), dentro da programação itinerante do “Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade”. O documentário, dirigido por Fabiano de Souza e Gilson Vargas, foi selecionado para o festival que aconteceu em março em São Paulo. O especial foi produzido pela RBS TV e Clube Silêncio. Mostra a relação do poeta com a cidade que escolheu para viver e à qual dedicou muitos de seus poemas. “Porto Alegre aparece como um personagem que acorda, que tem seus momentos de ansiedade e relaxamento, de realidade e sonho. Nós procuramos justamente esse diálogo entre a poesia do Mario Quintana e a cidade”, define Gilson Vargas. Segundo Fabiano de Souza, a ideia foi mostrar uma Porto Alegre com vários olhares: “Nós encontramos desde a cidade que ainda existe em ruas pequenas, sem asfalto, até uma Porto Alegre mais pulsante, da hora do rush”, explica (FESTIVAL..., 2007).

Como visto anteriormente, a relação com o Núcleo de Especiais da RBS TV não se restringiu apenas a esse único momento, mas inclusive antes e depois da própria existência da Clube Silêncio foi repetida inúmeras vezes, principalmente por Gilson Vargas e Fabiano de Souza. Foi por causa dessa relação próxima com a RBS TV que a Clube Silêncio, em determinado momento, precisou até aumentar a sua estrutura de produção, conforme relato de Fabiano de Souza: *“[...] então é o momento de maior pujança da Clube em termos ‘imobiliários’ [Fabiano ironiza]. A gente alugou a casa do lado também. Era uma coisa assim, a gente tá produzindo tanto que temos que alugar a casa do lado”*. Nesse período,

além de ainda contar com os recursos que vinham dos curtas-metragens licenciados e/ou premiados, havia a coprodução com a Drama Filmes e a produção para a RBS TV em andamento, além, claro, a certeza de que, logo mais, realizariam o primeiro longa-metragem da produtora. Afinal, o projeto do *Ainda orangotangos* havia sido contemplado pelo Edital de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura. Quanto à coprodução com a Drama Filmes, no entanto, havia algum pequeno ruído entre os sócios. Apesar de todos reconhecerem a postura correta e ética de Beto Brant e Renato Ciasca, percebe-se que houve algum desacordo quanto à forma como foi desenhada essa coprodução. Para retratar tais nuances, quanto à opinião de cada sócio sobre a relação com a Drama Filmes, trago, abaixo, uma sequência de depoimentos, a começar por Gilson Vargas:

“Eu acho assim, que o nosso acordo com eles poderia ter sido um pouco melhor. Na minha visão poderia ter sido, economicamente, um pouco melhor. Então eu acho que, aquilo que nos foi disponibilizado, na época, se fosse hoje nós teríamos uma outra visão, mais profissionalizada da coprodução. Na época, por exemplo, nem se usava o apoio jurídico, escritórios especializados, coisas assim, e hoje é algo que se usa. Mas eles foram muito corretos, acho importante dizer, conosco. Fizeram a proposta deles e nós aceitamos, né? Então é muito mais, talvez, uma deficiência nossa em perceber como a gente poderia ser coprodutores mais interessantes do que deles. Mas sempre com muito boa-fé, de forma cordial, respeitosa e profissional, de ambos os lados.”

Para Fabiano de Souza:

“É, de certa forma não tinha uma visão empresarial, mas talvez foi justamente isso que trouxe o Cão sem dono pra cá. E eu digo isso não por qualquer tipo de relação econômica vindo da Drama, jamais. Mas nossa, de uma forma que nós não tínhamos... E nem eles, por um lado. O que rolou é que eles olharam pra aquela casa, viram um bando de artista, e o Beto Brant pensou... enfim, é aqui que nós vamos.”

Milton do Prado opina:

“Não, não vejo nenhum problema. Achei essa experiência ótima, podia até ter sido mais. E acho que, tirando o Gus, todo mundo concorda com isso. E o Gus não concorda somente pelo seguinte, ele não tava querendo trabalhar com produção. Mas acabou por fazer a produção executiva.”

Segundo Gustavo Spolidoro:

“Eu acho que eles foram muito bacanas, porque eles colocaram a Clube Silêncio como coprodutora. Não era uma exigência contratual. A Clube era uma pequena participação. Eles colocaram, deram créditos para a Clube Silêncio, porque os caras curtiram pra caralho a gente, e a turma que trabalhou. E, depois, continuaram trabalhando com eles

lá em São Paulo... a Camila, o Luiz. Porque eu apresentei pra eles muitas dessas pessoas [...] na minha lembrança não lembro [de algum outro sócio ter reclamado da parceria] porque o Beto Brant produzir com a Clube Silêncio era sensacional. Tinha uma verba para a Clube Silêncio, tinha cachês pra mim, pra Cris, várias pessoas que se envolveram. A Cris não lembro, mas tinha cachês pras pessoas da Clube que se envolveram no projeto. Grana pra Clube Silêncio. Eu acho que não teve ninguém que se opôs.”

Complementando com Fabiano de Souza, que reflete sobre o fato de, talvez, ter sido justamente o ponto fraco da Clube, como empresa, o que os aproximou de Brant e Ciasca:

“E eu acho que, vamos dizer assim, a herança que o Cão sem dono deixou pra Clube foi muito bacana. Assim, né, em termo de como se relacionar com as pessoas, em termos de como fazer um filme, em termos de felicidade de estar fazendo cinema. Esse contágio, pra mim, não tem preço [...] Não quer dizer que tu não vá perseguir as tuas coisas. Ninguém perdeu dinheiro fazendo Cão sem dono, mas assim, a questão toda é que, pra eles, eles precisavam de uma sede e de amigos. Eu acho que a gente conseguiu fornecer tudo muito bem. E ao mesmo tempo, a gente tava filmando Porto Alegre de Quintana. Isso pra uma produtora, em 2006, um episódio pra TV, de 26 minutos e um longa-metragem, isso em uma produtora de quatro malucos, era do cacete.”

É nessa atmosfera que a Clube Silêncio se preparou para o seu grande momento e, por que não dizer desafio. Terminadas as filmagens de *Cão sem dono*, era o ano de realizar o primeiro longa-metragem da produtora. Mais do que isso, esse seria o primeiro longa-metragem em plano-sequência do Brasil e o primeiro longa-metragem de um diretor que era bastante conhecido no meio cinematográfico nacional, inclusive por conta dos seus curtas-metragens, vários deles, não por acaso, em plano-sequência. Realizado com o orçamento de 1 milhão de reais, em um momento quando a tecnologia começava a permitir a captação de imagens digitais adequadas o suficiente para justificar abrir mão da película, o filme foi simbólico para esse período de transição tecnológica. Segundo Spolidoro, muitos já o cobravam sobre quando ele se aventuraria a realizar um longa-metragem todo em plano-sequência, uma vez que havia se tornado conhecido por conta do fetiche com o *take* único.

Assim, a partir da adaptação do livro homônimo de Paulo Scott, Spolidoro propunha um filme que, literalmente, invadiria a cidade. Algo muito mais complexo, no sentido de tentar equilibrar tudo aquilo que precisaria funcionar como um relógio, conforme ensaiado exaustivamente, com tudo aquilo que poderia sair errado, uma vez que a cidade não pararia em função das filmagens. O desafio, portanto, era enorme. Apenas por conta disso, acredito, poderíamos destacar a realização de *Ainda orangotangos* e apontar este como um momento emblemático na história do audiovisual gaúcho e, logicamente, da própria Clube Silêncio. De fato, esse projeto representou, ao mesmo tempo, o ponto alto e o ponto baixo da produtora.

Uma espécie de clímax, seguido pelo gradual enfraquecimento de todo um projeto empresarial. Segundo Milton do Prado, quando perguntado sobre qual teria sido o melhor momento da Clube, respondeu: “*Eu não sei, talvez o melhor momento da Clube tenha sido ali, desde 2004, com a seleção em Gramado, até as filmagens do Ainda orangotangos, quando ele entrou nos festivais*”.

Realmente, se alguém dissesse que a produtora estaria, a partir daquele momento, entrando em rota de colisão, certamente poucos concordariam. Isso porque, primeiramente, a Clube Silêncio estava se afirmando em definitivo, ao ponto de ser reconhecida como um espaço de inovação audiovisual no Rio Grande do Sul. O episódio sobre Mario Quintana, produzido para a RBS TV, revela esse perfil experimental dos seus diretores. Paralelamente, além de consolidados em terras gaúchas, o nome da Clube Silêncio começava a ecoar em nível nacional, afinal, a produtora tinha acabado de coproduzir o mais novo filme de Beto Brant, um dos principais diretores brasileiros daquele momento. Ao mesmo tempo, Gustavo Spolidoro, um premiado e reconhecido curta-metragista dos anos 1990, filmaria seu primeiro longa-metragem, ousando levar para o formato “adulto” uma prática que ele já havia aplicado, com sucesso, em curtas-metragens os quais haviam sido bem recebidos em festivais do Brasil e do exterior. Não era pouco. Para além da potencialidade e da própria história do plano-sequência, sabemos muito bem que se trata de um fetiche que já seduziu muitos diretores ao longo de mais de um século de história do cinema. No entanto, pela primeira vez – a exemplo do que ocorreu poucos anos antes com *Arca russa* (Alexandr Sokurov, 2002) –, surgia a oportunidade de conciliar esse desafio autoral a uma tecnologia leve, que permitia realizar o plano-sequência com qualidade suficientemente boa para, depois, levar a obra às telas dos cinemas. Para além de tudo isso, entretanto, *Ainda orangotangos* representou o grande momento da produtora porque foi elaborado coletivamente, em uma simbiose total e única entre todos os sócios, acrescidos da Cristiane Oliveira, conforme relata Spolidoro:

“[...] a gente tinha 15 dias pra inscrever o projeto, porque o MINC abriu o edital no fim do ano. Pra gastar a grana daquele ano, porque senão o governo perde, né? Então, bah, o edital ficou aberto tipo 15 dias. Eu juntei a galera e disse: ‘é o seguinte, se a gente não entrar nesse edital a gente se ferra’. A gente tem que entrar nesse edital. [...] E aí foi a Cris que fez o projeto, as burocracias, tudo. Eu e o Gilson ficamos muito no orçamento. Eu e o Gibran no roteiro. Fabiano e Milton... todo mundo se envolveu. Parou a Clube Silêncio, vamos fazer o Ainda orangotangos que a gente vai ganhar. E foi o que deu.”

A impressão de Gustavo Spolidoro ecoa em Milton do Prado, que reforça uma ideia exposta anteriormente, no texto, quando os sócios citaram a parceria criativa nos projetos como o ponto alto da sociedade. Segundo Milton do Prado:

“[...] todo mundo opinava nos projetos de todos. Isso, pra mim, foi a coisa mais legal da Clube. Quando a gente falava dos projetos nas reuniões. E a gente opinava afu. A gente mandava os roteiros, as observações vinham por escrito [...] isso, acho que foi os melhores momentos, e a gente sabia que tinha uma relação com a cidade, muito forte, tanto que o Orangotangos tem uma relação muito forte com o espaço da cidade.”

Infelizmente, no entanto, nem a forma como o projeto foi pensado e confeccionado, envolvendo todos os sócios em um único objetivo comum, nem o sucesso de ter visto todo esse empenho ser compensado pela sua contemplação no Edital de Baixo Orçamento, nem o recurso de 1 milhão de reais, que entrou nos cofres da produtora e ajudou a manter sua saúde financeira por mais um período, nem a satisfação de verem as filmagens do primeiro longa-metragem, inteiramente produzido pela Clube Silêncio, pararem as ruas de Porto Alegre naquele final de ano de 2006 foram suficientes para evitar o desgaste que acabou resultando na gradual ruptura da sociedade. Fabiano de Souza afirma que o orçamento do *Ainda orangotangos* garantiu uma tranquilidade administrativa e financeira para a Clube:

“E aí entrou o Orangotangos, que era 1 milhão de reais e a gente tinha, na época, Coordenadora de Produção, duas estagiárias... era uma coisa bastante interessante. E o Ainda orangotangos foi um filme que, de certa maneira, ali em 2006, 2007, enquanto a gente fez ele, ele tinha... se eu disser que nos sustentou vai parecer que todo mundo ganhou muito dinheiro. Não é isso. Mas os custos básicos da produtora saíram dali. Então, isso foi algo que levou a produtora até o meio de 2007, né, que é quando a gente começa o A última estrada da praia.”

Tranquilidade essa que não foi suficiente para preservar a sociedade, uma vez que os motivos que deflagrariam o início do fim da Clube Silêncio suplantavam as questões financeiras, ao menos num primeiro momento. Dessa forma, acredito que é possível afirmar que o *Ainda orangotangos* representou o ápice da produtora. E, como ocorre após atingirmos o ápice, há uma natural curva descendente. Num primeiro momento, segundo Gustavo Spolidoro, houve um desgaste da produtora, Cristiane Oliveira, com a produção do filme. Como já vimos, segundo todos os sócios, a Cris era o alicerce da empresa:

“Eu lembro que a Cris saiu porque ela se estressou muito no processo do Orangotangos e, depois, ela pediu pra sair. A Cris é quem botou a Clube meio no rumo. Foi quem organizou a produtora. Era a pessoa que a gente confiava. E confiava até demais, ao

ponto de a gente relaxar. De certa forma, isso foi um fardo muito grande pra ela, e foi o que pesou na saída dela.”

Por isso, o anúncio da saída da Cris, mais ou menos uns seis meses antes do próprio Gustavo Spolidoro romper com os sócios, foi determinante para iniciar um processo de desestruturação gradativa. Mesmo de longe – ou talvez, até por isso – é de Milton do Prado a reflexão que resume o que acabo de expor acima:

“A Cris anunciou que ia sair. No início de 2008, saiu a Cris. Em julho de 2008, saiu o Gus. Então tu imagina assim... eu vou voltar pro Brasil em agosto de 2008. Passei quatro anos fora. A produtora que eu montei, um mês antes de eu voltar, vai ter um dos sócios caindo fora.”

Nem a volta de Milton do Prado para o Brasil, naquele momento, foi suficiente para evitar o início da desfragmentação da empresa. Fabiano de Souza afirma compreender a situação, ao avaliar a relação da saída de Gustavo com o lançamento de *Ainda orangotangos*: “É, eu acho que isso aí tirou um pouco do ânimo, mas eu não acho que isso é uma coisa julgável. Eu acho que é uma coisa daquele momento, né? Daquela instante de exasperação”.

Milton do Prado foi enfático quanto ao seu descontentamento, afirmando que aquele não era o momento de o diretor do primeiro filme da produtora sair da sociedade, pois era justamente quando o filme estava a ponto de ser lançado:

“Foi uma atitude muito errada do Gus, que só prejudicou o filme. E ele, evidentemente. Tu imaginas assim... qual era o espírito da produtora trabalhar no lançamento do filme se, faltando um mês para lançar, o diretor sai da produtora. Aí tu vai me dizer: ‘tu acha que foi um episódio ou foi uma coisa que foi desgastando...’ Claro, como eu disse, foi um desgaste que foi se construindo. Mas segura a onda, né, faltando um mês.”

Naqueles anos da primeira década de 2000, o Rio Grande do Sul estava começando a colher o resultado de um trabalho que havia iniciado no final dos anos 1970. Os cineastas porto-alegrenses que iniciaram esse processo, bem como seus sucessores diretos, haviam passado por diversas fases de uma história que chegava, agora, naquilo que parecia ser o grande momento da colheita. Uma espécie de vindima da produção audiovisual gaúcha. Como consequência da ampliação do mercado e suas possibilidades, aos poucos, também surgiram novos realizadores e técnicos que passaram a qualificar ainda mais o audiovisual produzido no Rio Grande do Sul. Como resultado desse intenso e contínuo ciclo produtivo, nunca se havia visto tamanho interesse – e oportunidade – em trabalhar com cinema e televisão. A Internet ainda era incipiente para dar conta, satisfatoriamente, das demandas da imagem. As

produções de longas-metragens ainda viviam o momento da transição do analógico para o digital, mas as gerações surgidas nos anos 1980 e 1990 se encontravam, naquela primeira década do novo século, tirando seus projetos de longas-metragens do papel quase ao mesmo tempo. Portanto, enquanto a Clube Silêncio estava filmando *Ainda orangotangos*, inúmeras outras produções de curtas, longas, documentários e ficção, programas e séries de TV estavam também ocorrendo naquele que foi o início de um grande momento da produção audiovisual gaúcha. Um momento que era comemorado por todos, mas que, na Clube Silêncio, o sinal estava trocado.

Conforme lembra Fabiano de Souza, aquela frustração acompanhou as expectativas:

“Ainda orangotangos era um filme que trabalhava a cidade num momento que Porto Alegre ainda não era muito mostrada, então tinha uma novidade. Era um momento que ainda tinha, vamos dizer assim, uma relação em que o cinema estava na vida das pessoas de outra forma. Enfim, o Gustavo é, da minha geração, o cineasta mais premiado, vamos dizer assim. Já tinha feito plano-sequência, é um cineasta conhecido da maioria das pessoas dentro do meio, né? Então acho que tinha muito essa expectativa. O primeiro longa da produtora. E aí, olhando em retrospecto, o problema maior é que a gente tava pouco cascado pra lançar o filme. Não acho que o filme tenha sido mal, não acho nem que o filme tenha sido mal lançado, mas também talvez tenha faltado profissionalismo da nossa parte.”

Após o filme ter entrado e participado de alguns festivais de cinema dentro e fora do Brasil, recebido alguns prêmios e elogios de uma parte da crítica, a expectativa girava em torno do público que ele atingiria. Distribuído pela Pandora Filmes e com produção de lançamento da Okna Filmes, produtora especializada em distribuição, o filme contou, ainda, com um prêmio específico para esse fim, conforme revela Fabiano de Souza:

“Era um lançamento da Pandora, com produção de lançamento da OKNA, com a Clube e com Prêmio Petrobras-Ancine [...] ganhando, sei lá, cento e poucos mil pra lançar o filme. E foi uma experiência interessante, né, porque, de alguma maneira, o filme teve uma repercussão.”

Ainda orangotangos é um filme de 1 milhão de reais, filmado com uma câmera HVX200 e finalizado em película e digital, o que representa bem o momento de transição tecnológica no qual ele aconteceu. Segundo Milton do Prado, o filme de Spolidoro contou com quatro cópias em 35 milímetros, além de uma versão em Rain/Awue, um sistema digital de projeção que antecedeu o DCP. Isso permitiu que o filme entrasse em diversas salas que já operavam com esse sistema. Segundo o site da Ancine, o público total, naquele ano de 2007, foi de 7.279 espectadores. Pode não parecer um grande público, mas se comparado ao *Cão*

sem dono, de Brant/Cisca, realizado um ano antes, ou com *A última estrada da praia* e *Dromedário no asfalto*, os primeiros filmes de Fabiano de Souza e Gilson Vargas, respectivamente, acredito que é possível afirmar que o público está relativamente de acordo com a proposta desse projeto, sua época de produção, o seu orçamento, tanto de realização quanto de distribuição e o tamanho da própria produtora.

A título de curiosidade, segundo a mesma fonte de pesquisa, o filme de Beto Brant e Renato Ciasca, coproduzido com a Clube Silêncio, filmado em Super 16mm e distribuído pela Downtown em cópias 35mm, atingiu 31.231 espectadores. Já o *Dromedário no asfalto*, que contou com a mesma câmera HVX200 para ser filmado e teve a distribuição realizada pela Lança Filmes, com cópias DCP, Bluray, H264 e até DVD, conforme as salas de cinema onde a obra foi exibida, viabilizada com recursos do Fumproarte e do Polo de Cinema RS, atingiu um público total de 2.207 espectadores. Embora tenha sido produzido e lançado antes do *Dromedário no asfalto*, cito *A última estrada da praia* por último porque, segundo o site da Ancine, o público por ele atingido não foi declarado. Mesmo assim, penso que vale o registro, uma vez que ele nasceu ainda dentro da Clube Silêncio, por meio de um projeto realizado para a RBS TV, e foi finalizado pela Rainer, produtora aberta por Milton do Prado e Fabiano de Souza após o fechamento definitivo da Clube Silêncio. Também esse filme foi realizado com a câmera HVX200 – a mesma, inclusive – do *Ainda orangotangos*, distribuído pela Okna e pela própria Rainer, principalmente, em uma versão em Awue. No entanto, em alguns lugares, como o Cine Santander, em Porto Alegre, o filme foi exibido em DVD ou Bluray. Trazer aqui os quatro longas-metragens que têm alguma relação com a Clube Silêncio nos serve para percebermos a dificuldade, cada vez maior, de a produtora se estabelecer no mercado. Embora sem citar os números precisos, Fabiano de Souza exemplifica isso em seu depoimento:

“A Clube Silêncio produziu o Cão sem dono. Não sei por que eu tenho o valor de 2 milhões e quatrocentos na minha cabeça. Ainda orangotangos, 1 milhão. A última estrada, orçamento de produção, sem contar a finalização, deve ter sido 100 mil. E Dromedário foi ainda mais enxuto. Então assim, a produtora, em vez de fazer o que a gente deveria achar mais sensato, que seria aumentar os orçamentos, não, ela foi baixando os orçamentos.”

Dessa forma, inevitavelmente, a produtora foi encolhendo, e o próprio projeto empresarial perdendo o sentido com o desmantelamento societário promovido, segundo Milton do Prado, a partir da saída da Cristiane Oliveira e intensificada pela saída de Gustavo Spolidoro, além de outros fatores como: os desentendimentos, naturais em uma sociedade como esta, a ida de Fabiano de Souza para Paris, por seis meses, além de uma percepção de

que todo o mercado estava mudando com a intensificação do digital, algo que não encontrava consenso entre os sócios remanescente e, ainda, a frustração de todos com a distribuição, aquém das expectativas, do primeiro longa-metragem da produtora somado à ausência de novos projetos financeiramente significativos. Tudo isso, portanto, contribuiu para o gradual e inevitável fechamento da Clube Silêncio em 2009/2010. No entanto, segundo Milton do Prado, isso estava ficando claro ainda quando da cerimônia de lançamento do *Ainda orangotangos*, em 2007:

“E o começo da ruptura eu falei, na minha opinião foi quando, em 2007, o Ainda orangotangos foi pra festivais. O Fabiano filmou o A última estrada da praia, que foi um curta da RBS que virou um longa. Então assim, o Fabiano queria dar atenção pro longa dele. O Gilson já tinha um projeto de longa que não estava se concretizando. O Gus queria que todos dessem atenção às ideias que ele trazia da Europa. Então a gente não tinha nem estrutura nem preparo pra lidar com essas coisas. A Cris começou a se estressar muito com isso, pois queria preparar o curta dela, o Hóspedes, que ela filmou em 2007, eu acho. Esses dois curtas ficaram prontos em 2008, Dois coveiros e Hóspedes. Então se criou uma situação de estresse muito grande.”

Ainda segundo Milton do Prado:

“Então assim, é um processo longo de desmantelamento. Mas se tu me perguntar sobre a origem de tudo, é esse estresse de um filme completado e o diretor querendo toda a atenção do mundo, os outros querendo fazer os seus longas, a pessoa que cuidava da produção recebendo essa carga de estresse enquanto queria fazer o curta dela, eu querendo voltar, tu entende? Então, pra mim, começou lá em 2007, aí teve os episódios: saída da Cris foi um baque, saída do Gus foi um baque maior... Ah, tem uma outra coisa que a gente não fala, que o Fabiano passou seis meses em Paris, em 2009. Ele foi em janeiro de 2009 e voltou em julho de 2009. Aí quando ele voltou a gente sentou e resolveu acabar. Eu, ele e o Gilson resolvemos, não dá mais, e tal. Que aí a gente já via que não tava sustentando mais, a gente não trabalhou os curtas direito. Aí assim, uma coisa supersimbólica disso. Quando a Clube começou, Cinco Naipes e Messalina foram selecionados pra tudo que foi lugar, ganharam um monte de prêmio, projetaram a gente e tal. Quando a gente terminou Dois coveiros e Hóspedes, não rodaram muito.”

Dessa forma, realizar o *A última estrada da praia*, em parceria com a RBS TV¹²³, foi uma espécie de suspiro final seguido, um pouco depois, das filmagens do *Dromedário no asfalto*, bem como, para a RBS TV, da realização da série *Quatro destinos*. No entanto, não se tratava mais do mesmo espírito coletivo que uniu todos em torno de um único projeto. A

¹²³ Segundo Alice Urbim, muitos diretores que passaram pelo Núcleo de Especiais tiveram a ideia de adaptar os projetos realizados para a TV em longas-metragens. No entanto, apenas dois realmente vingaram. Assim, além do *Última estrada na praia*, do Fabiano de Souza, o outro projeto de curta-metragem que virou longa foi o meu documentário *Pra ficar na história* (Boca Migotto, 2018), adaptado do projeto realizado para o programa *Histórias curtas, Pra ficar na história – Villa Fitarelli* (Boca Migotto, 2015). Dessa forma, confirma-se que a única obra de ficção a ser adaptada para o formato longa-metragem foi o filme dirigido por Fabiano.

própria filmagem da série *Quatro destinos*, parece, refletiu – simbolicamente – essa mesma desagregação pela qual a produtora atravessava naquele derradeiro momento de existência. Realizada em quatro episódios, dos quais Fabiano dirigiu o episódio que tinha Caxias do Sul como cenário e Gilson o episódio rodado em Blumenau, *Quatro destinos* separava os sócios que, anos antes, juntos, estavam trabalhando e se divertindo enquanto codirigiam *Porto Alegre de Quintana*.

“A gente tá em 2008. Em 2007 a gente roda o A última estrada da praia. Em 2008 a gente começa montando o filme, e 2008/2 a gente é chamado, os três, pra fazer uma coisa pra RBS que é Quatro destinos, a primeira minissérie em HD. E é um pouco isso, os três sócios da produtora estavam prestando serviço. No meio disso, eu acabei ganhando uma bolsa pra ir pra Paris e, quando eu estava em Paris, a produção do Dromedário começou a ficar mais materializada. Eu acho que o Dromedário foi rodado em 2009. Eu voltei de Paris e, depois de um tempo, a produtora acabou. Esse final é muito confuso na minha cabeça, não me lembro detalhes, mas eu acho que foi isso. A gente teve, em 2009, as oficinas. Lembro que voltei de Paris e ainda dei parte da oficina e, depois, a produtora acabou. E ela foi acabar, legalmente, em 2010. Quando a gente lançou A última estrada da praia, em 2010, já lançou assinando assim: ‘Clube Silêncio, OKNA, Rainer apresentam’. A Rainer já existia como ideia.”

Os sócios não tinham como injetar mais dinheiro na empresa. Ao mesmo tempo, havia um entendimento de que a Clube Silêncio não havia nascido para fazer campanhas publicitárias e/ou políticas e/ou qualquer outro produto mais mercadológico. Gilson Vargas é categórico em afirmar isso: “[...] uma produtora que, na verdade, não nos dava lucro. Até porque, não era a nossa... A nossa prioridade maior era realizar os projetos. E se viesse algum dividendo, isso seria uma decorrência”. Ao longo do tempo que a Clube Silêncio existiu, as exceções aos projetos dos próprios sócios foram a coprodução com a Drama Filmes – algo que não ocorre todo o dia – e os projetos para a RBS TV – os quais, além de não serem frequentes o suficiente para manter uma empresa, também contavam com orçamentos relativamente limitados –, portanto, restavam poucas opções para que a empresa pudesse sobreviver, financeiramente, apenas do cinema ou de projetos para o pequeno mercado gaúcho. Os projetos autorais, em vez de aumentar com o passar dos anos, foram minguando cada vez mais, enquanto era preciso pagar as contas básicas da empresa.

“Resumindo [...] foi um fim que começou com uma briga minha com o Gilson, né? [...] Mas a produtora já tinha uma dificuldade financeira porque a gente tinha custos de aluguel da casa, pagamento de salário pra Cris..., não era cachê, era salário. Carteira assinada, tenho quase certeza. [...]. Então, claro, por algum momento o Ainda orangotangos, o Cão sem dono e os projetos da RBS conseguiam bancar alguns custos da Clube Silêncio. Mas talvez não o suficiente para ela se manter. Quando eu entrei na

Clube Silêncio eu tinha uma grana guardada, e essa grana acabou durante o período Clube Silêncio.”

Para Fabiano de Souza, que administrou a produtora, o fato de ela fechar sem nenhuma dívida é algo a comemorar:

“Eu sempre digo uma coisa, que a minha grande felicidade quando a Clube fechou é que a gente saiu sem dever pra ninguém. A gente ficou devendo pra nós mesmos. Ficou devendo os filmes que a gente queria ter feito, amizades que poderia se desenvolver em outras coisas, pessoas que faltaram a gente conhecer [...] talvez tenha faltado uma visão empresarial, mas tenha sobrado uma visão fraternal. E que é o que acaba, junto com as empresas, fazendo o cinema acontecer.”

Esse pensamento de Fabiano de Souza ecoa também nas palavras de Gilson Vargas:

“A Clube repercutiu como uma possível grande produtora, mas não era bem o a gente queria. Sabíamos mais como fazer filmes do que como administrar e fazer uma produtora. [...] Eu acho que enquanto ela durou, ela estava sendo bem-sucedida. Era outro momento, outro cenário. O que eu acho é que o que a gente estava projetando para o futuro é que acabou não acontecendo. Talvez fosse um cenário de produzir mais filmes ali em conjunto, mas eu acho que o que aconteceu é que ela cumpriu o seu papel, né? Como aqueles relacionamentos que tem início, meio e fim. [...] Eu acho que ela foi bem-sucedida dentro do período que ela existiu. Ela não foi deficitária, ela não deixou dívidas, ela não deixou nenhum compromisso em aberto com nenhum profissional, ela não faliu, nós decidimos encerrar. E temos, hoje, todos os ex-integrantes da Clube uma relação muito boa, muito próxima, assim, de afeto, né, e de torcida um pelo projeto do outro. [...] Então a gente tem uma comunicação muito boa, assim, porque estamos também mais maduros. O que eu acho é que a gente tinha uma dificuldade no nosso formato, na nossa constituição como empresa. Que era uma constituição, basicamente, de três diretores e um montador, que morava fora do país na época, e não tínhamos em nosso quadro societário alguém que tivesse uma vocação puramente de produção. Então, a gente tinha que contratar produtores, eventualmente, tínhamos que nos tornar produtores uns dos outros, e às vezes existia uma certa dificuldade nesse sentido. O que não é uma dificuldade exclusiva nossa [...], mas eu acho que enquanto ela existiu, ela conseguiu realizar os projetos que ela se dedicou a fazer.”

Pessoalmente, depois de quase quatro anos de pesquisas acerca da importância da Clube Silêncio na recente história do cinema porto-alegrense, sigo com a certeza de que a produtora marcou a transformação da produção audiovisual e está diretamente ligada às conquistas recentes da nossa produção audiovisual, uma vez que, no mínimo, aqueles ainda jovens realizadores do início dos anos 2000 influenciaram as gerações que vieram na sequência. Isso, principalmente, por mostrar às novas gerações que um outro formato de produtora – e de filmes –, diferentemente do praticado pela Casa de Cinema, seria possível no Rio Grande do Sul. Gustavo Spolidoro reforça minha opinião quando relativiza que:

“No Rio Grande do Sul, a gente tem como modelo de produção a Casa de Cinema. Consciente ou inconscientemente. Tipo, tu vai lá pro Ceará, a galera faz coletivos, entendeu? Aqui, a galera sai da faculdade e já quer montar uma produtora. Com casa, com não sei o que, com gente trabalhando etc. [...] E a Casa de Cinema, que é o nosso modelo, além de ter feito vários longas com grandes nomes, ela tem essa relação com a Rede Globo, que bem ou mal, acaba injetando uma grana lá dentro. A Clube Silêncio não tinha, digamos, esse mecenas. E aí, a gente se deu conta que não dava.”

Dessa forma, acredito que a Clube Silêncio e seus ex-sócios, com seus acertos e erros, acabaram referenciando os cineastas gaúchos que surgiram a partir de então. Seja porque, como realizadores, mostraram que era possível fazer cinema a partir de novos formatos de produção, seja porque, como professores, ajudaram a constituir o conhecimento básico para que seus alunos desenvolvessem o referencial teórico que os ajudou a constituir um novo cinema porto-alegrense a partir, principalmente, do final da primeira década dos anos 2000. Foram esses egressos dos cursos de realização audiovisual – principalmente da PUCRS e da Unisinos – que começaram a apresentar longas-metragens filmados em formatos de produção os quais atualizam, de certa forma, as práticas da Clube Silêncio. Nem todos foram para Berlim, Cannes ou Sundance, é verdade, mesmo assim é inevitável a contribuição dessas obras para uma nova e significativa filmografia gaúcha. Cito algumas: *Sobre sete ondas verdes espumantes* (Bruno Polidoro e Cacá Nazario, 2014), *Desvios* (Pedro Guindani, 2016), *Cidades fantasmas* (Tyrell Spencer, 2017), *Raia 4* (Emiliano Cunha, 2019), *Disforia* (Lucas Cassales, 2019), dentre tantas outras.

Além desses, claro, é necessário chamar a atenção para *Castanha* (Davi Pretto, 2014) e *Rifle* (Davi Pretto, 2017), *Beira-mar* (Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2015) e *Tinta Bruta* (Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2018), *Irmã* (Luciana Mazeto e Vinicius Lopes, 2020) e *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2016) por conta da repercussão internacional inédita que esses filmes – e seu realizadores – alcançaram. Ironicamente, a mesma Berlinale – Festival Internacional de Cinema de Berlim – que consagrou o *Ilha das Flores* é a principal janela de boa parte desses longas da *Novíssima geração*. Quase ao apagar das luzes deste texto, já na sua revisão final, o filme *A nuvem rosa* (Iuli Gerbase, 2021) estreou no Festival de Sundance. Sobre o quanto, direta ou indiretamente, cada filme desses – e seus realizadores – foram tocados pela experiência da Clube Silêncio, veremos nas próximas seções. No entanto, antecipando tal discussão, me utilizo de Gustavo Spolidoro para ilustrar um pouco do que seria esse legado da Clube Silêncio:

“O pessoal da Tokio Filmes e a galera da Avante, que foram alunos meus e do Fabiano, eles sempre se inspiraram na Clube Silêncio como um modelo pra eles. Quando eles

ficaram sabendo que a Clube havia acabado, eles ficaram até chocados. Eu lembro do Carboni¹²⁴ e do Davi Pretto falando sobre o fim da Clube Silêncio como uma coisa que eles nunca imaginaram que poderia acontecer.”

De certa forma, acredito que Ivonete Pinto (2017, p. 13) ilustra bem a transição que ocorreu entre a *Geração Clube Silêncio* e a *Novíssima geração* do cinema porto-alegrense:

Estariam os gaúchos corrigindo a rota do cinema praticado até aqui? A maior parte da produção, um tanto quanto opaca, tem colocado o Rio Grande do Sul muito aquém da expectativa que o movimento dos anos 80 e 90 gerado nos curtas, ameaçava engrenar. O êxito não aparece nas bilheterias, nem nos festivais. Ou seja, um cinema que não interessa ao mercado, nem à arte. A partir de alguns longas feitos no Rio Grande do Sul, como *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *Dromedário no asfalto* (Gilson Vargas, 2014), *Beira-Mar* (Filipe Matzembacher, Marcio Reolon, 2015), *Nós duas descendo a escada* (Fabiano de Souza, 2015) e *Ponto zero* (José Pedro Goulart, 2016), que representam traços de inovação de linguagem, houve um certo entusiasmo, pois foram selecionados para festivais e chegaram às salas do centro do país. Ainda assim, e se quisermos manter a comparação com Pernambuco, o entusiasmo precisa ser contido.

Sempre há – e sempre haverá – o que relativizar, é verdade, mas em um rápido “passeio” pela ficha técnica dos longas-metragens da Clube Silêncio é possível perceber como um núcleo de profissionais de diversas gerações gravitou em torno da produtora. As diretoras de produção Camila Groch e Jaqueline Beltrame, o roteirista, diretor e montador Vicente Moreno, o diretor de fotografia Bruno Polidoro, os atores Júlio Andrade, Nelson Diniz ou Marcos Contreras, os técnicos/artistas de som Cristiano Scherer ou Gabriela Bervian, o diretor Davi Pretto, a diretora Cristiane Oliveira são apenas alguns nomes que ajudam a justificar o quanto o cinema porto-alegrense a partir da década de 1990 acabou se encontrando sob o teto desse clube (do cinema) localizado no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre. Segundo o depoimento de Roger Lerina: “[...] esta geração não apenas deu seguimento a um cinema de corte urbano, melhorando até o que a geração anterior havia feito, mas também preparou o terreno para a geração seguinte”.

Por fim, para fechar esta subseção, cito Gilson Vargas quando o diretor lembrou que, no cinema gaúcho, houve um momento de dicotomia entre o campo e a cidade, entre o espaço rural e o urbano e que isso começou a mudar, justamente, a partir da sua geração. Portanto, conseqüentemente, a Clube Silêncio, ao contribuir para a ruptura narrativa no cinema porto-alegrense acabou se transformando num ponto de encontro – e convergência – de toda essa

¹²⁴ Bruno Carboni é roteirista e montador e está diretamente relacionado à realização de vários dos filmes citados nesta seção, como, por exemplo, *Rifle*, *Beira-mar*, *Dromedário no asfalto* e *Castanha*.

longa história – e processo – de 40 anos desse tal cinema urbano porto-alegrense. Na próxima seção, entenderemos melhor como isso se dá e quais as suas consequências.

5 QUINTO MOVIMENTO – EIXOS FÍLMICOS: DO “PORTO-CENTRISMO” A UM “NOVO CINEMA GAÚCHO”

Esta seção apresenta uma análise sobre os filmes que considero importantes para melhor compreender o meu objeto de estudo. Não se trata de uma análise fílmica, essencialmente, mas, sim, uma aproximação desta a uma análise narrativa-histórica. Assim, aprofundo relações fílmicas e socioculturais, diegéticas e extrafilmes em obras como o “quase filme” da Clube: *Cão sem dono*, por meio do qual analiso, mais de perto, a obra que considero o marco inicial que antecipa muito do que apareceu no cinema porto-alegrense a partir de então; e o filme da Clube: *Ainda orangotangos*, percebido, neste estudo, como o fechamento de um grande ciclo temático do cinema porto-alegrense iniciado lá com o *Deu pra ti anos 70*. Além disso, para aprofundar o estudo sobre a *Geração Clube Silêncio*, me propus a analisar os filmes que acabaram sendo finalizados após a sua extinção.

5.1 O “quase filme” da Clube: *Cão sem dono*

Após abordar a importância da vinda dos diretores Beto Brant e Renato Ciasca para Porto Alegre, agora aprofundarei uma análise mais específica sobre o filme *Cão sem dono*¹²⁵ (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007). Dessa forma, complementando informações sobre “os estrangeiros” paulistas que vieram filmar em Porto Alegre esse longa-metragem, apresento melhor a produtora Drama Filmes, criada em 2000 por Beto Brant e Renato Ciasca.¹²⁶ Os dois sócios já se conheciam desde o tempo de estudantes, na Faculdade de Cinema da FAAP, ou seja, trata-se de uma parceria anterior à própria produtora, retomada quando Beto Brant realizou *Os matadores* (Beto Brant, 1997), filme responsável por destacá-lo no cenário nacional como um dos principais realizadores na década de 1990. A parceria entre os dois cineastas se intensificou ainda mais em *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), em que Ciasca aparece como produtor executivo e como roteirista, ao lado de Beto Brant e Marçal Aquino – outro parceiro de vários filmes. Em *O invasor* (Beto Brant, 2001), já produzido pela Drama Filmes, Brant e Ciasca dividiram novamente o crédito de roteiro – com Marçal Aquino –, bem como Ciasca assumiu sua função preferencial de produtor executivo. Algo que se

¹²⁵ Segundo o IMDb (2007a, tradução minha), *Cão sem dono* conta com a seguinte sinopse: “Em Porto Alegre, o desempregado Ciro vive uma vida monótona em um apartamento simples o qual compartilha com um cachorro vira-latas. Ciro é sustentado por seus pais e, de vez em quando, trabalha na tradução de russo. Ao conhecer a aspirante a atriz Marcela, que sonha em viajar para outros lugares, eles imediatamente se apaixonam. No entanto, Marcela tem linfoma e viaja para se tratar. Sozinho, Ciro fica deprimido e volta para a casa dos pais”.

¹²⁶ <http://www.dramafilmes.com.br/drama-filmes.html>

repetiu em *Crime delicado* (Beto Brant, 2005). O filme *Cão sem dono* foi o primeiro no qual ambos trabalharam juntos como diretores, parceria que se repetiu no filme *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2012).

Essa primeira codireção em longas-metragens, realizada em Porto Alegre, reforça uma perceptível transição temática de Beto Brant, de filmes mais calcados na ação para filmes mais introspectivos. Não é possível afirmar – nem é imprescindível para este estudo – o quanto essa nova abordagem repercute a experiência da codireção, mas é fato que *Cão sem dono* não empolgou tanto a crítica nacional como havia ocorrido anteriormente. Isso fica claro, também, quando se verifica os festivais nos quais o filme participou e os prêmios recebidos. Destes, destaca-se, certamente, o prêmio de Melhor Atriz para Tainá Muller, nos Festivais de Cuiabá e no tradicional Cine PE, onde o filme foi premiado como Melhor Filme – Troféu Calunga e Prêmio da Crítica. Por fim, Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca receberam o prêmio de Melhor Roteiro pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

No entanto, a importância de *Cão sem dono* transpassa o reconhecimento de premiações, principalmente para o Rio Grande do Sul, onde, além de ter sido considerado o “mais porto-alegrense dos filmes”, antecipa ou influencia um pouco do que viria a ser uma nova tendência desse (novo) cinema urbano porto-alegrense – os filmes de personagens. E personagens introspectivos. É por isso que *Cão sem dono* – também determinante para lançar Júlio Andrade e Tainá Muller nacionalmente – abre com uma cena de sexo entre Ciro e Marcela, personagens de Júlio e Tainá, respectivamente, na sacada de um apartamento em uma cidade ainda desconhecida. A partir de então, o espectador descobre que Ciro é um tradutor de russo, recém-formado e desempregado, enquanto Marcela é modelo e sonha viver na Europa. Ele, magro, barba por fazer, passa boa parte do filme embriagado, desolado, abandonado pela própria perspectiva de futuro. Como um cão sem dono. Ela, linda, engraçada, comunicativa, cheia de vida e de muita esperança na carreira. Duas almas que não combinam, mas que, com um pouco de esforço – mais dela do que dele, ao menos na primeira parte do filme – podem se complementar. Mesmo assim, são duas pessoas vivendo histórias diferentes.

De um lado, o intelectual descrente da própria profissão, ligada à arte e à educação. Algo nada distante da realidade do país em que vivemos, quanto mais em Porto Alegre, a mais meridional das capitais brasileiras onde isso soa ainda mais dramático. Quem vai precisar de um tradutor de russo em Porto Alegre? Do outro lado, a jovem promessa que aposta o futuro na sua beleza. Quase um clichê. Quase um conto de fadas. Não fosse o pano de fundo dessa história. Afinal, quantos contos de fadas têm Porto Alegre como cenário?

Então, na cena de abertura do filme, o que chama a atenção é a cidade que dorme, escura e mal iluminada, enquanto eles buscam o orgasmo sexual lá do alto daquele edifício, como quem quer enfrentar o marasmo da madrugada silenciosa, talvez, ou como quem quer afrontar a sonolenta cidade que, finalmente, acorda. Quando isso ocorre, a luz penetra as frestas do apartamento de Ciro – ainda fechado –, e a realidade dura, nua e crua se apresenta na forma de uma habitação quase sem móveis, poucos livros – mesmo para um intelectual/escritor/tradutor, como queiram –, sem cama inclusive. Na verdade, naquele apartamento, no qual Ciro mais parece se esconder do que viver, é possível perceber apenas um colchão no chão, uma prateleira abandonada num canto da sala, uma mesinha e dois banquinhos de fórmica para tomar um café passado em copo americano, como se Ciro tomasse café de manhã. Ele não toma, ao menos é o que diz para Marcela.

“Foi pra isso que tu estudou?” – poderíamos indagar Ciro, de dentro do escuro da sala de cinema, protegidos em nossa condição de espectadores de tal desesperança. E é por isso que, ao acordar do dia e, provavelmente, passar a bebedeira, Ciro se dá conta da mulher que está a sua frente. Se dá conta que ela é muito para ele, um recém-formado estudante de Letras, fracassado e sem emprego. Pior, sem perspectiva alguma. Assim, mesmo que ela seja gentil e se mostre interessada em reencontrá-lo, ele dá de ombros. Faz que não é com ele. Como quem não precisa do outro – nem mesmo dessa linda mulher (?) –, ele desmerece o olhar, o toque e até o papel onde Marcela escreve seu número de telefone. Caso ele queira ligar, mas ele nem telefone tem. E, assim, minimiza o seu interesse por ela na mesma medida em que exagera sua agenda do dia. “Tô cheio de coisa pra fazer hoje” – é o que diz. Dessa forma, deixa que ela vá embora para seguir sozinho em si mesmo. “Falou” – diz ela, ao passar pela porta e desaparecer no corredor escuro do prédio, enquanto o espectador se pergunta sobre por que ele não passa o dia com Marcela, transar a tarde toda ou ganhar as ruas da cidade, aproveitar o sol e passear de mãos dadas com ela pelo parque. Por que não? Mesmo que caminhar de mãos dadas possa ser um exagero, piegas até, qualquer coisa seria melhor que bater à porta, voltar para o quarto daquele apartamento claustrofóbico que a cidade insiste em invadir através dos sons da vida que pulsam lá embaixo e, sem nada a fazer, se deixar cair sobre o colchão desarrumado. Acomodado na própria introspecção.

A cidade está presente em *Cão sem dono* como talvez nunca esteve antes presente em outro filme gaúcho. Claro, haverá controvérsias, mas mesmo que digamos que *Deu pra ti anos 70* (Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981), por exemplo, ou *Inverno* (Carlos Gerbase, 1983), ou *Coisa na roda* (Werner Schünemann, 1982) carregam a marca da capital dos gaúchos nos seus DNAs, ainda assim *Cão sem dono* será um páreo duro nessa

comparação. Haverá outros, ainda, como *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), que também apresenta uma outra Porto Alegre menos conhecida e reconhecida. Muitas vezes desconhecida inclusive pelos próprios porto-alegrenses. Ou, quem sabe, *Sal de prata* (Carlos Gerbase, 2005), que nos presenteia com uma sequência inicial de planos belíssimos, de uma cidade pulsante, viva, iluminada. Talvez outros que tenham vindo depois de *Cão sem dono*, como *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007) ou *Castanha* (Davi Pretto, 2014) ou *Tinta bruta* (Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, 2018). Todos apresentam suas versões dessa cidade incompreendida, mas na sua essência *Cão sem dono* parece ser mesmo o “mais porto-alegrense dos filmes”, ao menos é o que alguns críticos locais defendem. Como tal, antecipa uma Porto Alegre que nem os realizadores gaúchos haviam ainda percebido, e o faz cinematograficamente, de uma forma que nenhum outro realizador gaúcho havia feito antes. Isso, talvez, porque *Cão sem dono* é uma Porto Alegre vista pelos olhos de um estrangeiro, e este, muitas vezes, consegue enxergar coisas que os nativos têm dificuldade em perceber.

Em entrevista, em São Paulo, na sede da Drama Filmes, Beto Brant contou que para realizar o filme, ele e Renato Ciasca se mudaram para Porto Alegre e, aqui, permaneceram por praticamente dois meses. Moraram no apartamento de um amigo, no bairro Cidade Baixa. Por essa razão, quase não precisaram se deslocar de carro pela cidade. Tudo era próximo. O parque onde se exercitavam, o bar que frequentavam, a Clube Silêncio com quem coproduziram o filme e até a locação principal, o apartamento de Ciro, na avenida Borges de Medeiros, praticamente em frente à Cinemateca Capitólio, que, naquela época, ainda era um prédio em um interminável processo de restauro. Tudo se localizava entre os bairros Cidade Baixa, Bom Fim e Centro. Tal qual boa parte do próprio cinema urbano porto-alegrense. Beto Brant disse gostar de Porto Alegre. É uma cidade onde tem amigos, muitos deles – cita Giba, Ana, Gerbase e Luli – feitos na época das suas primeiras vindas para o Festival de Cinema de Gramado. Diz que era fã da Casa de Cinema e dos filmes que realizavam, em Super-8. Comentário que ajuda a evidenciar o quanto a Casa de fato é herdeira direta da *Geração Deus pra ti*, uma vez que até um cineasta como Beto Brant percebe a produtora como a empresa por trás dos filmes os quais, sabemos, são anteriores à sua criação. Foi essa amizade já antiga e relativamente bastante próxima que trouxe Beto Brant para filmar em Porto Alegre com a Casa de Cinema.

Uma vez na capital, acabou se (re)aproximando de outro amigo, mais recente, Gustavo Spolidoro. Brant faz questão, no depoimento, de ressaltar que a coprodução com a Clube Silêncio se deu por causa de Spolidoro, e a produtora veio com ele, assim como toda a equipe, com exceção do montador, Manga Champion, do diretor de fotografia, Toca Seabra, e da sua

produtora executiva, Bianca Villar. Sobre isso, Brant explica que *Cão sem dono* foi o primeiro filme brasileiro a ser filmado em Super 16mm, finalizado em digital e distribuído em 35mm. Durante o processo de filmagem, os rolos eram enviados para São Paulo, revelados e encaminhados para Porto Alegre, onde o Manga realizava uma pré-montagem para que toda a equipe acompanhasse o resultado do processo de filmagem. Processo este que obedeceu ao roteiro, cronologicamente. *Cão sem dono* foi quase todo filmado na ordem que estava escrito, pois, para ele, se tratava de um filme em construção. Diz Brant que ele e Ciasca enxergam cada filme como um processo único e, juntos, tentam descobrir a melhor forma de filmá-lo.

Cada projeto é um projeto, e *Cão sem dono* foi filmado assim, na ordem do roteiro. Dentre outras possibilidades, esse método permitiu a eles incorporarem mais facilmente coisas que fossem surgindo pelo caminho. Exemplos não faltam. Brant lembra de ouvir o ator Roberto Oliveira, que viveu o pai de Ciro, contar para Sandra Possani, a mãe, durante um intervalo de gravação, que havia encontrado um espaço novo onde instalar o grupo de teatro. O problema, segundo ele, é que havia uma construção bastante próxima e, lá, um depósito com vários canos de concreto que estavam usando por pessoas para se drogar. Brant achou a história boa e pediu para que Oliveira a contasse no filme. Assim, a história que o pai relata ao filho sobre o espaço que encontrou para instalar sua pequena fábrica nunca foi escrita. Trata-se, sim, de algo que surgiu no processo de realização. Outra cena que nasceu durante as filmagens foi aquela em que Ciro realiza uma endoscopia. Segundo Brant, o pai de Júlio Andrade estava preocupado, pois ouviu de amigos que o filho estava bebendo para filmar – e de fato estava. Para Brant, soa muito falso interpretar um personagem que está alcoolizado quando o ator, diferentemente do teatro, está há menos de três metros de uma lente. Por isso, Júlio Andrade realmente se embriagou em algumas cenas. Inclusive, há uma cena em particular que rendeu outra ação extrarroteiro que foi incorporada ao filme. Trata-se de uma cena quando Ciro bebe e escreve poesias. Escrever poesias não estava previsto no roteiro, mas, ao final da cena, o diretor disse que ficou curioso para ler o que Júlio Andrade tanto escrevia enquanto gravavam. Ao fazer isso, Brant disse se dar conta da beleza do texto e pediu para que refilmassem parte da cena com o ator lendo a própria poesia. Cenas assim, no entanto, não eram regravadas exaustivamente por causa do desgaste que geravam ao ator, Júlio Andrade. Afinal, ele estava se embriagando. Por isso, uma vez que o pai do ator se mostrou preocupado com a saúde do filho, Brant sugeriu realizar uma endoscopia para ter certeza de que estava tudo bem. E esse procedimento foi filmado e incorporado ao corte final. Embora tais relatos possam dar a impressão de que o filme é construído muito em cima do improvisado, Brant afirma que o inusitado apenas funciona quando o roteiro está bem costurado

e quando o elenco – e, portanto, os personagens – estão seguros e bem construídos. Para ilustrar o quanto o roteiro é importante, por ser uma peça de convencimento para toda a equipe, o diretor lembra que houve um momento quando chamou o roteirista, Marçal Aquino, para Porto Alegre para que pudessem discutir melhor o roteiro e os próprios personagens.

Além dessa situação aparentemente mais extraordinária, Brant contou que duas semanas antes de iniciarem as filmagens, diretores e o elenco principal ensaiaram exaustivamente as cenas que aconteceriam no apartamento. Apartamento que foi mobiliado pelo próprio Júlio Andrade – com a ajuda de Luiz Roque, o diretor de arte – ao longo de quase um mês, quando o ator se mudou para lá junto com o cachorro – Churras – a fim de mergulhar no universo particular do personagem. Ou seja, decorar o apartamento conforme Júlio Andrade imaginou que o personagem faria foi parte do laboratório para a construção do personagem. Certamente isso ajuda a explicar por que Brant disse que trabalhar com atores como Júlio Andrade – e Brant faz questão de ressaltar a parceria e o profissionalismo do ator – é fundamental para que os seus filmes aconteçam. Segundo o diretor, não interessa a eles contar com atores e atrizes demasiadamente técnicos, que interpretem o roteiro apenas. O que Brant e Ciasca gostam é de atores e atrizes que compreendam a história, seus personagens e vivenciem isso de tal forma que possam ajudar a melhorá-la a partir da relação que estabelecem com o universo dos personagens. Esses exemplos, narrados por Beto Brant, servem para ilustrar o processo de realização de *Cão sem dono*.

Contudo, além da opção por filmar o roteiro cronologicamente e do trabalho de laboratório com o elenco em busca de uma veracidade que alcance também o espectador, Brant explica que utilizar o mínimo de luz artificial para iluminar as cenas foi fundamental. A soma de tudo isso é uma câmera viva, orgânica, constantemente na mão do operador, que se aproxima e se afasta, se necessário, da ação, produzindo a sensação de que se está assistindo a um documentário. Para isso, os diretores não abriram mão do diretor de fotografia, Toca Seabra, com quem Brant havia experimentado inúmeras técnicas de iluminação desde as filmagens de *O invasor*. Dessa forma, em *Cão sem dono* puderam radicalizar as experimentações utilizadas no filme anterior. Assim, em parceria com Luiz Roque, que construiu um ambiente iluminado por fontes de luz diegéticas, como abajures, por exemplo, foi possível criar uma atmosfera escura para as cenas, ao mesmo tempo em que a economia de refletores no *set* de filmagem também estava a serviço das interpretações. Narrativamente, o filme ganhou muito, pois a escuridão do apartamento, segundo Brant, representava a própria escuridão que o personagem *Ciro* vivia naquele momento. Já sob o ponto de vista técnico/estético, evitar os refletores permitiu que o elenco se sentisse menos engessado pela

marcação de cena, bem como mais aconchegado dentro do próprio universo diegético, uma vez que também era menos agredido pela intensidade da iluminação.

Para Beto Brant, fazer um filme é estar aberto àquilo que o Universo – ou o destino? – lhe apresenta. E isso aconteceu na escolha de parte do próprio elenco, porque ele e Renato Ciasca vieram para Porto Alegre a fim de descobrirem a cidade – e as pessoas – que construiria(m) aquele filme com eles. Isso ocorreu também com a escolha de Tainá Muller para o papel de Marcela. Então namorada de Daniel Galera, escritor e autor do livro que deu origem à adaptação de *Cão sem dono*, Tainá foi convidada a integrar a equipe porque havia sido modelo profissional e VJ da MTV. Nas palavras de Brant, ela também era “descolada” e uma “garota de iniciativa”; todas essas qualidades certamente contribuíram para a construção do filme. Acontece que enquanto realizavam os inúmeros testes de elenco para escolher a atriz que faria Marcela, cada vez mais foram percebendo – ele e Ciasca – que a Tainá parecia funcionar melhor que as próprias candidatas. Assim, chegou um momento quando, finalmente, decidiram encerrar os testes e convidá-la para o papel.

Algo semelhante ocorreu com o porteiro – Elomar, interpretado por Luís Carlos Vasconcellos Coelho, o Seu Coelho, como era chamado. Nesse caso, enquanto viviam a cidade, Brant e Ciasca descobriram o Atelier das Massas, no centro da cidade, que é um restaurante bastante tradicional na capital gaúcha, tanto por suas deliciosas massas como pelas paredes abarrotadas de quadros pintados pelo seu proprietário – Gelson Radaelli¹²⁷ – ou por outros artistas da cidade. Foi lá que Brant conta ter visto um quadro que lhe remeteu diretamente ao universo do livro escrito por Daniel Galera. Quis, por isso, conhecer o artista. E foi assim que acabaram conhecendo o Seu Coelho, um ex-funcionário da Caixa Econômica Federal, aposentado, que curti seus dias pintando quadros, confeccionando mosaicos e montando pequenas esculturas com restos de sucata. Brant conta que se encantou pelo artista a ponto de não ser mais suficiente ter apenas um quadro seu no filme. Queria o próprio artista. Foi assim que nasceu o personagem do Elomar, que, por não ser ator profissional, precisou de um cuidado especial dos diretores. Dessa forma, construíram um pequeno ateliê para ele na locação, montado com suas próprias obras de arte. Também descobriram que ele gostava de Lupicínio Rodrigues e, por isso, escutaram toda a obra do compositor gaúcho até encontrar uma música que combinasse com aquele novo personagem. Já que o porteiro seria um contraponto ao personagem do Ciro, que a tudo e a todos repele, era preciso descobrir uma música de Lupicínio que não remetesse Elomar ao sofrimento. Isso era característica do Ciro.

¹²⁷ Gelson Radaelli é mais um artista que perdeu a vida ao longo da realização desta tese. O pintor gaúcho e proprietário do Atelier das Massas faleceu na madrugada do dia 28, aos 60 anos, vítima de um ataque cardíaco.

Diz Brant que, depois de escutar todos os discos do músico gaúcho, finalmente encontraram uma composição apropriada: *Que baixo* (1945), composta por Lupi em parceria com Caco Velho, parecia ser a única canção que não explicitava a “dor de cotovelo” presente em quase toda a obra do cantor. E foi assim que *Cão sem dono* ganhou o quadro, o Seu Coelho e uma música na trilha sonora.

A relação de Brant e Ciasca com a cidade rendeu cenas que, talvez, nem Brant perceba a importância. Então, já me encaminhando para o final da entrevista perguntei a ele o que achava de Porto Alegre e por que optou por filmar algumas cenas na Zona Norte e na Zona Sul, regiões que não fazem parte da “capital cenográfica” ou “turística”. Essa pergunta nasceu de uma constatação da minha orientadora, Miriam Rossini: “Talvez o personagem que mais acesse bairros da cidade seja o de *Cão sem dono*, talvez porque o diretor, sendo um paulista, não esteja tão impregnado desse imaginário representacional da cidade” (ROSSINI; SORTICA; GIL, 2010, p. 50). Surpreendi-me, no entanto, com a resposta do diretor. Brant minimizou a importância desses locais na desconstrução cenográfica da cidade e acabou, contrariamente, exaltando as características do Centro de Porto Alegre. Citou o Mercado Público, falou da Rua da Praia – Rua dos Andradas – e se lembrou do inusitado “estúdio cristal¹²⁸”, da Rádio Guaíba. Além disso, Brant lembrou que Porto Alegre é a cidade do Fórum Social Mundial – embora isso tenha ocorrido, pela última vez, em 2005 – e que foi a primeira capital a eleger um prefeito pelo PT.¹²⁹ Decididamente, esses foram os fatos históricos que marcaram Beto Brant a ponto de citá-los na entrevista. Quanto à escolha por filmar uma cena em cada extremo da cidade não pareceu lhe soar importante. Apenas aconteceu, pois tinha a ver com o perfil dos personagens que viviam nessas áreas da cidade. Já, para mim, percebo essa escolha como mais um elemento que aproxima o personagem Ciro de Porto Alegre, quase como se ele pudesse ser uma espécie de metáfora da cidade. Ciro vive no Centro, mas sua família está na Zona Sul. Ciro vive sozinho em um apartamento quase sem mobília, e Lácio, o motoboy interpretado por Marcos Contreras e que vive em uma casa na Zona Norte, tem uma família formada por uma esposa, grávida, e, portanto, um filho prestes a nascer. Ciro, esse personagem que conseguiu levar Marcela para a cama – ou teria sido levado por ela –, acorda no dia seguinte sóbrio e, de ressaca, se vê forçado a encarar, ao

¹²⁸ Para aqueles que não conhecem, trata-se de uma vitrina localizada no prédio histórico do *Correio do Povo*, na esquina da Rua dos Andradas com a Caldas Júnior onde, também, funciona a Rádio Guaíba. Esta, em determinados horários, transmite alguns programas da rádio a partir desse estúdio envidraçado o qual, por sua vez, se transformou em uma atração do Centro da cidade.

¹²⁹ Na verdade, em 15 de novembro de 1988, o PT elegeu seus três primeiros prefeitos em capitais brasileiras. Além de Olívio Dutra, em Porto Alegre/RS, Luiza Erundina ganhou a eleição em São Paulo/SP e Victor Buaiz, em Vitória/ES.

mesmo tempo, a insignificância da sua realidade e aquela linda mulher que está a lhe oferecer o paraíso. Como defesa para disfarçar sua própria insegurança, acaba desdenhando a grande oportunidade da sua vida. Impossível, depois das leituras de Pesavento (1999), não pensar isso como uma analogia à própria cidade, ou, pelo menos, daquela parte da cidade – e sua população – que, historicamente, como vimos ao longo desta pesquisa, desdenha o próprio potencial.

Dessa forma, Beto Brant e Renato Ciasca, ao adaptarem o livro de Daniel Galera, parecem antecipar, no cinema local, algo que estava sendo apontado pela literatura dessa geração de escritores gaúchos dos anos 1990 há bem mais tempo. Portanto, parece que se no cinema estávamos ainda vivendo uma atmosfera quase *hippie*, presente também no movimento cultural ocorrido nos anos 1980, a literatura vinha antecipando temáticas bem mais profundas e menos palatáveis. Assim, a desesperança de Ciro ao viver em uma cidade hostil ou, ainda, o suicídio, tema do livro *Os famosos e os Duendes da morte*, de Ismael Caneppele, que foi adaptado para o cinema alguns anos depois por Esmir Filho, são exemplos de um cinema menos festivo – a exemplo de *Ainda orangotangos* – e mais desesperançoso. Um cinema que pautou as novas gerações de realizadores, representando um novo momento de Porto Alegre. Assim, a cidade, onde um dia “um outro mundo foi possível”, parece não mais ter seu próprio lugar nesse novo mundo.

Ao contrário do filme adaptado por Esmir Filho e Ismael Caneppele¹³⁰, em *Cão sem dono* o personagem vive na capital. Mesmo assim, apesar de conviver com quase um milhão e meio de pessoas, Ciro é só. Clichê da cidade grande? Pode ser, mas é sobre essa solidão que o filme nos fala. Tirando os pais e os parentes/amigos mais próximos que aparecem lá de vez em quando – em um churrasco de domingo, por exemplo –, ou o porteiro do seu prédio, Ciro vive só, física e espiritualmente, em uma quase permanente ressaca sociocultural. Seu único amigo é um cachorro de rua que, segundo Ciro, é livre para ir e vir quando quiser. Desempregado, Ciro também é livre para ir e vir, mas, decepcionado consigo, acaba por se esconder no seu próprio mundo. Mantendo um comportamento um tanto antissocial, tem dificuldades em permitir que outras pessoas – inclusive Marcela e Lácio – entrem nesse mundo, talvez com medo de que os “estrangeiros” o provoquem a sair daquele marasmo e, assim, tenha que abandonar o seu próprio derrotismo. Afinal, ao menos ali ele está seguro. Talvez, não por acaso, uma das cenas mais representativas do filme seja, justamente, quando Ciro quebra o apartamento o qual, de certa forma, simboliza o seu próprio afastamento da

¹³⁰ O escritor Caneppele, além de escrever o livro, também o correteirizou e atuou no filme.

cidade. A partir desse momento, o personagem renasce. Não sem, para isso, precisar ser resgatado pelos pais. Sempre os pais.

Muito além de apenas perceberem e adaptarem o universo literário gaúcho para o cinema – e aqui reforço que Esmir Filho, embora tenha filmado no interior do estado e seis anos depois de Brant e Ciasca, também merece destaque –, os diretores “estrangeiros” contemporâneos realizam filmes densos, com personagens profundos, abordando conflitos sociais e psicológicos ainda pouco vistos no cinema gaúcho, ou no cinema porto-alegrense. Para isso, trazem um novo olhar cinematográfico sobre o Rio Grande do Sul, ao buscarem uma linguagem e uma narrativa que priorizam essa introspecção, essa reflexão e o aprofundamento dos conflitos pessoais inerentes aos personagens representados. Dessa forma, esses filmes se afastam das “facilidades narrativas” do cinema clássico as quais, sabemos, são melhor assimiladas pelo grande público, e assim, finalmente, se arriscam em uma seara quase inédita para o nosso cinema.

A tristeza, a depressão, a solidão e até a doença fazem parte dos personagens que habitam essa nova Porto Alegre retratada de forma mais sensível. Não por acaso, Marcela descobre que tem um linfoma. Justamente nesse momento de tamanha fragilidade, é a vez de ela escolher a solidão, dizendo a Ciro que vai se cuidar sozinha. Ao mesmo tempo, percebe seus sonhos de viagens e trabalho se perderem em uma morte injusta e, possivelmente, inevitável. Isso provoca o processo de autodestruição do personagem de Júlio Andrade, que só então descobre a força do sentimento que tem por Marcela, mas já é tarde. Nem o orelhão – telefone público –, por meio do qual realiza os esporádicos contatos com as pessoas que ama, pode diminuir a distância que agora se faz presente entre ele e aquela mulher, ou, de certa forma, entre ele e o seu próprio futuro.

Ciro precisa sofrer. Esse processo é necessário para que ele encontre sua própria paz interna. Assim, quando resgatado do Centro da cidade pelos seus pais, que o levam de volta para a casa materna, na periferia, o personagem resgata também a sua essência. Afinal, até o mais duro dos corações derrete quando acariciado pelo carinho e cuidado de uma mãe. O simples cheiro de café passado, de manhã, ao acordar, é como uma máquina do tempo para a infância, quando tudo era mais simples, todos eram mais puros, e para qualquer tropeço bastava correr para a segurança do abraço materno. Estabelecendo uma analogia com a cidade, é como se o personagem se redescobrisse – ou descobrisse sua verdadeira essência – na simplicidade da periferia. Portanto, não há mais outra saída além de “lavar a cara” e recomeçar a vida. Tal qual o próprio pai lhe disse ter feito, após confidenciar ao filho, em uma

cena de muita carga emocional, que também ele viveu um período difícil – “quando a gente percebe o eixo, parece que a vida ganha sentido”.

Assim, Ciro, o tradutor de russo incompreendido, tenta recolocar sua vida no eixo, tenta dar sentido a ela. Munido de uma humildade que lhe faltara outras vezes, agora aceita um trabalho em uma livraria onde aparece como um simples atendente. De cara limpa, barba feita e sem olheiras. Se fecha em si para curar as próprias feridas. Então, mais forte, ainda tem que enterrar o Churras, o companheiro que, com ele, atravessou aquele período de sofrimento e solidão no Centro da cidade. Agora também ele está morto e descansará para sempre na periferia, longe das luzes da cidade. E é nesse momento, então, quase quando o espectador já está se preparando para se levantar da poltrona, que o telefone toca. É Marcela. Ela sobreviveu e, agora, liga para ele para dizer que está curada. A esperança venceu o medo e a morte. É a hora de celebrar a vida. Essa celebração, no entanto, precisa de um cenário mais adequado.

Marcela convida Ciro para ir embora de Porto Alegre, para deixar o país, esse lugar onde não há emprego para “tradutores de russo”. A contagiante e alegre Barcelona é o destino. Não sabemos a resposta de Ciro, o filme acaba antes, mas essa derradeira cena, que permite aos espectadores voltarem para suas casas esperançosos de que haverá futuro para aquele jovem casal, antecipa uma tendência do cinema porto-alegrense a partir de então. Talvez da vida dos jovens porto-alegrenses: fugir dessa cidade hostil. O deslocamento físico dos personagens os quais, ao final dos filmes, abandonam os cenários onde as narrativas iniciaram não deixa de ser um desejo involuntário dessa mesma juventude que, aqui nessa cidade, não mais enxerga futuro. Porto Alegre está triste novamente. Retrocedemos para aquela cidade que o livro *Cidades imaginadas*, de Pesavento (1999), nos apresentou, onde os projetos urbanos não acontecem, as pessoas não se olham, e as nossas impurezas seguem correndo por um esgoto a céu aberto, cortando a cidade e a nossa própria esperança de que, um dia, finalmente, consigamos emergir dessa Idade Média. No início do século XX, ao menos, idealizávamos Paris.

5.2 O filme da Clube: *Ainda orangotangos*

Selecionado para festivais em diversas cidades como Copenhagen, Toulouse, Buenos Aires, Miami, Rio de Janeiro, Paris e Seattle e premiado como Melhor Filme no 13º Festival Internacional de Milão, Melhor Filme de Estreia no Festival Internacional de Lima e Prêmio

Destaque do Júri Livre no Festival de Tiradentes, *Ainda orangotangos*¹³¹ (Gustavo Spolidoro, 2007) não apenas evidencia a ousadia da *Geração Clube Silêncio* como também é um longa-metragem que leva Porto Alegre para “passear pelo mundo afora”. Embora, ele próprio, insista em não sair da velha capital dos gaúchos – e também por isso –, *Ainda orangotangos* é uma obra fundamental para entendermos as transformações dessa cidade e do cinema encenado em suas avenidas, becos e esquinas. No entanto, para além das suas fugas – ou não – da capital dos gaúchos, vários outros motivos fazem dele um dos marcos do cinema porto-alegrense: trata-se da única obra de longa-metragem produzida, filmada, editada, finalizada e lançada totalmente pela Clube Silêncio, enquanto esta esteve em atividade. Além disso, *Ainda orangotangos* representa o fim de um ciclo do cinema porto-alegrense. Talvez até da própria cidade e, possivelmente, de uma época. Apesar disso, o filme de Gustavo Spolidoro não se reduz a uma experiência local, pelo contrário, é um filme visceral na história do cinema brasileiro – e até internacional –, uma vez que todo ele é filmado em um único Plano, de 82 minutos, sem cortes. Algo raro em qualquer cinematografia de qualquer país e, portanto, deve ser valorizado. Por conta do seu formato, o filme de Gustavo Spolidoro se presta para pensarmos um tipo de cinema gaúcho que rompe as fronteiras das “facilidades narrativas” da linguagem clássica. Por fim, *Ainda orangotangos* é um registro do seu tempo, por meio de uma técnica possível que ocorre naquele momento quando a tecnologia digital permitiu, pela primeira vez, aliar qualidade suficiente de imagem e capacidade de armazenamento de dados – e só por isso o filme pôde acontecer.

Ainda orangotangos não pode e não deve ser visto apenas como uma obra fechada em si. Além dos limites daquilo que a câmera recortou – e deixou de incluir no recorte –, há todo um universo de elementos os quais ajudam a construir as inúmeras nuances desse longa-metragem seminal. Para mim, é também nesse sentido que *Ainda orangotangos* representa um ponto de virada nessa história, pois o filme não apenas se passa, todo ele, em Porto Alegre, como se concentra, justamente, no mesmo circuito pequeno-burguês-cenográfico o qual tenta nos representar, urbanamente, desde os anos 1980 (ROSSINI, 2007). Esse circuito, formado pelos bairros Centro, Bom Fim e pela Cidade Baixa, tem início dentro do Trensurb, sempre um ícone metropolitano, com dois personagens estrangeiros que não estão falando português, também isso um símbolo cosmopolita, os quais chegam à capital desembarcando na Estação Mercado, não por acaso, o ponto mais central da linha do nosso metrô de superfície. Sem nunca cortar a filmagem – afinal, se trata de um plano-sequência –, percorremos, junto com o

¹³¹ Segundo o site IMDb (2007b, tradução minha), a sinopse de *Ainda orangotangos* é a seguinte: “O filme conta a história de dezesseis pessoas no dia mais quente do ano na cidade de Porto Alegre”.

“chinês”, um trajeto que sai da estação, passa por dentro do Mercado Público e, após uma interação entre personagens, chega em um ônibus que, supostamente, aguarda o horário de partida do seu itinerário. É esse ônibus que fará, portanto, a ligação entre o Centro e a Cidade Baixa, percorrendo a Avenida Osvaldo Aranha, pelo bairro Bom Fim, da mesma forma como foi feito em *Deu pra ti anos 70* (Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981).

A área central da cidade é opção de inúmeros diretores gaúchos não somente para o cinema, mas também para comerciais publicitários. Esse recorte central da capital, essencialmente, passa pelo Centro e pelos bairros Bom Fim e Cidade Baixa reconstituindo, dessa forma, a relação com “[...] um imaginário de fundação da cidade ou a cidade nas dimensões do século XIX” (ROSSINI; SORTICA; GIL, 2010, p. 51). Já a Avenida Osvaldo Aranha, importante lembrar, é a mesma onde está localizado o Bar Ocidente, ícone dos movimentos culturais dos anos 1980 e da “fauna ensandecida do Bom Fim”¹³² que se formou a partir da esquina entre a própria Osvaldo Aranha e a Rua João Telles. A Osvaldo – como é simplesmente chamada pelos frequentadores do Bom Fim – é a mesma avenida que Spolidoro utiliza como cenário para abrir o seu curta-metragem *Outros* (Gustavo Spolidoro, 2000). Também este é todo realizado em um único plano-sequência, embora filmado em 16mm para, posteriormente, ser convertido em 35mm. Esta tecnologia, no entanto, não permitiria a realização de *Ainda orangotangos*.

Conforme a história do cinema nos mostra, inúmeros outros cineastas da importância de Orson Welles, Brian de Palma, François Truffaut também exploraram magnificamente a técnica do plano-sequência. O mais notório de todos, certamente, foi Alfred Hitchcock, que, ao disfarçar os cortes necessários por conta da duração dos rolos, conseguiu realizar *Festim diabólico* (Alfred Hitchcock, 1948). Todavia, por não contarem com uma tecnologia adequada, nenhum deles, nem mesmo Hitchcock, realizou a proeza do diretor porto-alegrense, Gustavo Spolidoro. Dessa forma, *Ainda orangotangos* está em sintonia com outras obras do seu tempo, dentre as quais, certamente, *Arca russa* (Alexander Sokurov, 2002) é a mais representativa, mas nem Sokurov conseguiu realizar um filme tão visceral, na sua narrativa e realização, quanto o diretor gaúcho.

¹³² Na verdade, o verso transcrito no texto cita, justamente, o Bar Ocidente e foi adaptado, por mim, por uma questão estética e linguística. Reproduzo aqui a letra dessa música que integra o disco “Carecas da Jamaica”, de 1987: “Já vejo casas ocupadas/As portas desenhadas/No vergonhoso muro da Mauá/Os velhos nos cafês/O Bar João em plena Kriegstrasse/A saga violenta desse parque/O cinza da cidade partido verde ao meio/Cheiros peculiares ao recheio/De um bolo de concreto/Repleto de chucrute e rock’n roll/E depois da meia-noite/A fauna ensandecida do Ocidente/Digitando em frente ao Metropol/Berlim, Bom Fim/Berlim, Bom Fim” (BERLIM, BOM FIM, 1987).

A Clube Silêncio nasceu, justamente, no período histórico quando as fronteiras tecnológicas entre o cinema analógico e o digital começaram a ruir. Num primeiro momento, no início de suas carreiras, essa geração que veio a formar a Clube Silêncio preferiu ressuscitar as tecnologias analógicas a experimentar as novas possibilidades. Rebeldia, teimosia ou única possibilidade naquele momento, não importa. O fato é que o velho analógico não lhes permitiria, provavelmente, realizar a metade do que fizeram a partir de então, e a prova disso é que foi graças ao digital que todos eles realizarem seus primeiros longas-metragens. No entanto, embora todos seus primeiros filmes devam muito à nova tecnologia, nenhum deles dependeu tanto do digital para poder acontecer como o *Ainda orangotangos*. Dessa forma, o plano-sequência, fetiche de inúmeros diretores e do próprio Gustavo Spolidoro, apenas pôde ser levado às últimas consequências, diferenciando a experiência cinematográfica do ex-sócio da Clube Silêncio de tudo que havia sido feito antes, porque contou com a tecnologia adequada no momento decisivo. Mesmo assim, o *making of* de *Ainda orangotangos*, também um plano-sequência gravado em digital por Spolidoro, atesta a insanidade logística por trás da sua realização.

Embora o diretor tenha se utilizado de estratégias bem parecidas com aquelas usadas para filmar o curta-metragem *Outros*, dessa vez não seriam apenas onze minutos de câmera rodando, e sim mais de oitenta. Além de *Outros*, Spolidoro havia realizado, também todo em um único plano, o curta-metragem *Velinhas* (Gustavo Spolidoro, 1998). Isso mostra que, além da tecnologia em si, há toda uma *expertise* do diretor na realização do seu longa-metragem. Os inúmeros prêmios que *Outros* recebeu em festivais importantes como Gramado, Rio, Brasília, São Paulo, Buenos Aires, Munique e Huesca atestam que essa experiência continha méritos. Por conta de tudo isso, Spolidoro conta que as pessoas começaram a lhe perguntar sobre quando se aventuraria a realizar um longa-metragem em plano-sequência. O tempo passava, mas a ideia não surgia, até o dia em que o diretor leu *Ainda orangotangos*, de Paulo Scott, e percebeu que os contos que formavam o livro poderiam ser concatenados. Logo depois, ele encontrou por acaso com Scott numa noite, em uma festa no Bar Ocidente – claro, (quase) tudo passa pelo Bom Fim –, e uma conversa sobre uma possível adaptação foi o suficiente para, a partir de então, o projeto realmente acontecer.

Ainda orangotangos é fruto de toda uma conjunção de fatores que passam pela: a) obsessão do diretor, bem como pelo reconhecimento do seu talento na realização do plano único; b) leitura do livro de Scott o qual, claro, precisou ser escrito; c) estar associado à Clube Silêncio, uma vez que a contribuição de todos os sócios foi fundamental; d) contar com o lugar certo – Porto Alegre – e com o momento tecnológico certo – uma tecnologia boa o

suficiente para associar qualidade com uma captação ininterrupta; e) além de, provavelmente, sua juventude. Afinal, um plano-sequência como *Ainda orangotangos* demanda uma energia juvenil. No entanto, além da questão tecnológica, a condição determinante para isso poder ter acontecido de fato foi a experiência do diretor na realização do curta-metragem anterior. Por isso, não é por acaso que *Ainda orangotangos* reúne estratégias técnicas e narrativa que já apareceram, também, em *Outros*.

Por exemplo, tanto o curta quanto o longa-metragem se iniciam dentro de um veículo em movimento. Toda a apresentação de *Ainda orangotangos* ocorre dentro do Trensurb para, depois de uma rápida passagem a pé pelo Mercado Público, o filme seguir dentro de um ônibus que sai do Centro, passa pelo Túnel da Conceição e corta a Osvaldo Aranha, no Bom Fim, em direção à Cidade Baixa. No final do filme, novamente, os créditos finais sobem sobre a imagem de um carro conversível girando em torno do Parque Farroupilha. Parece pouco, mas o deslocamento físico, por meio desses veículos, além de consumir boa parte dos 82 minutos do plano-sequência, também confere dinamicidade à narrativa. Essa é uma estratégia que Spolidoro importou dos seus outros filmes em plano único, nos quais o deslocamento é uma constante e a câmera poucas vezes sossega. No caso da abertura de *Ainda orangotangos*, há ainda uma simbologia que o remete ao próprio nascimento da sétima arte, desde Lumière, relacionado ao movimento do trem.

No curta-metragem *Outros* não há o trem, mas o plano-sequência de pouco mais de 11 minutos se inicia dentro de uma van, dirigida pelo ator Júlio Andrade, que transita pela mesma Avenida Osvaldo Aranha. Então, a câmera revela que nos bancos de trás há uma banda – a Space Rave, importante banda da cena alternativa de Porto Alegre nos anos 2000 – executando, “ao vivo”, a trilha sonora que abre o filme. Essa é outra estratégia – música tocada ao vivo durante a filmagem – que Spolidoro utiliza não apenas na primeira sequência, no Trensurb, mas que se repete até o final do longa-metragem. Em *Ainda orangotangos*, acompanhamos o personagem “chinês” sair do metrô, passar pelo Mercado Público e chegar a um ônibus que, logo, sairá do Centro da cidade, cruzará pelo único túnel da capital e fará a curva à esquerda, na Rua Sarmiento Leite, onde um dia existiu a mítica “Esquina Maldita”, para, finalmente, embicar na Osvaldo Aranha. Essa mesma sequência abre *Deu pra ti anos 70*, o longa-metragem que inaugurou o cinema urbano em Porto Alegre. Não sei se porque esse é um dos itinerários mais naturais para alguém acessar esses lados da cidade. Não sei se porque o Túnel da Conceição, ao se apresentar quase como um portal, contribui para o imaginário metropolitano que os porto-alegrenses tanto almejam. Não sei se por conta da importância cultural do Bom Fim, afinal, (quase) tudo passa pelo Bom Fim. Não sei se tudo isso junto,

ainda somado à beleza cinematográfica das palmeiras plantadas ao longo da Osvaldo Aranha. O fato é que o cinema porto-alegrense parece gostar muito, mesmo, desse deslocamento. Também não foi por acaso que em *Filme sobre um Bom Fim* (Boca Migotto, 2015), documentário que conta parte dessa história dos anos 1980, eu decidi reproduzir o mesmo itinerário para abrir o filme e apresentar, aos espectadores, esse bairro que tanto empresta suas ruas e prédios à cenografia do cinema urbano porto-alegrense.

Apenas depois de cortar o Bom Fim, *Ainda orangotangos* nos deixa sair do ônibus e os deslocamentos passam a ser a pé. Nisso já se passou mais de 20 minutos de filme, quase $\frac{1}{4}$ de todo o plano-sequência. A partir desse momento, o espectador acompanha a personagem vivida pela atriz Renata de Lélis entrar em um prédio localizado próximo à Avenida João Pessoa e, com ela, sobe os andares que levam a dois apartamentos nos quais ocorrerão duas cenas emblemáticas: a primeira, principalmente por conta da sua dificuldade técnica, uma vez que uma sala é literalmente mobiliada em poucos minutos sem que o plano-sequência, obviamente, seja cortado; e a segunda cena estrelada por Roberto Oliveira e Letícia Bertagna, que é a que mais nos interessa. Nessa cena, seus personagens chegam ao apartamento após uma daquelas intermináveis noites de festa e, após uma rápida “conversa de bêbados”, dançam ao som de *Morte por tesão*, um clássico da banda gaúcha Os Cascavelletes. Antes de prosseguirmos com essa análise, no entanto, é preciso lembrar que esse é o único projeto de longa-metragem inteiramente realizado pela Clube Silêncio e que essa produtora, seus sócios, colaboradores e amigos próximos são herdeiros de um tal cinema urbano porto-alegrense o qual, aqui e agora, percebo, se transformará significativamente. O que vejo em *Ainda orangotangos*, e que na verdade tem início com *Cão sem dono*, é um importante movimento de amadurecimento do cinema dessa geração, evidenciado, sobretudo, por meio de narrativas mais intimistas as quais, por consequência, estão associadas à representação da própria cidade. Dessa forma, *Ainda orangotangos*, e essa cena em específico, simbolizaria uma despedida apoteótica da “porralouquice” de uma época, iniciada nos anos 1980, que não mais existe.

Da mesma forma como não mais existe a Porto Alegre de bares como o Garagem Hermética, onde ocorria o “Cinemeando no Garagem”, organizado pelo grupo dos “superoitistas” do qual Gustavo Spolidoro era um integrante. Já não mais existe a Porto Alegre de outros bares enigmáticos daquele período, como o Elo Perdido, o Escaler, o Bar do João, que naquele momento seguia ainda de pé, ao lado do Cinema Baltimore, na mesma Avenida Osvaldo Aranha. O próprio Bar Ossip, na Cidade Baixa, que tão importante foi para a *Geração Clube Silêncio*, também não tem mais a potência agregadora do final dos anos

1990. A Porto Alegre politicamente incorreta de Júpiter Maçã, cantando *Lugar do Caralho*, e a sua banda Os Cascavelletes integrando a trilha sonora de uma novela das 19 horas, da Rede Globo¹³³, com uma música que, lá pelas tantas, canta “punheta de verão” para um Brasil que mal resgatara plenamente sua democracia, também não existe mais. Assim como a Porto Alegre contestadora do *DeFalla*, do Edu K e sua “tampa de privada como colar, caminhando pela avenida Venâncio Aires às 3 horas da tarde como se isso fosse a coisa mais normal do mundo”.¹³⁴ A Porto Alegre da Graforréia Xilarmônica e do *Amigo punk*, “que atravessa a Osvaldo Aranha e entra no Parque Farroupilha” (AMIGO PUNK, 1995). A Porto Alegre politicamente incorreta que, assim como esse filme, também não se surpreenderia com uma menina menor de idade que foge com o namorado mais velho pela boemia da cidade. Essa Porto Alegre, celebrada no filme de Gustavo Spolidoro, agora, se despede de todos ao som de uma das mais emblemáticas músicas do rock gaúcho. E como se tudo isso não fosse suficiente, nessa cena, em mais uma daquelas ironias do cinema porto-alegrense, Beto Brant é citado no diálogo entre Roberto Oliveira e Letícia Bertagna. Logo ele, o diretor do filme o qual, conforme vimos anteriormente, inaugurou uma nova tendência do cinema local perceptível a partir de *Ainda orangotangos*.

Dessa forma, a “piada interna” contida na cena ganha ainda mais significado quando a personagem da atriz Letícia Bertagna comenta que o apartamento pertence a uma amiga que “até fez um filme do Beto Brant”. Embora Tainá Muller não seja citada nominalmente, a direção de arte de Luiz Roque teve o cuidado de decorar o apartamento com uma pintura da atriz que viveu Marcela em *Cão sem dono*. Ironicamente – de novo –, a última vez que “ouvimos” Marcela, no filme de Brant e Ciasca, ela estava, justamente, convidando Ciro, o personagem de Júlio Andrade, para se mudarem para Barcelona. Estaria Tainá Muller e Júlio Andrade em Barcelona enquanto Gustavo Spolidoro filmava em seu apartamento em Porto Alegre? Na verdade, o apartamento não pertencia à atriz, porém a fronteira entre realidade e fantasia foi, mesmo assim, transposta pela paixão entre Ciro e Marcela, que, ao longo das filmagens de *Cão sem dono*, se transformou em uma paixão real entre Tainá Muller e Júlio Andrade. Suas vidas pessoais, obviamente, não nos importam, mas mais uma vez é irônico pensar nas intermináveis coincidências registradas nessa história.

¹³³ A novela é *Top Model* (1989), escrita por Walther Negrão e Antônio Calmon, e a música é *Nega bombom*, composta por Flávio Basso – que depois passou a se chamar Júpiter Maçã – para o segundo disco da banda Os Cascavelletes.

¹³⁴ Trecho de um depoimento da produtora musical Ana Paula Rocha, a “Polaca”, para o documentário *Filme sobre um Bom Fim* (Boca Migotto, 2015), quando ela se refere ao vocalista da banda Defalla, Eduardo Dornelles, o Edu K.

O fato é que Roberto e Leticia celebram, no “apartamento da amiga que trabalhou com Beto Brant”, os últimos acordes do rock gaúcho dos anos 1980. “Eu queria que ela morresse de morte por tesão” (MORTE POR TESÃO, 1987), diz a letra da música que representa essa despedida. Não apenas de uma cidade que morreu, mas de toda uma transa que, finalmente, acabou com o gozo final de uma história nascida das cinzas dos anos 1970, que foi documentada e representada pelo cinema Super-8 e amadureceu ao longo de quatro administrações petistas consecutivas. Essa cidade que ganhou notoriedade internacional devido a projetos como o Orçamento Participativo (OP), que era ousada, metida e tentou contrapor a ordem mundial ditada no Fórum Econômico Mundial de Davos realizando um evento quase utópico, o Fórum Social Mundial, uma espécie de *Woodstock* político, realizado por quatro edições – 2001, 2002, 2003 e 2005 – no abafado verão porto-alegrense. Essa cidade que, segundo o personagem de *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), era o “último reduto do rock e do socialismo”. Essa cidade que investia em cultura, promovia a integração por meio da arte e que foi cenário dos “verdes anos” de toda aquela geração agora com mais de 30 anos. E sabemos, “nunca confie em ninguém com mais de 30 anos”. Essa cidade morreu naquela cena. Uma “morte por tesão”, é bem verdade, associada a tudo o que essa música representou. Uma morte que precisava valer a pena. E apesar de tudo, parece que valeu. Afinal, morrer de tesão, provavelmente no exato momento do gozo final, justifica muito mais uma vida que uma morte moribunda, inerte, sobre uma cama de um hospital. Mesmo assim, sempre é uma morte, sempre é um adeus. É o que essa cena simboliza. A morte do velho e a fuga, meio desabalada, do novo.

Depois disso, parece, Porto Alegre foi ficando cada vez mais triste. Cada vez mais enfraquecida. Moribunda e ranzinza, foi entregue a administrações que a destituíram de sua humanidade. Com o tempo, Porto Alegre foi se acostumando cada vez mais a ver seus habitantes sobrevivendo como ratos sob os viadutos e as marquises de um Centro Histórico abandonado, sujo e mal iluminado. Os prédios públicos, outrora restaurados e transformados em centros culturais, agora defínham, lentamente, na velocidade com que a água da chuva penetra suas entranhas nas telhas quebradas e não substituídas. Nessa cidade já sem forças para se reerguer, perdida em disputas políticas de poder, em 2015, até o compositor Flávio Basso – ou Júpiter Maçã – morreu. E não foi por tesão, mas por um infarto aos 47 anos, sozinho, em seu apartamento, enquanto tomava banho. Apesar de inúmeras transformações positivas – e questionar a própria postura machista de Flávio Basso, quando vivo, ilustra uma delas –, essa Porto Alegre herdada pelas novas gerações se parece muito mais com aquela do início do século XX, descrita por Pesavento (1999) em *O imaginário da cidade*, do que com a

cidade que sonhou um outro mundo possível. Afinal, como explicava a historiadora, “[...] o desejo de transformação é intenso, e o resultado é mínimo pelo efeito da má gestão política” (PESAVENTO, 1999, p. 331). É essa nova – velha – Porto Alegre que passou a estar presente nas obras dos novos realizadores que surgiram após a *Geração Clube Silêncio*. Por isso, *Ainda orangotangos* é uma despedida. E como toda despedida, carrega sentimentos de nostalgia, abandono, tristeza, melancolia e, claro, medo do novo. Essa resistência quanto ao adeus, me parece, está bem representada quando *Ainda orangotangos* termina sua narrativa, já de noite, na Avenida João Pessoa, dentro de um carro conversível o qual, em alta velocidade, literalmente dá voltas no Parque Farroupilha sem conseguir, no entanto, se desvencilhar desse *looping* viciado. Sabemos, trata-se apenas de uma decisão prática para gerar tempo de filme para apresentar os créditos finais da obra, mas, tal solução, não deixa de ser significativa também como metáfora da própria relação entre esse tal cinema porto-alegrense e a capital dos gaúchos.

Quem conhece Porto Alegre sabe que a Redenção – uma espécie de apelido para o Parque Farroupilha – é uma enorme área verde que praticamente está posta entre os tradicionais bairros Bom Fim e Cidade Baixa. Nosso *Central Park*, diriam alguns, para relacionar Porto Alegre com outro imaginário urbano que, após Paris, passou a agradar a elite local. Os inúmeros prédios envidraçados, em Porto Alegre, ajudam a refletir esse desejo de ser grande e que, ainda hoje, se abate sobre a nossa província, mas seguimos longe demais das capitais, e dar voltas ao redor do nosso *Central Park* é uma forma de percebermos que, na verdade, estamos – ou estávamos, no caso do cinema porto-alegrense – dando voltas em torno de nós mesmos. É por isso que *Ainda orangotangos* evita, ao máximo, o rompimento com aquela Porto Alegre a qual, com o Bom Fim e a Cidade Baixa, mais próxima chegou do seu ideal, seja ele parisiense, londrino ou nova iorquino. No entanto, cedo ou tarde tal ruptura será inevitável, como veremos na próxima subseção.

5.3 Os filmes pós-Clube: *A última estrada da praia*, *Morro do Céu* e *Dromedário no Asfalto*

Em entrevista para o documentário que acompanha esta pesquisa, a ex-coordenadora de produção da Clube Silêncio, Cristiane Oliveira – diretora gaúcha radicada em São Paulo –, observa que ao sair de Porto Alegre de carro, pela rodoviária da cidade, existe uma placa de trânsito onde está escrito: Serra, Litoral e Fronteira. Segundo ela, no Rio Grande do Sul, não tão longe da capital, é possível escolher vários cenários diferentes para os filmes realizados no

estado. Foi algo assim que acabou acontecendo com a Clube Silêncio após *Ainda orangotangos* espremer o imaginário porto-alegrense até a sua última gota.

Assim, com a ida de Gustavo Spolidoro para a Serra, para filmar *Morro do céu*¹³⁵, de Fabiano de Souza para o Litoral, para realizar *A última estrada da praia*¹³⁶, e de Gilson Vargas para o Uruguai – via Fronteira, claro –, para realizar *Dromedário no asfalto*, parece que cada diretor optou não apenas em sair de Porto Alegre, mas buscar direções extremamente opostas entre si. Cronologicamente, *A última estrada da praia* (Fabiano de Souza, 2010) iniciou seu processo de realização dentro da produtora, ainda com Gustavo Spolidoro na sociedade e a partir da parceria com o Núcleo de Especiais da RBS TV. Já *Dromedário no asfalto*¹³⁷ (Gilson Vargas, 2014) teve uma relação bem menos próxima com a Clube Silêncio, uma vez que ele foi filmado em várias etapas e apenas as primeiras fases das gravações ocorreram com a Clube Silêncio em funcionamento.

Enquanto isso, *Morro do céu* (Gustavo Spolidoro, 2009), embora tenha sido realizado antes dos demais, suas filmagens ocorreram totalmente à parte da Clube Silêncio, uma vez que, naquele momento, seu diretor não fazia mais parte do quadro societário da produtora. Também chama a atenção que, apesar de um relativo reconhecimento nacional, o que permitiria a qualquer um dos ex-sócios da Clube Silêncio deixar o Rio Grande do Sul e construir carreiras possíveis e mais viáveis em São Paulo ou Rio de Janeiro, todos optaram por permanecer em solo gaúcho e seguir os passos da geração anterior, formada pelos sócios da Casa de Cinema, que sempre enaltecera o objetivo de continuarem em Porto Alegre. Dessa forma, se não fisicamente, a fuga desses realizadores da capital ocorreu por meio dos seus filmes. No entanto, ao lembrarmos da relação centro/periferia, percebemos que, enquanto os diretores gaúchos filmam seus projetos no interior do Rio Grande do Sul, os paulistas vêm

¹³⁵ *Morro do céu* não conta com sinopse no site IMDb, por isso foi retirada do site Papo de Cinema (2009). Segundo o site, o filme conta com a seguinte sinopse: “Morro do Céu, localizado em Cotiporã, pertence a uma região também conhecida como Vale da Ferradura. Além de ser destaque no turismo do município, abriga a comunidade de Nossa Senhora dos Navegantes, um dos endereços dos devotos da região. O longa-metragem gravado em 2008 destaca a história da comunidade descendente de italianos. Lá o jovem Bruno Storti e seus amigos preenchem os dias de verão entre túneis de trem, colheita da uva e outras diversões, além da descoberta do primeiro amor”.

¹³⁶ Como não há uma sinopse sobre o filme disponível no site IMDb, a retirei do site Papo de Cinema (2010), segundo o qual *A última estrada da praia* conta a seguinte história: “Leo, Norberto e Paula são muito mais que amigos. No início de uma viagem para o litoral, conhecem um estranho que não fala. Os quatro partem num périplo em que o sabor do percurso é vivenciado sem pressa. Enquanto o amigo silencioso se defronta com seus temores, Leo, Norberto e Paula mergulham nas fronteiras de um relacionamento triangular. Nas areias das praias gaúchas, eles descobrem que é impossível ser alegre o tempo inteiro”.

¹³⁷ Embora *Dromedário no asfalto* conte com uma sinopse disponível no site IMDb, ela me pareceu insuficiente, uma vez que dava conta mais da produção que da história retratada pelo filme. Por esse motivo, decidi utilizar a sinopse disponível no site Papo de Cinema (2012). Segundo o site, o filme de Gilson Vargas conta a seguinte história: “Pedro anda e sente. Caminha e cruza a fronteira entre países irmãos, Brasil e Uruguai. Segue em busca de um homem que, assim como ele, vive recluso em suas próprias divagações: seu pai”.

filmar na “pequena e grande Porto Alegre”. Tal dicotomia centro/periferia não se limita a essa curiosidade. Ao contrário, torna-se ainda mais determinante para as observações que serão feitas a seguir, quando lembrarmos que a história do cinema urbano porto-alegrense, conforme apresentada no recorte desta pesquisa, tem início justamente com um grupo de jovens que decide trazer suas narrativas para o espaço urbano. Ao proporem tal movimento, o fazem com tamanha competência que ao longo das décadas cineastas porto-alegrenses, herdeiros dessa tradição, poucas vezes deixaram a capital para realizarem seus longas-metragens. E que, mesmo ao sair, o fazem ao estilo “turista”.

Assim, em *Deu pra ti anos 70* (Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, 1981), por exemplo, os personagens vão para Garopaba. No entanto, é um filme que acontece na capital, no espaço urbano e conta a história de uma juventude urbana porto-alegrense. Em *Inverno* (Carlos Gerbase, 1983), há uma viagem para o litoral gaúcho e outra para Montevidéu, mas, novamente, podemos pensar esses deslocamentos da mesma forma como ocorre a ida para Garopaba em *Deu pra ti anos 70*, ou seja, são extensões geográficas – ou fugas – de uma narrativa essencialmente urbana, com seus personagens e seus conflitos pequeno-burgueses típicos daquela mesma juventude porto-alegrense. Praticamente não há interação desses personagens com as pessoas e as culturas dessas regiões para onde eles se deslocam. Quando o personagem de Werner Schünemann, por exemplo, vai para Montevidéu, em *Inverno*, ele praticamente não interage com uruguaios. Ao contrário, vai para lá encontrar-se com uma ex-namorada, também de Porto Alegre, que vive na capital uruguaia. Por isso, me parece que tais “fugas” da capital servem mais a um propósito fotográfico, uma espécie de “algo a mais” em termos de paisagens e cenários do que a uma intenção de dialogar com outras culturas e/ou se inserir em outras sociedades. Não muito diferente, portanto, daquilo que faz, por exemplo, o “turista CVC”.¹³⁸

Isso, embora pareça mudar um pouco a partir da retomada dos longas-metragens por essa geração, não se sustenta quando observado mais atentamente. Em *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000), por exemplo, é possível perceber uma certa tentativa de discutir a temática da terra – mesmo que superficialmente – pela disputa entre os personagens oriundos do campo, vividos por Werner Schünemann e Nelson Diniz. Entretanto, na sua essência, o filme é urbano

¹³⁸ CVC é uma grande empresa de pacotes turísticos que vende excursões, roteiros em viagens nacionais e internacionais, translados e hospedagens. Geralmente, os seus clientes optam pela comodidade de serem levados aos destinos em segurança e rapidez. A contrapartida para tal facilidade turística é ser enquadrado nas opções oferecidas pelos seus guias. Algo que, obviamente, demanda padronização do grupo turístico. As pessoas que optam por esse tipo de turismo, possivelmente, não têm tempo para contatos mais profundos e duradouros com as paisagens, pessoas e culturas visitadas. Dessa forma, costuma-se dizer que esse tipo de turista, ao contrário de viver a cultura local, apenas chega, fotografa, compra uma lembrança, deixa o seu lixo e parte para o próximo destino, praticando, assim, um turismo predatório.

e porto-alegrense. Essa proposta de estabelecer um diálogo mais maduro com paisagens não urbanas é repetida em *Houve uma vez dois verões* (Jorge Furtado, 2002), filmado nas praias gaúchas. Aqui, apesar de o litoral com suas peculiaridades – a maior praia do mundo em extensão, por exemplo – ser apresentado quase como um personagem exótico, a narrativa segue o modelo de *Tolerância* e novamente se dá, majoritariamente, em Porto Alegre. O litoral é visto como uma curiosidade para os espectadores além do Mampituba. Novamente, são personagens porto-alegrenses, que vivem em Porto Alegre, têm suas histórias em Porto Alegre e, esporadicamente, uma vez por ano, passam as férias no litoral gaúcho. Aliás, como faz – ou fazia – boa parte da classe média porto-alegrense, que, no verão, se deslocava “de mala e cuia” para suas casas de veraneio, onde permaneciam por dois a três meses e, ao término desse período, de lá regressavam sem terem sido afetados pela região, sua cultura, particularidades ou pessoas. Talvez, quem sabe, pelo bronze e alguma paixão de verão. Embora, como o próprio filme de Furtado demonstra, as paixões podiam até ocorrer no litoral, mas, geralmente, se davam com meninos e meninas das cidades. Não por acaso, para muitos porto-alegrenses, o Litoral Norte é percebido como uma espécie de prolongamento da capital. Nas produções de longas-metragens de ficção dirigidas por diretores da Casa de Cinema de Porto Alegre, essa lógica seguiu presente mesmo em filmes mais recentes e totalmente (ou quase totalmente) filmados fora de Porto Alegre. *Antes que o mundo acabe* (Ana Luiza Azevedo, 2009) e *Real beleza* (Jorge Furtado, 2015) são bons exemplos.

O mesmo ocorreu com as produções realizadas para a TV Globo, as quais sempre tentaram explorar “novas paisagens” a fim de retratar um Brasil múltiplo e com um certo frescor – e/ou curiosidade – que tenha força para despertar o interesse do telespectador brasileiro. A minissérie *Luna caliente* (Jorge Furtado, 1999) e a série *Decamerão – a comédia do sexo* (Jorge Furtado, 2009) são dois exemplos de produções para a TV Globo filmadas em terras gaúchas, também pela Casa de Cinema, que pouco ou nada dialogaram com as regiões que lhes serviram de cenário. Ambas foram exibidas nacionalmente, em TV aberta, levando as paisagens de Santa Cruz do Sul, Rio Pardo e São Lourenço do Sul ou da Serra Gaúcha, respectivamente, para todo o Brasil. Mesmo assim, novamente a impressão é que esses lugares lá estão apenas por conta das suas paisagens belas e relativamente exóticas a um Brasil ainda acostumado com cenários como as praias tropicais, o Sertão Nordeste ou as duas principais cidades brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo. No caso de *Decamerão – a comédia do sexo*, as filmagens concentradas na Villa Fitarelli¹³⁹, em Garibaldi, apenas

¹³⁹ Sobre a Villa Fitarelli, propriedade do descendente de italianos Henrique Fitarelli, em Garibaldi, ver meu terceiro longa-metragem documental, *Pra ficar na história* (Boca Migotto, 2018), realizado em parceria com a

aproveitaram as casas, os objetos e a bela luz da Serra Gaúcha, quase como se aquilo fosse um estúdio a céu aberto o qual poderia, inclusive, ter sido construído no próprio Projeto Jacarepaguá (PROJAC), da Rede Globo. No entanto, se sair do PROJAC agregaria um diferencial estético à obra, além de ajudar a cumprir o papel de uma televisão nacional que “retrata” a diversidade brasileira, filmar no Rio Grande do Sul ajudaria a movimentar o mercado audiovisual do Rio Grande do Sul. Por isso, do ponto de vista econômico, é excelente que a Casa de Cinema traga produções para serem filmadas no estado, mas, na forma como alguns desses lugares são tratados nessas obras, tanto faz em que parte do Brasil ocorreriam tais gravações. A exemplo do que Furtado também fez, propositalmente, com *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004), filmado em uma Porto Alegre, mas sem cara, cor ou sotaque local. Um interessante contraponto a isso, por outro lado, o mesmo diretor propôs em *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), quando a região do Quarto Distrito da capital gaúcha não apenas foi evidenciada como inclusive dialoga narrativamente com o personagem vivido por Lázaro Ramos. Além deste, também *Saneamento básico* (Jorge Furtado, 2007) estabelece um relativo diálogo com as comunidades – e a cultura ítalo-brasileira – de Santa Teresa, Monte Belo do Sul e Bento Gonçalves.

Quando deixamos de lado as obras da *Geração deu pra ti* e apontamos nossas observações na direção dos realizadores da Clube Silêncio, percebemos que em *A Última estrada da praia* (Fabiano de Souza, 2010), primeiro desses longas-metragens, ocorre uma transição interessante. Mesmo assim, embora os personagens vivam intensamente o deslocamento para o litoral, a impressão inicial é que ainda se trata de mais um exemplo de filme porto-alegrense, apenas realizado em outras paisagens. Ao menos na sua primeira metade, pois a livre adaptação – extremamente livre, é preciso destacar – que Fabiano de Souza faz do livro *O louco do Cati*, lançado por Dyonélio Machado em 1942, trata, na verdade, de dois filmes.¹⁴⁰ Dito isso, é possível perceber que na primeira parte do filme três

Globo News, ou o curta-metragem *Pra ficar na história – Villa Fitarelli* (Boca Migotto, 2015), realizado para o projeto Histórias Curtas da RBS TV.

¹⁴⁰ Deixo para o próprio diretor apresentar o livro de Dyonélio, resumidamente, bem como antecipar a forma como este foi, por ele, adaptado. Segundo Souza: “A espontaneidade do roteiro começou pelo próprio processo de escritura: a proposta foi realizar, antes de tudo, uma livre adaptação contemporânea de *O louco do Cati*. No livro de Dyonélio Machado, um grupo de rapazes se reúne em uma oficina mecânica, em Porto Alegre, e decide fazer uma viagem curta e divertida até o mar. A esses jovens junta-se o Cati, como é conhecido o protagonista, um personagem estranho, cheio de temores, que fala muito pouco e, quando o faz, repete justamente a palavra ‘Cati’. Ao chegar ao litoral gaúcho, dois deles (Norberto e o louco) decidem continuar a viagem e se desgarram do grupo. É nesse momento que as peripécias de uma viagem prazerosa vão se tornando, aos poucos, um pesadelo, uma descida ao inferno. Perto de Florianópolis, Norberto e o Cati são detidos de forma inexplicável e, em seguida, conduzidos de barco ao Rio de Janeiro, onde passam uma temporada no cárcere. O ambiente opressivo do Estado Novo pontua uma parte dessa desventura insólita que ainda mostra toda a epopeia de Cati para voltar a sua terra natal, no interior do Rio Grande do Sul. A leitura contemporânea da obra optou por centrar

jovens porto-alegrenses se lançam para o litoral gaúcho a bordo de uma antiga Rural Willys, em uma aventura hedonista, um tanto quanto *non sense*, regada a muita bebida, cigarros e algum sexo coletivo. O que envolve, inclusive, uma orgia entre os três amigos – Leo, Norberto e Paula – interpretados, respectivamente, por Marcelo Adams, Marcos Contreras e Miriã Possani – no chão de uma sorveteria e na companhia adicional da atendente, interpretada por Carolina Sudati. O único personagem que não participa da orgia é “o louco”, interpretado por Rafael Sieg, que, por sua vez, entra no filme mudo e sai calado. Isso, sim, bastante fiel ao livro de Dyonélio Machado.

Nessa primeira fase do longa-metragem de Fabiano de Souza, que se prolonga até aproximadamente 50 minutos de duração, quando Leo, Norberto e Paula discutem e, por causa disso, se separam, o que vemos é uma narrativa sustentada por um enredo exagerado, conduzido basicamente por Norberto, que na sua autossuficiência quase inverossímil determina os rumos da viagem. É ele que encontra o “louco” em um pequeno armazém de bairro, ainda em Porto Alegre, e o agrega ao grupo sem ao menos saber o seu nome. Até porque o “louco” não fala.

O personagem de Marcos Contreras é, portanto, uma mistura entre aquele amigo chato, que sempre diz aos outros o que fazer, com aquele cara legal, de certa forma até sensível, que cuida e protege os mais fracos. No filme, claro, representado pelo “louco”. No entanto, agir como “protetor dos fracos” não o isenta de uma postura um tanto quanto arrogante, que é também compartilhada por Leo e Paula ao longo da primeira parte do filme. Isso porque, como “turistas CVC”, os três amigos são apresentados, mesmo que estereotipadamente, como aqueles porto-alegrenses os quais, por serem da capital, acreditam ser melhores do que quem vive em áreas rurais ou cidades pequenas. O pessoal do interior os denominaria, pejorativamente, por “magrinhos da capital”. Essa prática, aqui, chamarei de “porto-centrismo”, ou seja, aquela postura que estabelece uma clara alusão à relação de poder entre aquilo que é central e aquilo que é periférico. Conforme as reflexões que Márcia Tiburi (2021, p. 52) estabeleceu em seu livro *Complexo de vira-lata: análise da humilhação brasileira*, teria a ver com uma certa “psicogeopolítica da colonização”, segundo a qual:

a ação no Rio Grande do Sul do século XXI, deslocando o foco político do livro para uma matriz de cunho existencial. Ao contrário da ditadura Vargas, que servia de mola propulsora para o livro, optou-se por uma história em que a errância e a transgressão dos personagens não deixam de ser um contraponto a um certo conformismo vigente em nossa época: três amigos, que vivem um triângulo amoroso, decidem fazer uma viagem em busca de momentos únicos. Antes de partirem para a praia, encontram um desconhecido que não fala uma palavra sequer. Enquanto o novo companheiro tenta se integrar ao grupo, o trio testa os limites de uma relação amorosa espontânea e livre. A convivência se torna insustentável; os amigos brigam e dois deles (Norberto e o louco) acabam vagando pelas areias intermináveis do litoral gaúcho, onde não há casas, regras e civilização” (SOUZA, 2011, p. 119-120).

[...] podemos entender uma forma de relação em que entra o jogo o lugar que habitamos e o modo como somos vistos uns pelos outros. Se trata de entender o efeito sobre pessoas relacionado ao modo como o *Norte* vê o *Sul*. Se trata de entender como são construídos os preconceitos relacionados a regiões inteiras como o do Ocidente sobre o Oriente, ou do Sul sobre o Nordeste brasileiro e seus habitantes, ou da Europa e dos Estados Unidos sobre o Brasil ou sobre a África, ou sobre a China, ou sobre Cuba.

Ainda dá para acrescentar: ou da capital, Porto Alegre, sobre o interior do estado. É dessa forma que os personagens – e ousaria dizer o próprio filme – literalmente invadem o Litoral. Uma cena específica que considero significativa para ilustrar tal percepção é o momento em que os personagens entram em um bar que parece estar vazio. Não há clientes e não há atendentes. Então, naturalmente, Leo ultrapassa o limite estipulado pelo balcão do bar, abre a geladeira, retira uma garrafa, a abre e serve seus amigos que, juntos, brindam. Logo mais, um outro casal chega ao estabelecimento e Leo, se fazendo passar por atendente, novamente invade o balcão para servi-los. A princípio, apenas uma brincadeira inocente para ilustrar a *vibe* daquela viagem *non sense*. Afinal, praticamente não há relação de causa e consequência ao longo de toda essa primeira parte da narrativa, por isso, tal situação não seria completamente estranha à concepção geral da obra. Entretanto, tal sequência ganha muito mais significação se a enxergarmos como expressão típica do histórico jogo de poder que ocorre quando o colonizador abusa do colonizado.

Uma relação como essa, no Brasil, semelhante ao que ocorre com o racismo, está arraigada a nossa estrutura social. É por reproduzir inconscientemente tal relação que Leo se vê autorizado a ultrapassar os limites da propriedade e impor sua vontade. Afinal, trata-se de um bar simplório e, provavelmente, assim seja também seu proprietário – conforme é possível comprovar logo a seguir quando o personagem de Girley Paes, o dono do bar, entra em cena. Pergunto-me, no entanto, se Leo – personagem reticente, de baixa autoestima e tratado por “cagão” pelo próprio amigo Norberto – teria a mesma “coragem” e agiria da mesma forma ao adentrar um bar da Cidade Baixa, do Moinhos de Vento ou do Bom Fim. É claro que não, pois essa é uma postura que não condiz com alguém disposto a compreender aquele espaço e aquelas pessoas. Leo, Norberto e Paula – a exceção novamente é o “louco” – agem como “turistas de massa” os quais, geralmente, classificam os habitantes locais de uma pequena cidade a partir do seu modo “centro-metropolitano” de ser e de perceber aquilo por eles considerado periférico. Nada muito diferente de como o português colonizador subjuguou o Brasil colônia ou como os Estados Unidos e a Europa historicamente exploraram a América Latina. Tiburi (2021, p. 41) aborda a colonização dizendo:

[...] é um parâmetro instaurado no topo da linguagem, seja ela verbal, corporal, imaginária, simbólica, artística ou científica. A atitude colonial implica a criação de visões de mundo, de nomações e de marcações preconceituosas em um circuito a ser limitado. Colonizadores e colonizados entrelaçam seu destino como dominantes e dominados, senhores e escravos, algozes e vítimas.

Pouco importa se essa percepção é construída pelos aparelhos repressivos ou ideológicos do Estado – para lembrarmos de Althusser (1974) e as aulas de Teoria da Comunicação –, pois, geralmente, ambos sabem que são mais eficientes quando trabalham conjuntamente. Nesses casos, o resultado é o mesmo, conforme bem observa o pesquisador francês Desbois (2016) ao analisar a importância internacional, em contraponto ao reconhecimento tímido local, dos prêmios recebidos por *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) no Festival de Cinema de Berlim. Segundo ele, a não valorização devida para tal conquista é característica de “[...] um país vítima de um complexo de subdesenvolvimento cultural, com carência de reconhecimento, e fascinado, involuntariamente, pelo neocolonialismo hollywoodiano” (DESBOIS, 2016, p. 368-369). No entanto, retomando a citada sequência de *A última estrada da praia*, é preciso relativizar que tal relação de oposição e equilíbrio se altera conforme a percepção dicotômica daquilo que é considerado central e/ou periférico. Assim, um típico “porto-centrista” – para seguirmos nesse exemplo, mas poderia ser um típico “carioca-centrista” – provavelmente subjugaria o proprietário de um boteco em Cidreira ou Quintão, mas algo semelhante ele dificilmente faria em um café parisiense ou em um *pub* londrino. Isso se dá devido a um discurso retórico dominante que tem, por objetivo, inferiorizar psicológica e culturalmente os povos colonizados – e as minorias como um todo – para, assim, escravizá-los mais facilmente. “A colonização é um sequestro completo da existência e da potencialidade dos povos por ela visados” (TIBURI, 2021, p. 48) e, conseqüentemente, o sujeito subjogado responde subjogando. Dessa forma, como resultado inconsciente de tal doutrinação psicológica, a sociedade – constituída por sujeitos – reproduz o mesmo tratamento do qual é vítima, ou seja, nasce daí um sentimento contraditório que pode originar respostas dicotomicamente opostas – por exemplo, humildade, subserviência, respeito e/ou arrogância, subjugo, desrespeito – conforme for a avaliação, geralmente inconsciente, desse sujeito quando confrontado às mais variadas situações.

No caso do filme de Fabiano de Souza há, ao menos, duas possibilidades. Primeiro, o diretor, a equipe, o elenco, a adaptação literária, a história narrada, a linguagem claramente referenciada na *Nouvelle Vague* francesa e, por consequência, o próprio filme se apresentam figurinados com os panos e as cores do personagem dominador – para estabelecermos uma

analogia cinematográfica – que, como tal, conquista a paisagem litorânea para utilizá-la, a seu bel-prazer, apenas como cenário para sua aventura pequeno-burguesa. Ali está o “porto-centrismo” do qual falo acima, afinal, mesmo que inconscientemente e/ou até “cheio das boas intenções”, a forma como uma equipe de cinema chega a um lugar ermo – e afeta suas pessoas – carrega, consigo, a própria biografia, a psicologia e a percepção desse grupo de cineastas quanto ao universo com o qual vai interagir. No caso, sabemos, são pessoas que pertencem a uma elite, se não econômica, certamente cultural, que construiu sua “psicogeopolítica” a partir da capital, Porto Alegre. Segundo, tudo o que vemos, ouvimos e analisamos, principalmente a partir da referida cena escolhida por sua potência simbólica, está, justamente, a serviço de uma intencional provocação a qual, por sua vez, tem por objetivo a reflexão. Reflexão esta que, aqui, foi problematizada a partir da postura hedonista dos referidos personagens diante do ambiente que os acolhe. Nesse caso, mais do que nunca, é preciso destacar a capacidade e a coragem desses artistas que operam a partir – e por meio – de um ambiente essencialmente elitista em desconstruírem, a si próprios, de uma forma até mais radical que a própria desconstrução narrativa infligida, por eles, ao filme.

Como tal problematização não está presente no livro que deu origem à adaptação e o diretor não foi perguntado sobre suas intenções acerca dessas possibilidades, não posso apontar para qual lado pesa a mão. Entretanto, é perceptível, em um estudo que desde o seu início tenta perceber o cinema porto-alegrense a partir do espaço geográfico e cultural ao qual está inserido, que tal eventual coerência diegética esteja refletida na forma como o filme – ou ao menos essa sua primeira metade – é realizado. Quero dizer com isso, por exemplo, que a própria escolha por levar para a praia um elenco profissional – formado por porto-alegrenses – de certa maneira ilustra uma coerência entre aquilo que o filme mostra e como ele foi realizado. Afinal, todo filme é construído a partir de escolhas, e quando projetado na tela branca dos cinemas é, justamente, o resultado dessas escolhas que ele apresenta. No caso de tal percepção fazer sentido, ousaria dizer que essa mesma postura, de certa forma, explicita o próprio cinema porto-alegrense de até então. Consequentemente, portanto, ainda não estaríamos falando de um cinema que tenta compreender o espaço – e a cultura periférica –, mas, sim, que segue, como uma espécie parasita, apenas aproveitando as paisagens para onde desloca-se em busca de alternativas para oxigenar sua fotografia desgastadamente urbana. É óbvio que, às vezes, uma locação é apenas uma locação, assim como nenhum filme tem a obrigação de apresentar um tratado sociocultural toda vez que buscar uma paisagem para que sirva de cenário. No entanto, o que tento mostrar é que há uma simbologia potente por trás

dessas percepções. É aquela velha história, “no creo en las brujas, pero que las hay”.¹⁴¹ Tanto o é que, talvez, a mesma postura ajude a explicar o porquê de, mesmo no espaço urbano, o cinema porto-alegrense não “subir o morro”, ou seja, diferentemente de como faz o cinema pernambucano, por exemplo, o cinema porto-alegrense praticamente não reflete sua própria periferia. Salvo raras exceções – já vimos algumas – acredito, tal postura acompanha esse cinema porto-alegrense desde o seu início, quando se deu a ruptura com o cinema chamado de “bombacha e chimarrão”.

Quanto a isso, especificamente, percebo que mesmo que naquele momento tenha sido plenamente justificável – e isso é preciso agradecer à *Geração deu pra ti* –, essa ruptura radical, por outro lado, se deu numa intensidade tamanha que gerou um buraco de quase quarenta anos na história do cinema gaúcho. Período em que os realizadores filiados a essa tradição do audiovisual porto-alegrense simplesmente se esqueceram que o Rio Grande do Sul “era muito maior que o seu quarto”¹⁴², no caso, Porto Alegre. Portanto, nessa cronologia de quase quarenta anos, uma transição para um cinema porto-alegrense o qual, finalmente, vai iniciar o processo de desconstrução dessa mesma relação de poder que opôs aquilo que é central daquilo que é periférico ocorrerá somente a partir de *Morro do céu* (Gustavo Spolidoro, 2009) e *Dromedário no asfalto* (Gilson Vargas, 2014).

No entanto, é possível perceber e identificar nuances dessa desconstrução ainda em *A última estrada da praia* se, para isso, levarmos em conta que esse filme é constituído de dois momentos extremamente antagônicos entre si. Em relação a isso não importa se falamos do longa-metragem ou da sua versão televisiva, pois tal ruptura interna – antes e após a briga entre Norberto, Paula e Leo – é perceptível, independentemente do formato final e de tudo que envolveu, naquele momento, realizar um produto para a TV e outro para o cinema. E aqui

¹⁴¹ Não acredito nas bruxas, mas que elas existem. Tradução do autor.

¹⁴² Peço licença para “brincar” com a música da banda gaúcha, Cowboys Espirituais, que compôs uma canção que tem, por título, “O mundo é maior que o teu quarto”. Numa determinada parte desta música, a letra diz: “Melhor não responder o que você quer me ouvir dizer/Eu não sei, não vou adivinhar/Afinal, foi você quem me fez ficar/Teus olhos me pedindo para te amar [...] Garota eu te falei, a vida é nada fácil/Eu não quero dizer isso/Mas o mundo é maior que o teu quarto”. Embora a letra composta por Marcio Petracco – integrante também do TNT – aparentemente fale de amor. E fala. Num determinado momento desta pesquisa me dei conta que seria possível ilustrar, através dessa música, o próprio gaúcho – sobretudo representado pelo porto-alegrense – e suas características determinadas pela sua condição cultural fundamentada pela explicitada relação centro/periferia. Isso porque a condição do personagem principal dessa canção, naturalmente um homem e claramente que pensa a partir de uma formação cultural conservadora, ilustra o mesmo jogo de poder retratado na análise acima. Aqui, penso, o personagem que poderia ser o Leo, de *A última estrada da praia*, aparentemente se mostra tão seguro e convencido sobre o que pensa que, mesmo dizendo que “não sabe, não vai adivinha e não quer dizer” acaba, sim, por dizer o que queria dizer. No entanto, sua postura, me parece, apenas busca ocultar aquilo que ele mesmo revela em outro momento da canção quando diz: “[...] já cansei de confusão/Tava ali pra esquecer a solidão”. No final, toda nossa luta com seres humanos é pela busca de algo ou alguém que acabe com a nossa solidão e isso, me parece, é potencializado em situações de aparente desvalorização como ocorre com o gaúcho varonil de “sirvam nossas façanhas de modelo a toda terra” ao levantar seus olhos para o Norte.

não falo apenas da gramática cinematográfica trabalhada por Fabiano de Souza, até porque esta é clara e explicitada pelo próprio Fabiano de Souza (2011) quando aborda as particularidades das filmagens do seu longa-metragem e afirma que há um claro diálogo deste com a *Nouvelle Vague*. Algo também facilmente observável pelo estilo fundamentado em elementos narrativamente desconstrutivos como o rompimento das regras de continuidade, prioridade de falsos *raccords*, quebra de eixo e abundância de elipses. Segundo Fabiano de Souza (2011, p. 118-121):

[...] Desde o primeiro tratamento, o roteiro tomava por base um dos princípios básicos de um tipo de representação moderna, pois deixava abertura para a criação durante as filmagens. Ao contrário do roteiro vinculado ao classicismo, em que todos os aspectos narrativos são previstos, levando em conta o fato de que a etapa de filmagem não deve trazer surpresas, o roteiro ligado à experiência moderna é um pouco mais genérico [...]. O roteiro ligado à representação moderna também abdica (quase sempre) de relações de causa e efeito, mostra personagens sem motivações claras, explora a subjetividade dos personagens de maneira expressiva e ambígua.

A intenção de Fabiano de Souza em dialogar com os elementos próprios de um cinema que rompesse com o classicismo – cinema clássico –, no entanto, demandou cuidados especiais e, claro, não o isentou de algumas marcas originadas dessa esquizofrenia narrativa. Se, hoje, com a hibridização cada vez maior entre os formatos de exibição isso talvez não mais implique em escolhas narrativas determinantes, naquele momento, é preciso lembrar, esta seria a primeira experiência gaúcha que aproximaria tais possibilidades. Era, portanto, natural e necessário buscar um equilíbrio. O receio de realizar uma obra narrativa demasiadamente inovadora para ser exibida em uma televisão regional não deveria pautar, ao menos não determinadamente, um processo que visava gerar o material a ser utilizado na versão cinematográfica. É preciso levar em conta, claro, que o diretor buscava na *Nouvelle Vague* a inspiração narrativa para a versão longa-metragem. Dessa forma, para contemplar os anseios da RBS TV – que o contratava para realizar essa adaptação –, mas também viabilizar o seu longa-metragem, Fabiano de Souza (2011, p. 118-123) relata que:

[...] sobre esse processo que gerou o episódio “O louco” (2007, 26 minutos) e o filme *A última estrada da praia* (2010, 93 minutos), podem-se tecer considerações sobre a gestação de uma adaptação dupla, partindo do exame de cada etapa do trabalho, culminando na comparação de trechos das duas obras audiovisuais. [...] Junto com o improviso dos atores, optou-se por uma decupagem pautada pela câmera na mão. No caso, a estratégia foi filmar longos planos que, posteriormente, foram montados – tanto no episódio como no filme – com *jump cuts*, com o corte baseado na emoção dos personagens, muitas vezes desrespeitando ao eixo da ação. [...] Aqui, novamente, o episódio da televisão parece trazer indícios de classicismo, como a utilização do movimento de câmera de aproximação que sublinha o sentimento de libertação do personagem [...]. Se o próprio sorriso do personagem

também parece atuar nesse sentido, há elementos contraditórios, como a quebra da quarta parede e a opção por um final em aberto – pelo menos em termos narrativos. Então, se juntamos o olhar para a câmera, a corrida e a ausência de um desfecho nítido para o personagem, existe claramente a busca de um diálogo com um marco do cinema moderno. No caso, *Os incompreendidos* (François Truffaut, 1959). Já o final do filme não só é aberto como vem carregado de anticlímax. O protagonista é mostrado em plano geral e, pelo menos até a entrada da música, o que se vê é um personagem ainda preso a seus dilemas – é como se no longa-metragem ele ainda não pudesse escolher que caminho seguir diante de uma encruzilhada.

Dessa forma, ao aproximarmos a versão televisiva e a versão cinematográfica, é possível observarmos algumas tentativas de adaptar padrões narrativos e desconstruções de linguagem conforme cada formato de exibição. Apesar do sucesso do projeto, no entanto, todo o cuidado dispensado pelo diretor e sua equipe não foi suficiente para preservar as inevitáveis contaminações narrativas visíveis em ambas as versões. Mesmo assim, percebe-se que há um significativo equilíbrio entre as duas versões, o qual pode estar simbolizado na decisão em repercutir esse mesmo ponto de equilíbrio na história dos personagens. Assim, o antes e o depois da discussão entre Norberto, Leo e Paula são definidos por um ponto de virada equidistante o qual leva em conta a duração de cada formato – TV e cinema – e, conseqüentemente, preserva, nas duas versões, a importância dessa radical ruptura narrativa. Ruptura esta – vamos seguir concentrados na versão longa-metragem – que, para além da sua importância diegética, tem potencial para ser percebido como o primeiro passo em direção a uma transformação do cinema porto-alegrense. Ironicamente, todo esse processo transpassa três filmes, três diretores e repercute a própria estrutura narrativa do *road-movie*.

Essa viagem se inicia em Porto Alegre, quando Norberto, Paula, Leo e um “louco” sem nome e voz pegam a BR 290, ou *Freeway* como a rodovia é conhecida no estado, em direção ao Litoral Norte gaúcho e acaba também na praia, dessa vez no Uruguai, quando Marcos Contreras, agora vivendo o personagem Pedro, reencontra seu pai. Assim, da mesma forma que a transformação do personagem é a essência do filme de estrada, também a ruptura narrativa do cinema porto-alegrense vai se dar ao longo de um grande *road-movie*, de sete anos de duração, iniciado em 2007, com *A última estrada da praia*, e finalizado em 2014, com *Dromedário no asfalto*. Não sem dar um pulo na exótica Cotiporã, na Serra Gaúcha.

Em *A última estrada da praia*, portanto, essa viagem do cinema porto-alegrense tem início com a discussão principiada por Norberto, quando seu amigo Leo o informa que não é possível seguir com a Rural Willys pela praia, pois o motor está esquentando. Irritado, Norberto decide seguir sua viagem a pé e na companhia do “louco”. Assim, começa a segunda metade do filme de Fabiano de Souza, quando também tem início a imersão dos seus personagens sobreviventes – já que Leo e Paula desaparecem do filme como se nunca

tivessem existido – pela solidão do litoral gaúcho. No entanto, embora Norberto esteja finalmente livre, como talvez nunca tenha estado antes na vida, o silêncio entre eles – afinal, por mais que tente, Norberto não consegue fazer o parceiro esboçar uma única palavra – parece aprisioná-lo. Acompanhados apenas pelo vento, que esculpe as intermináveis dunas, o mar marrom, permanentemente agitado, e o céu cinza, pesado sobre suas cabeças, “o louco e o normal” caminham lado a lado, espremidos por paredes abstratas e a incerteza do próprio destino. Inusitadamente, mais uma vez, surge uma porta – de verdade, de madeira e com maçaneta – que permite algum relaxamento aos dois personagens. Ao mesmo tempo, serve de metáfora para a própria loucura que, assim como a porta, sempre tem dois lados. Nessa sequência, o roteiro liberta aqueles dois personagens das ações infantis, egoístas e superficiais presentes na primeira parte do filme para lhes permitir, finalmente, a possibilidade de mergulharem naquele meio ambiente quase selvagem o qual os acolhe. Nesse momento, Norberto – como uma metáfora do próprio cinema porto-alegrense – deixa de ser aquele turista CVC, da capital, que aparece no início do filme cheio de si, dizendo aos outros o que fazer e para onde ir, para, finalmente, mergulhar humildemente na essência do litoral gaúcho. Ao fazer isso, passa a não ser afetado por esse ambiente e sua gente. Por isso, talvez não seja por acaso que, ao encontrarem uma comunidade, Norberto encontra sua redenção e decide permanecer naquele lugar, na companhia de uma mulher desconhecida que lhe abre a porta sem nada perguntar. Ao decidir por tal acolhimento, não sem demonstrar um certo egoísmo até então inédito, Norberto libera o “louco” para que siga sua jornada sozinho.

Assim, o filme de Fabiano de Souza, que na sua primeira metade lembra mais o *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007) e o seu já saturado “porto-centrismo”, rompe radicalmente com isso e, a partir de então, estabelece novos parâmetros narrativos para o cinema urbano porto-alegrense, antecipando toda uma nova onda que terá, em *Morro do céu*, sua continuidade. Quanto a essa cronologia, no entanto, cabe um esclarecimento. Mesmo que *Morro do céu* tenha sido finalizado em 2009 e *A última estrada na praia* em 2010, é preciso destacar que o projeto de Gustavo Spolidoro, provavelmente, ainda nem existisse¹⁴³ quando Fabiano de Souza já estava rodando o material que daria vida ao seu primeiro longa-metragem. Portanto, este já estava em processo e, por isso, inaugurou a sugerida transição narrativa desse cinema porto-alegrense. Para reforçar minha impressão acerca desse fenômeno, gostaria de destacar o papel da trilha sonora em *A última estrada na praia*. Mesmo que tudo isso tenha se dado inconscientemente – acredito que foi –, vejo como mais um marco

¹⁴³ Gustavo Spolidoro confidenciou, em sua dissertação, que há tempo pensava em fazer um filme sobre jovens do interior gaúcho, mas não sabia como abordar tal história (SPOLIDORO, 2013).

simbólico perceber que os primeiros 50 minutos do filme de Fabiano de Souza são embalados por sucessos de Wander Wildner e, principalmente, Júpiter Maçã – o Flávio Basso –, músicos ligados ao rock gaúcho dos anos 1980 e 1990 e que também estão presentes na trilha sonora de *Ainda orangotangos*.

Passada a primeira metade do filme, no entanto, o rock gaúcho dá espaço a uma música de Arnaldo Antunes e, claro, finaliza com Palo Seco, de Belchior. Penso que o fato de Arthur de Farias – o mesmo líder da banda diegética que acompanha *Ainda orangotangos* – arranjar a composição de Antunes e o músico símbolo do Bom Fim, Nei Lisboa, interpretar o clássico do compositor cearense em nada prejudica a percepção de que há, sim, um indicativo transitório também na trilha sonora de *A última estrada na praia*. Talvez, o fato de músicos gaúchos ligados ao movimento cultural nascido no Bom Fim interpretarem artistas nacionais seja mais um indicativo de que está ocorrendo uma gradual libertação das amarras culturais que ainda nos remetiam àquela Porto Alegre dos anos 1980. Ainda, o fato de o próximo filme de Gustavo Spolidoro não utilizar uma única música do rock gaúcho na sua trilha sonora, talvez, permita-nos autenticar tal percepção. O mesmo podemos dizer de Gilson Vargas, que, embora utilize músicas das gaúchas Pata do Elefante e The Darma Lóvers, estas não estão diretamente relacionadas àquele rock irreverente e provocador – politicamente incorreto, quem sabe – do qual certamente o ex-Cascavelettes Flávio Basso foi um representante significativo. Ao contrário, *Dromedário no asfalto* procura dialogar bastante com a música latino-americana, embora, de certa forma, o faça com músicos brasileiros. Portanto, insisto em perceber tais indícios como elementos importantes para validarmos essa transição narrativa do cinema urbano porto-alegrense.

Apesar de ser um documentário, *Morro do céu* é o filme que intensificará esse movimento, pois não apenas romperá com a paisagem urbana porto-alegrense como, principalmente, fará isso com um olhar disposto a enxergar as paisagens periféricas como meritórias de uma abordagem mais humanista e quase antropológica. Abordagem esta que, narrativamente, vai se dar por meio de uma estratégia bastante praticada no audiovisual porto-alegrense – embora até então trabalhada diferentemente – constituída a partir do tensionamento dos limites entre a ficção e o documentário. Assim, utilizando-se dessa estratégia a qual, de certa forma, remete ao próprio nascimento do gênero documentário a partir da realização de *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), passa pelo Neorealismo Italiano e é problematizada com mais intensidade, na história do cinema, a partir dos anos 1960, que Gustavo Spolidoro realizou o seu segundo longa-metragem. Quanto a isso, nenhuma grande novidade.

A novidade, para Spolidoro, chega com Agnès Vardas. *Os catadores e eu* – originalmente *Les glaneurs et la glaneuse* – (Agnès Vardas, 2000), filme que Spolidoro assistiu em curso ministrado por Jean-Claude Bernardet, no ano de 2006, em Porto Alegre, foi determinante nessa nova perspectiva cinematográfica menos dada aos virtuosismos do plano-sequência. Sobre o impacto proporcionado por esse contato com a obra de Vardas, prefiro usar as palavras de Gustavo Spolidoro (2013, p. 39): “Daquela sessão e da aula/debate assistida posteriormente, ficou a forte lembrança de um cinema espontâneo, de diálogo entre o autor e seus personagens e de uma ampliação das possibilidades documentais”.

Após ter realizado *Ainda orangotangos* e ter deixado a Clube Silêncio, Spolidoro precisava não apenas de um novo projeto, mas de uma nova justificativa para o seu cinema. O curso com Jean-Claude Bernardet e o contato com *Os catadores e eu* foram determinantes nesse processo, mas, antes disso, outras duas situações contribuíram para que o diretor buscasse uma certa resignificação do seu cinema. Em primeiro lugar, o contato com o estilo de Beto Brant dirigir, durante as filmagens de *Cão sem dono*, o influenciou de tal forma que, provavelmente, se ainda fosse possível, teria aplicado o mesmo estilo na realização de *Ainda orangotangos*. No entanto, a grandiloquência de um longa-metragem em plano-sequência, o qual estava em pré-produção, demandava uma postura de produção e direção que nada tinha a ver com o cinema introspectivo que Beto Brant e Renato Ciasca haviam realizado, alguns meses antes, sob o seu olhar atento. Somado a isso, em segundo lugar, a saturação proporcionada por *Ainda orangotangos*, e tudo que o acompanhou – modo de produção, o estresse das filmagens que envolveu uma equipe enorme, o lançamento solitário depois de brigar com os sócios, o resultado aquém do esperado – demandou um período de reflexão o qual, certamente, contribuiu para que o diretor amadurecesse não apenas o seu cinema, mas também a percepção sobre a própria vida. Afinal, depois do seu longa de estreia, Gustavo Spolidoro havia alcançado o clímax de uma carreira pautada pelo fetiche do plano-sequência ao mesmo tempo em que perdeu tudo ao romper com a Clube Silêncio.

Dessa forma, inspirado pela diretora oriunda da *Nouvelle Vague* – Agnès Vardas –, mas também por um dos principais diretores brasileiros dos anos 2000 – Beto Brant –, Spolidoro buscou refúgio em um cinema diferente daquele que estava acostumado a realizar. Para isso, novamente o digital seria sua principal ferramenta e lhe abriria as portas para uma abordagem aprofundada após a realização de *Morro do céu*. Viabilizado pelo edital DOCTV BRASIL IV, em 2008¹⁴⁴, o projeto escrito pelo diretor e contemplado pelo edital propunha

¹⁴⁴ Segundo Spolidoro, o “Edital nacional da TV Brasil e ABEPEC realizou, na edição IV, de 2008, 55 documentários com aproximadamente 52 min em todos os estados brasileiros e Distrito Federal. *Morro do Céu*

que toda a realização artística relativa ao *set* de filmagem fosse desenvolvida apenas por uma pessoa, no caso, o próprio Spolidoro. Assim, a exemplo de *A última estrada da praia*, também *Morro do Céu* nascia de uma proposta audiovisual para a televisão, embora, ao contrário de como Fabiano de Souza se viu desafiado na realização de dois produtos a partir de uma mesma filmagem, ao ponto de problematizar isso em artigos acadêmicos, parece que, para Gustavo Spolidoro, isso se mostrou menos relevante. Talvez porque, nesse caso, as versões para TV e cinema não se diferenciavam significativamente. Os desafios eram outros:

As características da realização foram muito específicas e faziam parte do projeto enviado e aprovado junto ao DOCTV Brasil IV. Talvez a mais significativa diga respeito à proposta de fazer um filme no qual todas as funções relativas ao *set* seriam exercidas pelo diretor, como realmente foram 48. Outra forte característica era o mergulho na vida da comunidade de forma observacional, mantendo o que eu defino como um distanciamento ativo dos personagens. Ou seja, eu não apareço nem me intrometo nas cenas durante o seu andamento, mas as debato previamente a fim de saber qual a atividade dos personagens em determinado dia ou situação e, eventualmente, decupando o espaço e possíveis ações dos personagens ali (SPOLIDORO, 2013, p. 57).

De certa forma, ao propor esse novo movimento, Spolidoro encontra paralelo na discussão de Rancière (2009), quando esse autor reflete acerca da necessidade de se retornar à essência da obra de arte. Conforme explica Rancière (2009), depois de descoberta e praticada a tridimensionalidade na história da pintura, o movimento abstrato buscou resgatar a essência de uma arte essencialmente bidimensional, o que não deixa de ser uma simplificação ou, até, poderia ser visto como uma complexificação da simplicidade de pintar. Esse movimento entrópico, comum em inúmeras situações semelhantes, certamente encontra paralelo na guinada pessoal e profissional do diretor gaúcho. Assim, conforme Rancière (2009), após ter alcançado o auge da sua relação visceral com o plano-sequência¹⁴⁵ e sem mais desafios acerca de tal formato, não deixa de ser uma busca natural optar por uma estética e abordagem mais humilde, conforme aparece em *Morro do céu*.

No entanto, estamos falando de Gustavo Spolidoro, por isso o aparentemente minimalismo formal presente em *Morro do céu* também esconde outras possíveis leituras. Pensar o cinema como um ato político, o qual promove discursos reflexivos sobre o próprio fazer-cinema, certamente, acompanha essa pretensa simplicidade estética do seu segundo longa-metragem. Ao chegar no limite do que a tecnologia latente lhe permitia – o plano-

foi um dos dois projetos do RS contemplados. Ele possui uma versão de 52min para a TV e uma de 71min para os cinemas” (SPOLIDORO, 2013, p. 15).

¹⁴⁵ Como vimos anteriormente, Spolidoro havia praticado o plano-sequência anteriormente em dois curtas-metragens: *Velinhas* (1998) e *Outros* (2000).

sequência de *Ainda orangotangos* –, dessa vez Spolidoro optou por utilizar a mesma tecnologia para retornar à – ou retomar a – raiz do cinema. Ou seja, aquilo que lhe é mais básico e essencial, contar uma história da forma mais simples possível, sem que a forma impere (demasiadamente) sobre o conteúdo. Desse modo, aproximar a reflexão sobre a arte pictórica de Rancière (2009, p. 38) do filme de Spolidoro, talvez, ajude a explicar o movimento do diretor gaúcho:

A modernidade poética ou literária seria a exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional. A modernidade pictural seria o retorno da pintura ao que lhe é próprio: o pigmento colorido e a superfície bidimensional.

Ainda segundo Rancière (2009, p. 46), agora questionando o pensamento benjaminiano:

A tese benjaminiana, por sua vez, supõe outra coisa que me parece duvidosa: a dedução das propriedades estéticas e políticas de uma arte a partir de suas propriedades técnicas. As artes mecânicas induziram, enquanto artes mecânicas, uma modificação de paradigma artístico e uma nova relação da arte com seus temas. Essa proposição remete a uma das teses mestras do modernismo: a que vincula a diferença das artes à diferença de suas condições técnicas ou de seu suporte ou *médium* específico.

Acredito que Spolidoro promove, aqui, um movimento que sai do ambiente propício do realizador, o qual necessita de uma grande equipe para fazer acontecer seu projeto mais ousado, e chega ao ambiente do receptor moderno, o leitor do qual nos fala Benjamin (1994), aquele que, agora, pode se colocar no lugar do primeiro e “produzir seu próprio texto”. A tecnologia de captação, as possibilidades de exibição e a democratização sobre os processos de realização permitem esse movimento de trânsito entre os dois lados da fronteira. No caso do diretor gaúcho, por esse ser, essencialmente, um realizador e, por isso, compreender os processos, tal movimento é ainda mais complexo, pois ao fazer um “cinema de um homem só” – conceito que surgirá na esteira do projeto de *Morro do céu* –, ele procura explicitar o próprio movimento contemporâneo de inversão dos papéis. Algo que, inclusive, a pandemia que assola o mundo desde 2020 – e me acompanha na escrita deste texto – contribuiu para uma radicalização ainda mais significativa.

Spolidoro reproduziu essa tendência, por ele também percebida no filme de Agnès Vardas, ao mesmo tempo em que acompanhava o movimento de transformação tecnológico no qual estava inserido. Como resultado, conseguiu suplantá-la e provocar reflexão acerca dessa contemporaneidade que liberta o receptor das amarras passivas da poltrona, mas

que também tensiona os saberes e as práticas que regularam o próprio mercado audiovisual. Uma câmera de operacionalidade simples, que permite essa ruptura entre quem produz e quem consome, provoca uma revolução acerca da percepção sobre a construção da imagem audiovisual a qual, essencialmente, é marcada pela manipulação imagética. Isso porque, à medida que o leitor passa a “brincar” com a linguagem, praticando sua escrita, ele vai, mais e mais, compreendendo os mecanismos por trás do seu processo de construção e, assim, aprendendo a ler não apenas aquilo que se dá a ler, mas, sobretudo, os mistérios escondidos nas entrelinhas do visível. Além disso, *Morro do céu*, que não conta com atores profissionais, é um mergulho corajoso do próprio diretor em busca do desconhecido a fim de, com ele, dialogar. Não é por acaso que o personagem da cidade que vai para o interior – aqui, o próprio Gustavo Spolidoro – lá permanecerá, sozinho, por quatro meses. Essa escolha metodológica ilustra a intenção de utilizar o tempo a seu favor para permitir construir as pontes necessárias para um registro humilde e sincero da comunidade de Cotiporã e, principalmente, de seu protagonista Bruno Sordi.

Ao contrário do que vimos acontecer em *A última estrada da praia* – principalmente na sua primeira metade –, aqui a capital chega ao interior a partir de uma postura totalmente diferente, propondo uma nova relação com a paisagem local, sua cultura e sua gente. Em *Morro do céu*, o “porto-centrismo” não impõe seu jeito de ser e viver, mas, ao contrário disso, busca apenas observar aquele ambiente e sua lógica particular. As imagens distanciadas, muitas vezes planos abertos e/ou planos gerais, imprimem isso em *Morro do céu*. Ironicamente, um filme dirigido pelo possivelmente mais umbilical dos diretores porto-alegrenses dessa geração. O mesmo diretor que, apenas dois anos antes, estava dando voltas no Parque Farroupilha sem conseguir se desvencilhar da geografia – e do jeito de ser – porto-alegrense. Isso ajuda a explicar por que Gustavo Spolidoro nunca será apenas um observador passivo. Afinal, não é da sua natureza. Por essa razão, mesmo que tenha realizado esse movimento o qual, num primeiro olhar, parece apenas uma busca pelo essencial cinematográfico – jogar luzes sobre os personagens em contraponto ao dispositivo –, inadvertidamente – será? –, mais uma vez acaba por chamar a atenção para si e para a forma como a obra foi realizada. Dessa vez, diferentemente do que ocorreu com *Velinhas* (1998), *Outros* (2000) e, claro, *Ainda orangotangos* (2007), para citar os planos-sequências, faz isso a partir de uma relação muito mais equilibrada entre ele e sua própria obra.

Esse processo introspectivo de reflexão sobre a teoria e a prática audiovisual, que envolveu a realização de *Morro do céu*, originou-se na Clube Silêncio e na produção de *Ainda orangotangos*, passou pelo contato com o estilo de direção de Beto Brant e ressoou na obra da

diretora da *Nouvelle Vague*, Agnès Vardas, quando também ela se propôs a descobrir o digital, finalmente fez despertar, em Gustavo Spolidoro, sua mais nova obsessão: “o cinema de um homem só”. Para isso, o diretor – que também é professor universitário no curso de Produção Audiovisual da Famecos, na PUCRS – ingressou no mestrado com um projeto de pesquisa teórico-prático a fim de problematizar o “cinema de um homem só”. É assim que nasceu o longa-metragem *Errante – um filme de encontros* (Gustavo Spolidoro, 2015), realizado paralelamente à sua dissertação: “O cineasta errante: caminhos e encontros na realização de um filme de um homem só” (2013). Durante esse processo, de aproximadamente dois anos, o pesquisador e realizador Gustavo Spolidoro fez um retorno à história do cinema porque, segundo ele: “A história do audiovisual mostra que o filme de um homem só esteve presente em seus principais momentos” (SPOLIDORO, 2013, p. 105). Para chegar a essa conclusão, Gustavo Spolidoro trouxe à luz do seu estudo as primeiras experiências de Étienne-Jules Marey e dos irmãos Lumières, bem como abordou a contribuição de realizadores e movimentos ligados à história do documentário, como Robert Flaherty, Jean Rouch e o *Cinéma Vérité*, Robert Drew e o *Direct Cinema*, além, claro, de Agnès Vardas. No final, para além de uma análise acerca do diálogo teórico-prático que sustentou o processo de realização do seu filme-ensaio *Errante*, o processo de pesquisa, mais uma vez, acabou por também revelar o pesquisador:

Quando de sua elaboração, filme e dissertação tinham alguns propósitos em comum. A experimentação e a reflexão sobre a realização de um filme por uma única pessoa era o principal. Mas, se algo pode ser dito sobre a gênese de *Errante* enquanto filme, é que ele surgiu como uma maneira que encontrei para colocar em forma audiovisual aquilo que compreendo como chave do funcionamento de meu cérebro, que são as associações e *links* a partir de estímulos e ideias e um caminho a ser percorrido a partir do encadeamento dessas ligações (SPOLIDORO, 2013, p. 106).

No entanto, apesar de toda práxis aplicada à realização de *Errante*, ou mesmo o virtuosismo quase adolescente de *Ainda orangotangos*, é *Morro do céu* sua principal obra. Isso é dito por Spolidoro, que, por não ser ingênuo, sabe o quanto o seu filme influenciou alguns diretores-símbolo da *Novíssima geração*, os quais, a essa altura, estavam bem próximos de “revolucionar” o cinema realizado no Rio Grande do Sul. Um deles, Davi Pretto, em depoimento, foi categórico ao afirmar que *Morro do céu* influenciou a concepção de *Castanha* (Davi Pretto, 2014), o qual, por sua vez, tensiona os limites da ficção e do documentário conforme bem nos lembra Mattos (2018, p. 498): “Também assim é *Castanha* (Davi Pretto, 2013), que opera na fronteira entre a criação ficcional e a realidade de seu protagonista, um ator transformista de Porto Alegre/RS”.

Aqui, embora Mattos (2018) aponte o ano de 2013 como o da realização de *Castanha*, no IMDb consta 2014, mesmo ano de realização de *Dromedário no asfalto*, o primeiro longa-metragem de Gilson Vargas que contou com a parceria próxima de alguns ex-alunos seus no Curso de Realização Audiovisual (CRAV) da Unisinos. Os ex-alunos, nesse momento já profissionais reconhecidos, são: Bruno Polidoro (direção de fotografia), Gabriela Bervian (som direto e desenho de som), Vicente Moreno (montagem) e, principalmente, Marcos Contreras (ator), que esteve presente também em *Cão sem dono* e em *A última estrada da praia*.

A partir dessa pequena lista de nomes, é possível perceber que as coincidências com o *A última estrada na praia* não se limitam ao fato de ambos serem *road movies* e buscarem o litoral gaúcho – principalmente a região de Quintão, Pinhal e Cidreira – como locações¹⁴⁶, mas também que algumas parcerias iniciadas com o ex-sócio, Fabiano de Souza, foram cultivadas e retornaram com ainda mais força na obra de Gilson Vargas. Marcos Contreras, que vive o protagonista e empresta suas características físicas aos dois filmes, obviamente, chama a atenção. No entanto, os anos que separam as duas obras – 2007, se tomarmos como parâmetro as filmagens para o Especial da RBS TV, e 2014 – intensificaram a importância de alguns desses cineastas, como ocorre com Vicente Moreno¹⁴⁷, Gabriela Bervian¹⁴⁸ e Bruno Polidoro¹⁴⁹, todos colegas de turma e parceiros em diversos projetos.

¹⁴⁶ Embora Pedro viaje para o Uruguai, a sua jornada se inicia no Litoral Norte do Rio Grande do Sul.

¹⁴⁷ Para dar um panorama geral sobre a contribuição de Vicente Moreno para os ex-sócios da Clube Silêncio, segundo o IMDb, além de *Dromedário no asfalto* e sua já destacada, por esta pesquisa, participação em projetos da Clube Silêncio ainda quando era estudante ou recém-formado, Vicente Moreno trabalhou como diretor assistente, roteirista, montador e/ou produtor em diversos outros filmes de Gilson Vargas, Fabiano de Souza e Gustavo Spolidoro, como, por exemplo, *O relâmpago e a febre* (Gilson Vargas, 2014), *Os filmes estão vivos* (Fabiano de Souza, 2013), *Casa afogada* (Gilson Vargas, 2011), *De volta ao quarto 666* (Gustavo Spolidoro, 2008), *Dois coveiros* (Gilson Vargas, 2008) e *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007).

¹⁴⁸ Gabriela Bervian, segundo o IMDb, iniciou sua parceria com os diretores da Clube Silêncio ainda em *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007). Por ser sócia e esposa de Gilson Vargas, naturalmente, essa parceria se repetiu em vários projetos para além do *Dromedário no asfalto*. Cito alguns os quais ela trabalhou como técnica de som e/ou desenho de som: *Longe de casa* (Gilson Vargas, 2010), *Casa afogada* (Gilson Vargas, 2011) – curta-metragem pelo qual recebeu o Kikito de Melhor Som –, *O relâmpago e a febre* (Gilson Vargas, 2014) e *Bad honey* (Gilson Vargas, 2019).

¹⁴⁹ Para ilustrar a parceria de Bruno Polidoro com Gilson Vargas e Fabiano de Souza, bem como o seu reconhecimento como um dos principais diretores de fotografia do Rio Grande do Sul, segundo o IMDb, destaco o Kikito de Melhor Fotografia pelo curta-metragem *Casa afogada* (Gilson Vargas, 2011). Polidoro ainda recebeu o prêmio uma segunda vez pelo curta-metragem *Horas* (Boca Migotto, 2016). Além da Mostra Competitiva Nacional do Festival de Gramado, Polidoro foi inúmeras vezes reconhecido, em várias edições e em várias obras, pela Mostra Gaúcha do Festival de Gramado – Prêmio Assembleia Legislativa – afetuosamente apelidado de “Gaúchão”, além de festivais como Santa Maria Cine Video, Cine PE, Festival Mix Brasil, Festival Guarnicê de Cinema, Festival de Cinema da Fronteira, entre outros tantos. Além disso, foi nominado duas vezes para o Prêmio de Melhor Direção de Fotografia da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), pelo mesmo *Horas* (Boca Migotto, 2016) e pelo longa-metragem documental *Pra ficar na história* (Boca Migotto, 2018). A parceria de Bruno Polidoro com os ex-sócios da Clube Silêncio também se intensificou com o tempo. Com Fabiano de Souza, Polidoro trabalhou nos longas-metragens *Nós duas descendo a escada* (Fabiano de Souza, 2015) e *Mudança* (Fabiano de Souza, 2020).

Se *Morro do céu* significou uma abordagem cinematográfica totalmente nova para Gustavo Spolidoro, o mesmo não pode ser dito de Gilson Vargas e o seu *Dromedário no asfalto*. Ao contrário, Gilson Vargas chega ao seu longa-metragem amadurecido por uma filmografia coerente e reiteradamente marcada por obras – curtas-metragens, principalmente – densas e introspectivas, que abordam temáticas como a incomunicabilidade, a solidão, o luto, a nostalgia e a vulnerabilidade do ser humano. Além disso, dos três ex-sócios diretores da Clube Silêncio, Gilson Vargas é aquele que mais se preocupava em experimentar abordagens diferenciais aos seus projetos, muitas vezes construídas a partir do improviso com o elenco. Segundo o depoimento de Marcos Contreras, isso marca a diferença também entre *A última estrada da praia* e *Dromedário no asfalto*. Conforme o ator relatou em entrevista, o filme de Fabiano de Souza tinha roteiro, e este apresentava os personagens e o universo o qual estavam inseridos. Embora tenha havido uma certa improvisação, a atuação, durante as filmagens, respeitou aquilo que foi ensaiado anteriormente. Já *Dromedário no asfalto* foi uma construção coletiva. O Pedro, seu personagem, foi sendo criado ao longo do processo de filmagem o qual se estendeu por meses. Nesse sentido, o processo de Gilson Vargas lembra um pouco os relatos sobre como *Cão sem dono* foi filmado, pois, ainda segundo Contreras, Beto Brant era menos pragmático e não apenas permitia, mas incentivava a liberdade de atores e atrizes improvisarem as cenas. “Nunca tinha visto alguém trabalhar assim”, confidenciou Contreras.

Dessa forma, não estranha a sensação de que o personagem Pedro busca estabelecer, com o ambiente circundante – as paisagens, as pessoas e os lugares – uma sinergia ainda inédita no cinema porto-alegrense de ficção. Quem sabe até é possível sugerir que Gilson Vargas estabelece, com as regiões do Litoral e da Fronteira, um diálogo semelhante àquele que Beto Brant e Renato Ciasca construíram com a cidade de Porto Alegre. O que nos faz pensar que *Dromedário no asfalto* meio que fecha um ciclo iniciado por *Cão sem dono*, o qual abriu o caminho para que o cinema porto-alegrense se apresentasse ao mundo ainda com mais intensidade a partir dos novos realizadores. Para isso, próximo ao que fizeram Fabiano de Souza e Gustavo Spolidoro – em níveis diferentes, claro –, Gilson Vargas tensionou os limites entre a ficção e o documentário. Contudo, se em *A última estrada na praia* percebemos um controle maior do diretor sobre a construção das cenas e, em *Morro do céu*, a busca de Gustavo Spolidoro é por ficcionalizar aquilo que já nasce documentário na sua proposta original, em *Dromedário no asfalto* o equilíbrio sobre a fronteira da fantasia e da realidade está mais a serviço da poesia do que, propriamente, por contar uma história. Essa é importante, claro, mas quem é Pedro e o que ele sente são informações que nos são transmitidas mais pela sua solidão, e, portanto, introspecção, do que pela sua voz. Boa parte

da viagem, Pedro realiza em silêncio. Silêncio que muitas vezes é quebrado pelo seu pensamento, verbalizado por meio do *off*, ou por algum encontro aleatório, que pode ser construído ao longo dos acasos do filme ou das demandas dos roteiros. Um exemplo de encontro planejado é quando Marcos Contreras encontra uma bióloga, interpretada pela atriz Vanise Carneiro, com quem bebe vinho, conversa e de quem ganha uma carona e um caleidoscópio. Já um encontro fortuito é com uma família que viajava de caminhão e com quem o ator conversa e compartilha uma refeição.

De certa forma, o início de *Dromedário no asfalto* poderia ser uma espécie de continuação de *A Última estrada na praia*. Marcos Contreras, alguns anos depois, um pouco mais velho, um pouco menos magro, retoma aquela mesma caminhada pela praia. A estética do frio segue presente. O mesmo céu cinza, carregado, o mesmo vento constante e a mesma areia a esculpir as mesmas dunas. No entanto, não é mais o mesmo céu, nem o vento que sopra é o mesmo, e as dunas já se transformaram constantemente ao longo dos anos que separam as duas produções. O que resta, essencialmente, é a “estética do frio”, que tanto seduz os realizadores gaúchos e marca uma parte considerável do cinema feito por aqui. Em *Dromedário no asfalto*, isso vai se intensificar ainda mais. Pedro viaja para o Sul, em direção ao Uruguai e a uma paisagem que também lembra *Além da estrada* (Charly Braun, 2010). Segundo define um gaúcho – daqueles de adaga, bota e bombacha –, mais um personagem aleatório e, portanto, real, com quem Pedro fala, ele seria um “passeador de estrada”. A última estrada, dromedário na estrada, além da estrada. Estradas margeadas pelo Atlântico Sul da América do Sul. Nessas estradas há inverno, chuva, frio e muitas paisagens *kitsch*. Até uma casa, transportada por um caminhão, há nessa estrada, o que até faz ecoar a história do navio de Garibaldi sendo transportado pelos pampas. O caminhão se desloca lentamente com aquela casa na “garupa”, tal qual uma tartaruga com seu casco, ou o dromedário Pedro com sua mochila vazia – sim, porque de dentro dela a única coisa significativa que será retirada em praticamente todo o filme é o caleidoscópio que Pedro recebeu de presente da bióloga. O tempo também passa, a passos lentos, acompanhando-o pelos acostamentos. Até finalmente chegar ao Chuí, extremo sul do Brasil, na fronteira com o Uruguai¹⁵⁰ quando, finalmente, perceberemos uma transformação mais marcante desse personagem. Até então, Pedro pouco falou, pouco sorriu, embora muito tenha interagido com o ambiente pelo qual passou. Diferentemente de Norberto, Pedro é um homem amadurecido, machucado pela perda da mãe

¹⁵⁰ Embora seguindo uma outra proposta narrativa, o longa-metragem adaptado da obra de Taylor Diniz por Paulo Nascimento, *A superfície da sombra* (2017), merece ser lembrado por também buscar essa mesma região da fronteira entre Brasil e Uruguai como cenário.

e saudoso das boas lembranças. Ao prometer a ela, antes da sua morte, reencontrar e perdoar o pai – por isso a viagem para o Uruguai –, Pedro se coloca na obrigação de viver o desconhecimento futuro. De certa forma, como um diretor que se propõe a realizar um *road-movie*, também o ator precisa de coragem para encarar o imprevisto. Por tudo isso, há uma humildade em Pedro que não vemos em Norberto, por mais legal que este fosse. Também parece haver uma humildade na realização de *Dromedário no asfalto* que não aparece em *A última estrada na praia*. Mesmo na sua segunda metade. E há um respeito da fotografia para com a paisagem. Por mais cafona, brega, deteriorada ou desbotada que seja, essa paisagem contribuiu para destacar ainda mais as características afetuosas do personagem Pedro.

A generosidade da fotografia de Bruno Polidoro, sublinhada pela sonoridade de Gabriela Bervian, preenche em luz, sombra e sensações os espaços dos planos abertos. Praticamente não há planos e contraplanos nessa viagem. Assim como não há mais espaço para o “porto-centrismo” que, definitivamente, ficou para trás. Então, marcado pela linha que divide dois países *hermanos*, na fronteira do Brasil e do Uruguai, após ter sido gestado ao longo de anos desde *A última estrada na praia*, finalmente um novo cinema porto-alegrense nasce. Longe de casa e em meio ao mesmo Pampa com o qual brigou há quarenta anos. Em *Dromedário no asfalto*, Pedro é menos um porto-alegrense que viaja em busca de paisagens exóticas para ser mais um homem em busca de si mesmo. De certa forma, parece que ele finalmente começa a se encontrar e isso lhe permite alguns encontros mais prósperos. Narrativamente, não é que a linguagem poética, carregada de tempos mortos, silêncios e sonoridades poucas vezes visto no cinema local, deixa de existir, mas, a partir desse ponto do filme, Pedro se solta mais, se comunica mais. E isso, ironicamente, ocorre em outro país, em um idioma que ele¹⁵¹ claramente não domina e, portanto, por meio do qual ele se expressa mal. A generosidade, entretanto, não precisa de verbo para se fazer comunicar, por isso falar mal espanhol ou inglês não o impede de partilhar uma noite com dois estrangeiros em *Punta del Diablo* – ao menos parece ser –, regada por cervejas Patrícia e muita *charla*.¹⁵² Até alguns beijos rola nessa noite. Quando o dia amanhece, uma parceria para um trecho da estrada. Ao som de *Borracho me Voy*¹⁵³, dois dromedários, um brasileiro e outro alemão, seguem, lado a lado, pelas *rutas* uruguaias. Dois estrangeiros em terras estrangeiras.

¹⁵¹ Uma vez que o ator está vivendo o personagem a partir da improvisação, ambos universos – do ator e do personagem – se mesclam ainda mais. Não há roteiro nesse improviso e, portanto, o Pedro que não domina o espanhol ou o inglês é, também, um pouco o Marcos. Essa cena evidencia o quanto as fronteiras entre o real e a fantasia já quase não mais existiam.

¹⁵² Bate-papo.

¹⁵³ Em português, “Bêbado eu vou”, música do grupo Raíces de América.

Sob chuva e frio, de carona não-se-sabe-com-quem, e não importa, Pedro finalmente chega a Montevideu. A capital do Uruguai o recebe pela *Puente de la Américas*, em uma cena de tamanha beleza plástica que também poucas vezes vi no cinema feito no Rio Grande do Sul. Sobre a sensibilidade sensorial que marca o longa-metragem de Gilson Vargas, aliás, acredito que seja possível encontrar algum paralelo apenas na trágica história de *Yonlu* (Hique Montanari, 2018), outro filme que aposta em uma linguagem onírica e despreocupada das amarras do classicismo comercial. Tal convergência, no entanto, acaba por aí, uma vez que o longa-metragem de Hique Montanari conta a história de um garoto de alma artista, ligado às tecnologias que lhe serviram como escape para a sua prisão psicológica. Já Pedro, embora sua introspecção possa ter semelhança com *Yonlu*, levanta a cabeça e encara o mundo. Lá pelas tantas, quase no final do filme – e após uma longa noite embalada por ácidos e doses de *Grappamiel* –, se dá conta que nem sua mochila faz falta. Não há mais nenhum peso a carregar. Nem mesmo o caleidoscópio que havia ganhado da bióloga. Por isso presenteia a filha do homem que lhe deu a última carona com aquele objeto de cor e luz antes de, finalmente, encontrar seu pai. A esse mesmo homem, um pouco antes de se despedir, confia que está há muito tempo na estrada. Uma clara alusão ao fato de que busca o aconchego e a segurança de um lar. Talvez, nesse momento, Norberto e Pedro se encontrem, mas enquanto o primeiro é recebido por uma mulher desconhecida, que lhe oferece um prato de arroz carreteiro, o segundo encontra a casa do pai vazia. Mesmo assim ele entra e, lá dentro, identifica algumas memórias familiares. Isso lhe basta para saber que aquele lugar também a ele pertence. Ao final de toda uma jornada, no entanto, o abraço tão aguardado o filme não mostra. Nada é tão simples entre um pai e um filho. Mesmo assim, se houver um abraço, apenas o mar revolto do Uruguai, coberto por nuvens carregadas de chuva e frio, testemunhará. Ao espectador cabe imaginá-lo enquanto escuta Erasmo Carlos cantar “É preciso dar um jeito, meu amigo”. Os créditos finais da obra sobem pela tela preta enquanto, nas salas de cinema onde foi exibido, provavelmente as luzes já estavam acesas. Uma salva de palmas ao novo cinema porto-alegrense.

No geral, cada qual dos ex-diretores da Clube Silêncio, nesses três filmes, realizaram movimentos fundamentais para podermos pensar o cinema porto-alegrense anterior e posterior a essas viagens pela praia, serra e fronteira. Mesmo que tenha sido coincidência – outra ironia? –, não deixa de ser também significativo perceber que, naquele momento, era necessário sair de Porto Alegre em busca de novas paisagens, temáticas e linguagens. Novas possibilidades. Independentemente de estas estarem a serviço dos filmes e/ou dos diretores. Para isso, a nova tecnologia – já não mais tão nova – foi uma parceira determinante na

viabilização desse movimento. Assim, de certa forma, Fabiano de Souza foi o primeiro a fazer isso a partir das filmagens do Especial da RBS TV, *O louco* (Fabiano de Souza, 2007), mas, sobretudo, desde o início pensadas em função do longa-metragem *A última estrada da praia*. Logo após sair da Clube Silêncio, Gustavo Spolidoro foi o segundo a buscar novos horizontes, em 2009, então em Cotiporã, cidade com a qual tem relação familiar e onde foi buscar um refúgio de quatro meses – praticamente um autoexílio –, para filmar *Morro do céu*. Por último, Gilson Vargas com o seu *Dromedário no asfalto*, que acabou sendo lançado apenas em 2014, fecha essa longa viagem e três filmes.

Nesse movimento para o Litoral, a Serra e a Fronteira, a primeira paisagem faz parte do imaginário cinematográfico porto-alegrense há bastante tempo. Basta lembrar que Salomão Scliar havia filmado *Vento norte* (Salomão Scliar, 1951) em Torres, e esse mesmo litoral gaúcho já foi cenário de inúmeros longas-metragens dentre os quais, além de *Inverno* (Carlos Gerbase, 1983) e *Houve uma vez dois verões* (Jorge Furtado, 2002), ambos citados neste texto, também *Bens confiscados* (Carlos Reichenbach, 2004) e, depois de *Última estrada da praia*, há o *Beira-mar* (Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, 2015).

Apesar de bastante turística, a procura pela região da Serra Gaúcha como locação cinematográfica é mais recente. Embora Teixeira tenha filmado *A quadrilha do Perna Dura* (Pereira Dias, 1976) em São Francisco de Paula e Werner Schünemann, representante da *Geração Deu pra ti*, tenha realizado *Me beija* (Werner Schünemann, 1984) em Nova Petrópolis, entre alguns outros conhecidos filmes de longa-metragem filmados na região antes dos anos 1990, foi *O quatrilha* (Fábio Barreto, 1995) o primeiro grande projeto cinematográfico que lançou luzes sobre a potencialidade da região como locação. Nos anos seguintes, entre publicidade, cinema e TV, foram tantas produções que é quase impossível listá-las. Para o cinema, além dos filmes e séries de TV dirigidos por Jorge Furtado, vale lembrar ainda de *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009), *A oeste do fim do mundo* (Paulo Nascimento, 2013) e a superprodução – para os parâmetros brasileiros – de *O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017), mas há muitos outros longas-metragens realizados tanto na Serra mais turística – Bento Gonçalves, Garibaldi, Farroupilha, principalmente –, como na região dos Campos de Cima da Serra, onde a paisagem formada pelos cânions serviu de locação para o cinema, a televisão e a publicidade. *A cabeça de Gumercindo Saraiva* (Tabajara Ruas, 2018) e *Anahy de las Misiones* (Sergio Silva, 1997) são dois exemplos extremos – um realizado lá em 1997 e outro há apenas três anos – de produções cinematográficas rodadas naquela região.

Além deste, a Fronteira e a Campanha – incluindo aqui também a cidade de Pelotas, pois podemos levar em conta a metade sul do estado como referência – servem de locação para o cinema gaúcho ou para produções realizadas no Rio Grande do Sul desde, praticamente, o início da história cinematográfica no estado. As produções do Ciclo de Pelotas, entre os anos 1910 e 1920, são um marco importante para o cinema nacional graças à realização de obras como o curta-metragem *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913), tido como o mais antigo filme de ficção brasileiro ainda preservado, e *O crime do banhado* (Francisco Santos, 1914), tido como o primeiro longa-metragem brasileiro de ficção e do qual sobreviveram apenas alguns fotogramas.

Como aprofundado anteriormente, ao longo dos anos, essa região e sua representação cultural fortemente arraigada à tradição gauchesca serviu de locação para inúmeros filmes atrelados à tradição denominada, por Tuio Becker (1986), como “bombacha e chimarrão”. Por isso tudo, esse movimento realizado pelos ex-diretores da Clube Silêncio carrega em si uma simbologia fundamental para estabelecermos, a partir deste momento, um ponto de virada para esse tal cinema porto-alegrense, o qual tenho apresentado como uma continuidade histórico-cronológica desde os anos 1970. E falo isso não apenas porque cada diretor busca uma região específica do estado para dar seguimento às suas trajetórias como, principalmente, porque buscam realizar isso por meio de uma narrativa cinematográfica que se descola – mais ou menos – do cinema clássico, bem como dos modos de produção que estão em sintonia com esse mesmo cinema hegemônico comercialmente.

Além disso, simbolicamente, é possível perceber que os três diretores realizam esse movimento de forma transitória. Fabiano de Souza – se levarmos em conta as filmagens usadas para o projeto da RBS TV –, foi para o Litoral realizar um filme “porto-centrista” o qual realiza em si um radical movimento em busca de algo novo. Não é para menos, pois estava mais do que na hora de o cinema porto-alegrense olhar com mais generosidade para aquilo que vem das periferias – no sentido de “não central”. Se esse cinema periférico é ainda um cinema que vem a galope sobre o lombo do velho alazão, ou um cinema negro, LGBTQI+, feminista, social, em sintonia com os novos ou velhos tempos, isso pouco importa. Todo cinema merece ser realizado. Já Gustavo Spolidoro foi para a Serra, propondo observar o ambiente o qual registrou por meio da câmera por ele mesmo empunhada, ao mesmo tempo em que buscava desconstruir-se como realizador. O diretor que prefere brincar com o dispositivo, a ponto de realizar um longa-metragem em plano-sequência, a simplesmente contar uma boa história parece que consegue se reinventar – palavra da moda nesta época de pandemia. Spolidoro voltou de Cotiporã com um documentário que conta uma história

simples sobre adolescentes, também simples. E esse filme, por conta dessa generosidade, serviu de parâmetro para muita coisa que foi produzida no cinema porto-alegrense a partir de então. Dessa forma, *Morro do céu*, na sua (pretensa) humildade, é um filme muito mais importante e melhor resolvido que o excitante *Ainda orangotangos*. E talvez não seja por acaso que Spolidoro afirmou gostar mais do seu documentário. Para o bem ou para o mal, no entanto, Spolidoro não conseguirá se desvencilhar totalmente daquele mesmo realizador obsessivo que realizou o longa-metragem em plano-sequência. Sua obsessão permanece. Dessa vez, no entanto, “mudou a chavezinha” para o conceito de “cinema de um homem só” e realizou *Errante*, anos depois, quando novamente o dispositivo cinematográfico importou mais que a história a ser contada. Sob esse olhar, apenas da transformação radical explicitada em *Morro do céu*, o seu plano-sequência de 82 minutos e o seu longa-metragem realizado por um homem só – ele – são mais próximos do que, a princípio, parecem ser.

Por fim, Gilson Vargas parece concluir essa transição satisfatoriamente. Apresenta um longa-metragem que consegue aprimorar elementos definidores do que veio a ser o novo cinema porto-alegrense a partir de então. Dentre os principais, cito a forma como esse novo cinema conseguiu perceber e valorizar as periferias – e sua gente –, bem como a busca das *novas gerações* por um cinema da imagem, no qual o silêncio e a introspecção serviram como metáfora da própria relação entre os novos realizadores e a nova-velha Porto Alegre contemporânea. Por último, mas não menos significativo, Gilson Vargas inaugurou um movimento de retorno ao Sul do estado, o qual foi ainda melhor trabalhado pelos realizadores Davi Pretto e Cristiane Oliveira. Agora não mais utilizando essa paisagem apenas como cenário para filmes filiados à tradição conservadora do gaúcho a cavalo – que continuarão sendo produzidos e não há problema algum nisso –, mas também não mais olhando para a cultura arraigada àquela paisagem como algo periférico e menos importante daquilo que se passa no ambiente urbano. Dessa forma, o que se vê na obra desses dois cineastas – Davi Pretto e Cristiane Oliveira – é um cinema urbano que se propôs a estabelecer um diálogo entre a periferia e o centro por meio do qual seja possível tensionar os próprios elementos culturais que definem – e opõem – o tradicional e contemporâneo. Com isso, o nosso cinema porto-alegrense propõe um novo olhar sobre esse espaço e os seus personagens. Algo muito mais próximo de um gaúcho a pé do que do herói farroupilha. Se isso será uma tendência do cinema porto-alegrense ou uma experiência quase solitária, ocorrida apenas com os filmes *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2016) e *Rifle* (Davi Pretto, 2016), no entanto, apenas o futuro poderá responder. Enquanto finalizo esta tese, no ano de 2021, é possível dizer que,

infelizmente, esse movimento cessou. De qualquer forma, faz dois anos que não apenas esse movimento, especificamente, cessou.

5.4 De volta ao Pampa: uma nova geração e a ruptura com Porto Alegre¹⁵⁴

Como dito anteriormente, este processo de doutoramento teve início com a percepção sobre a importância da Clube Silêncio para o cinema gaúcho. Naquele momento, obviamente, ainda não havia surgido o conceito de “cinema urbano porto-alegrense”. Também não havia, naturalmente, a constatação de que por trás desse tal cinema porto-alegrense pudesse surgir o conceito de “porto-centrismo”. Tudo isso foi surgindo a partir das leituras, das entrevistas e da reflexão intrínseca ao processo como um todo. Naquele momento, o que existia era a hipótese inicial de que a Clube Silêncio poderia significar uma ruptura importante no “cinema gaúcho”, até então essencialmente filiado ao cinema clássico o qual, ao longo de sua história recente, nada ou muito pouco propunha de renovação narrativa. Tal hipótese me parecia plausível, mas, ao mesmo tempo, me perguntava por que nunca havia visto alguém propor tal discussão, e isso me deixava um tanto apreensivo quanto à substancialidade da minha hipótese.

Pois bem, aproximadamente um ano depois de iniciado o doutorado apareceu, em minhas mãos, um artigo da professora e crítica de cinema Ivonete Pinto (2017). Publicado na revista *Teorema*, esse artigo discorria justamente sobre um novo tipo de cinema gaúcho o qual, a partir da segunda década de 2000, parecia apresentar algo inédito na cinematografia local. Isso porque, segundo ela, embora o Rio Grande do Sul fosse um dos estados que mais incentivava a produção audiovisual no Brasil, os filmes locais não conseguiam chamar a atenção nem da crítica, nem do público. Ivonete Pinto (2017) destacou a inevitável comparação entre o “cinema gaúcho” e pernambucano para provocar uma reflexão sobre os motivos que nos levavam a realizar filmes que não interessam nem ao mercado, nem à arte. A

¹⁵⁴ Os principais filmes a serem abordados nesta subseção e suas respectivas sinopses são: *Castanha*: João é um ator de 50 anos que mora com sua mãe, Celina, de 72 anos. Ele passa seu tempo entre seu trabalho noturno como *crossdresser* em pequenos bares gays e seus papéis em pequenas peças, filmes e programas de TV. Atormentado e assombrado por fantasmas do seu passado, dia após dia João começa a fundir a realidade em que viveu com a ficção que interpreta; *Beira-mar*: dois garotos à beira da idade adulta se descobrem explorando seu relacionamento; *Rifle*: Dione é um jovem misterioso que vive com uma família em um lugar rural e remoto. O sossego da região é perturbado quando um rico fazendeiro tenta comprar a pequena propriedade onde moram Dione e sua família; *Tinta bruta*: situado na cidade de Porto Alegre, no Sul do Brasil, o filme se concentra em um jovem socialmente reprimido que só sai de sua concha durante as apresentações em uma sala de bate-papo, quando tira e espalha tintas de néon em seu corpo esguio; *Mulher do pai*: Nalu mora com Ruben, seu pai, em uma pequena cidade do interior perto da fronteira do Brasil com o Uruguai. Quando Ruben percebe que sua filha está se tornando uma mulher, uma proximidade ambígua começa a se desenvolver entre eles.

comparação entre o “cinema gaúcho” e o pernambucano, a princípio, parece fazer sentido. Afinal, ambas cinematografias, embora intensas e significativas, são periféricas em um país periférico em termo de produção cultural. Por isso, a resistência histórica dos cineastas gaúchos e pernambucanos em realizar cinema no Brasil e fora do tradicional eixo Rio-São Paulo – mesmo que exista também uma significativa produção audiovisual em Brasília e Minas Gerais, por exemplo – é suficiente para antagonizar a produção audiovisual dos dois estados. Como é destacado por Desbois (2016, p. 445), dessa vez acredito que tal necessidade em compará-los não se trata, apenas, de uma obsessão dos gaúchos:

Além de Porto Alegre, o segundo centro periférico mais ativo fora do eixo Rio-São Paulo não é Belo Horizonte, terceira cidade do triângulo industrial, mas a capital de Pernambuco. Ela retoma sua energia criativa dos anos 1920, que dera origem ao ciclo do cangaço com *Filho sem mãe*, de Tancredo Seabra. O novo ciclo é inaugurado por *Baile perfumado*, de Paulo Caldas e Lírío Ferreira. Estes, ao lado de Marcelo Lunas (colaborador de Caldas em *O rap do pequeno príncipe*), Cláudio Assis (*Amarelo manga*) e Marcelo Gomes (*Cinema, aspirinas e urubus*), pertencem desde 1996-7 ao movimento cinematográfico Árido Movie, que dará seu nome a um filme do próprio Lírío Ferreira em 2005.

Ao mesmo tempo, não é exagero afirmar que, se há um antagonismo latente nessa aproximação entre pernambucanos e gaúchos, este está simbolizado nas escolhas narrativas e estéticas perceptíveis nas obras – e em seus realizadores – da filmografia de ambos os estados. Se, por um lado, estamos aqui discutindo o quanto o “cinema gaúcho”, no geral, se preocupou mais em alcançar o público por meio de obras narrativamente mais conservadoras, de outra forma, um passeio rápido pelos principais filmes pernambucanos recentes é suficiente para confirmarmos que os cineastas daquele estado seguem numa proposta diametralmente oposta àquela dos diretores gaúchos. Mesmo se voltarmos para os anos 1990, quando do renascimento do cinema brasileiro pós-Collor, percebemos uma significativa diferença entre o estilo cinematográfico do primeiro filme pernambucano pós-retomada – *O baile perfumado* (Lírío Ferreira e Paulo Caldas, 1996) – e os longas-metragens gaúchos que marcaram o mesmo período – *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997), *Lua de outubro* (Henrique de Freitas Lima, 1998) ou mesmo o urbano *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000). Inclusive, isso aparece em matéria escrita por Bia Werther e publicada no *CAC*, número 2, ano 1, de agosto e setembro de 1997, sobre os filmes concorrentes do XXV Festival de Cinema de Gramado, quando a *videomaker* gaúcha – conforme ela mesma se define – destacava *O baile perfumado* como:

[...] um grande filme. Os diretores Lírío Ferreira e Paulo Caldas usaram e abusaram de planos arrebatadores. Tem defeitos? Bem, ousou dizer que vi desequilíbrios, na minha opinião, ocasionados pela velha questão das poucas tomadas por cena. Só que pequenos detalhes geniais conseguiram suplantar artisticamente as irregularidades. Assim, o enquadramento, a originalidade, a grande angular, a direção de atores e a fotografia iam conquistando conforme rodava o projetor (CAC, 1997, p. 2).

Em perfeita sintonia com Bia Werther e com a opinião de Ivonete Pinto (2017), expressa em seu artigo, Desbois (2016) exalta as escolhas estéticas de *O baile perfumado*, as quais, de certa forma, antecipam lá nos anos 1990 algumas características que vamos perceber no cinema brasileiro bem depois e que no “cinema gaúcho”, não gostaria de ser injusto, ainda hoje aguardamos:

Filme híbrido por excelência, oferece aos espectadores, segundo Ivana Bentes, o surgimento do “sertão pop”, pensado como um local de confronto entre o arcaico e o moderno, a música de Chico Science e os ritmos nordestinos, o cordel e o cinema. A cultural popular encontra a indústria cultural nesta obra “*in*”, que rejuvenesce formalmente um velho tema (DESBOIS, 2016, p. 391).

Apesar da distância e das inevitáveis diferenças geográficas, climáticas e culturais, Rio Grande do Sul e Pernambuco são estados que se assemelham por inúmeras razões. Nesse jogo de semelhanças e diferenças, a relação de cada estado com a sétima arte é apenas mais uma curiosidade histórica. Isso porque, análogo ao que ocorreu no Rio Grande do Sul, Pernambuco viveu um importante ciclo de produção cinematográfica no início do século passado, o chamado “Ciclo do Recife”. Décadas depois, embora talvez menos significativo se comparado ao que ocorreu em Porto Alegre, Recife viu nascer um movimento Super-8. Dessa forma, poderíamos dizer que o desenvolvimento das duas cinematografias encontra algum paralelo cronológico. No entanto, contemporaneamente, ao contrário do cinema realizado no Rio Grande do Sul, são os filmes pernambucanos que adquiriram prestígio internacional por meio de realizadores – e obras – como, por exemplo, *Amarelo manga* (Claudio Assis, 2002), *Baixio das bestas* (Claudio Assis, 2006) e *Febre do rato* (Claudio Assis, 2016), *Cinema aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) e *Permanência* (Leonardo Lacca, 2014).

A implementação e manutenção de políticas públicas para a produção audiovisual, tanto da cidade do Recife como do estado de Pernambuco, fizeram surgir ainda inúmeros outros realizadores os quais, em geral, apresentaram – e seguem apresentando – filmes mais provocadores em conteúdo e/ou estética. Assim, o resultado do incentivo público para o setor e a conseqüente prática cinematográfica contínua gerou uma filmografia batizada com a marca do cinema pernambucano, que agradou os festivais internacionais por onde passou.

Nessa profícua produção, o crítico cinematográfico e diretor Kleber Mendonça Filho acabou se destacando em obras como *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) – indicado à Palma de Ouro do Festival de Cannes de 2016 – e, principalmente, *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019), este consagrado com o Prêmio do Júri no Festival de Cannes de 2019. Aliás, único filme brasileiro laureado pelo mais importante festival de cinema do mundo depois de *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962). Entretanto, a exemplo dos filmes de Kleber Mendonça, os quais participaram e foram premiados em diversos outros festivais de Cannes, inúmeros outros filmes pernambucanos – citados e não citados acima – também foram selecionados e premiados nos mais importantes festivais nacionais e internacionais. E isso sem que muitos desses também não deixassem de atingir sucesso de público, bem como se posicionarem politicamente. “É na estética e na linguagem que ficamos a dever para o sempre comparado cinema de Pernambuco. Salvo casos isolados, os gaúchos não ousam na forma de contar as histórias, mesmo quando têm histórias potencialmente relevantes para contar” (PINTO, 2017, p. 13).

Assim, após tal conclusão e apresentadas as devidas comparações entre os cinemas do Rio Grande do Sul e Pernambuco, Ivonete Pinto (2017) lista algumas obras gaúchas que, segundo ela, se diferenciariam por buscarem um diálogo, se não com o público, ao menos com a crítica. Na sua lista, esses primeiros filmes são dirigidos pelos ex-sócios da Clube Silêncio: *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007), *Dromedário no asfalto* (Gilson Vargas, 2014) e *Nós duas descendo a escada* (Fabiano de Souza, 2015).¹⁵⁵ A essas obras Ivone Pinto (2017) aproxima filmes realizados pela *Novíssima geração*, como: *Castanha* (Davi Pretto, 2014) e *Beira-mar* (Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, 2015), além de *Ponto Zero* (Zé Pedro Goulart, 2016), uma saudável exceção, uma vez que é dirigido por um expoente da geração dos anos 1980. Todos esses são filmes que representam uma tentativa de praticar uma linguagem que fuja da hegemonia narrativa do cinema gaúcho filiada, sobretudo, aos princípios básicos do cinema clássico. Essa tendência marcante nos longas-metragens realizados no Rio Grande do Sul gerou uma filmografia

[...] um tanto quanto opaca, que tem colocado o Rio Grande do Sul muito aquém da expectativa que o movimento dos anos 80 e 90 gerado nos curtas ameaçava engrenar. O êxito não aparece nas bilheterias, nem nos festivais. Ou seja, o cinema não interessa ao mercado nem à arte (PINTO, 2017, p. 13).

¹⁵⁵ Naturalmente, reafirmo que considero o filme *A última estrada da praia* muito mais significativo. No entanto, também compreendo a citação do segundo longa-metragem de Fabiano de Souza.

A aproximação, nessa lista, de filmes realizados pela *Geração Clube Silêncio* de filmes realizados – com exceção a Zé Pedro Goulart – pela *Novíssima geração*, ajuda a compreender e, de certa forma, respaldar o mesmo estudo aqui apresentado o qual aponta o filme *Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2006) e *Ainda orangotangos* (Gustavo Spolidoro, 2007) como duas obras significativas que representam o encerramento de um período e o limiar de um novo cinema urbano porto-alegrense. Dessa forma, para lembrar o que foi dito anteriormente, o filme de Brant e Ciasca, embora realizado por paulistas, inauguraria uma possível tendência do cinema que viria a ser feito em Porto Alegre, enquanto o filme de Gustavo Spolidoro, por sua vez, encerraria um movimento iniciado lá nos anos 1980 pela *Geração Deu pra ti*. O que vem, depois disso, é uma transformação protagonizada pelos ex-diretores da Clube Silêncio em seus filmes *A última estrada da praia* (Fabiano de Souza, 2010), *Morro do céu* (Gustavo Spolidoro, 2009) e *Dromedário no asfalto* (Gilson Vargas, 2014).

Vale destacar que nesse mesmo período, entre 2007 – ano de produção de *Cão sem dono* e *Ainda orangotangos* – até 2014 – quando Gilson Vargas lançou *Dromedário no asfalto*, a Casa de Cinema de Porto Alegre realizou cinco longas-metragens de ficção, são eles: *Saneamento básico* (Jorge Furtado, 2007), *3Fs* (Carlos Gerbase, 2007), *Antes que o mundo acabe* (Ana Luiza Azevedo, 2009) e *Menos que nada* (Carlos Gerbase, 2012). Uma produção relativamente intensa para um recorte temporal de sete anos. No entanto, dois aspectos ficaram claros nesse período de transformação estética/narrativa, pelo qual passava o cinema urbano porto-alegrense, e que foram apresentados nas subseções anteriores desta tese e reforçados pela observação de Ivonete Pinto (2017). Primeiro que nesse mesmo período a Casa de Cinema de Porto Alegre estava muito mais atuante na televisão, inclusive realizando *Doce de mãe* (Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo, 2014), série pela qual receberam o *Emmy* de Melhor Comédia, em 2015. Segundo, que os filmes produzidos pela mais antiga produtora de cinema gaúcha, entre 2007 e 2012, seguiram fiéis à linguagem e ao modo de produção inerente ao cinema clássico. Mesmo que o filme *3Fs* (Carlos Gerbase, 2007)¹⁵⁶ mereça ser

¹⁵⁶ Realizado dois anos após *Sal de prata* (Carlos Gerbase, 2005), produção que contou com um orçamento de 3 milhões de reais, esse novo longa-metragem foi produzido em digital por apenas 100 mil reais – conforme podemos conferir na tabela apresentada na subseção “Uma casa para o cinema gaúcho”, – e o seu lançamento tensionou a lógica tradicional da distribuição ainda praticada naquele momento, uma vez que foi exibido, ao mesmo tempo, nas salas de cinema, televisão fechada, televisão aberta e pela Internet. Sobre isso, vale destacar que, embora não seja o mesmo proposto por Gerbase quando do lançamento do seu longa-metragem *3Fs*, um tensionamento mais significativo sobre a ordem tradicional de exibição para os filmes – salas de cinema, *homevideo*, TVs pagas e TVs abertas – apenas ocorreu a partir de 2019, com a pressão da Netflix para que o Oscar aceitasse seus filmes, realizados apenas para o serviço de *streaming*. No Oscar daquele ano, o filme *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) foi indicado a 10 estatuetas e levou 3, incluindo Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Direção. No entanto, para ser qualificado a competir, a Netflix precisou exibi-lo em salas de cinema. Em 2020,

apontado como uma interessante “provocação deste diretor dado a provocações”, estas ocorrem em um nível para além da linguagem clássica.

No entanto, nem a *Geração Deu pra ti*, nem a *Geração Clube Silêncio* apresentaram propostas estéticas e resultados de aceitação em festivais próximos dos filmes da *Novíssima geração*. Dentre os possíveis exemplos, nesse primeiro momento, dois se destacam não apenas pelo reconhecimento internacional, mas, sobretudo, por representarem o retorno ao Pampa: *Rifle* (Davi Pretto, 2016) e *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2016). Esse retorno ao Pampa, por conta de tudo o que ele significa na produção audiovisual porto-alegrense, é extremamente marcante para, a partir dele, pensarmos outras questões referentes ao próprio conceito de “cinema gaúcho”. Afinal, tais filmes estariam contribuindo para o encerramento de um ciclo de exatos 35 anos do cinema urbano porto-alegrense¹⁵⁷, o qual foi inaugurado com *Deu pra ti anos 70* (Giba Assim Brasil e Nelson Nadotti, 1981), conforme destacado por Ivonete Pinto (2017, p. 14):

À primeira vista, os dois voltam-se aos ambientes do conhecido cinema de bombacha e chimarrão, porque foram filmados na região da Campanha, nas cercanias de Bagé, fronteira com o Uruguai. Um universo rural que décadas atrás fez a fama de Teixerinha.

Para além dessa particularidade por si só bastante significativa, *Rifle* e *Mulher do pai* também são complementados por outras obras realizadas nesse período as quais não necessariamente dialogam com o campo – espaço geográfico –, mas surgiram no limiar de um novo cinema porto-alegrense do qual é possível observar algumas semelhanças tanto da ordem do conteúdo quanto da forma. Assim, *Castanha* (Davi Pretto, 2014) e *Beira-mar* (Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, 2015) se destacam, nesse contexto, por anteciparem outros filmes que viriam na sequência dessa transformação estética/narrativa do cinema realizado no Rio Grande do Sul. Por último, mas não menos importante, se destaca *Tinta bruta* (Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, 2017) por, provavelmente, ser a obra que melhor sintetiza o contexto sociocultural do surgimento da *Novíssima geração*, o qual, por

no entanto, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas liberou os filmes da obrigação de serem exibidos em salas de cinema em função da pandemia, que obrigou o fechamento das salas de cinema em praticamente todos os países.

¹⁵⁷ Neste momento, considero oportuno explicar que quando falo em 35 anos estou levando em conta os anos de produção de *Deu pra ti anos 70* (1981) e *Rifle* e *Mulher do pai* (ambos de 2016), uma vez que o primeiro é visto como o filme que rompe com a estética do campo e os dois últimos os filmes que retomam esse diálogo a partir de Porto Alegre. No entanto, *Deu pra ti anos 70* não caiu do céu. Antes dele houve toda uma movimentação em torno da produção em Super-8 que permitiu que ele nascesse. Da mesma forma, o cinema urbano porto-alegrense filiado ao que eu denominei como *Novíssima geração* seguiu existindo após *Rifle* e *Mulher do pai* e, portanto, nesse caso, estamos falando de um ciclo de aproximadamente 40 anos.

sua vez, está bastante presente nessas obras. Nesse sentido, *Tinta bruta* intensifica algo perceptível em *Castanha* – primeiro destaque dessa geração –, mas que foi antecipado por *Cão sem dono*. E, claro, ao afirmar isso é preciso levar em conta que o longa-metragem de Beto Brant e Renato Ciasca foi adaptado de um livro o qual foi escrito por um escritor referência da nova literatura gaúcha surgida na segunda metade dos anos 1990, em torno do fanzine eletrônico *CardosoOnline* e da editora Livros do Mal. Ou seja, de certa forma poderíamos dizer que se *Tinta bruta*, e antes dele *Castanha*, dialogam com *Cão sem dono*, é porque também podem ser resultado de uma atmosfera porto-alegrense originada ainda no final dos anos 1990 por meio da literatura de Daniel Galera, Clara Averbuck, Daniel Pelizzari e Guilherme Pilla, entre outros. Isso porque, tal qual podemos perceber em *Cão sem dono*, o segundo filme de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher evidencia uma Porto Alegre não mais tão festiva como aquela que é definitivamente sepultada por *Ainda orangotangos*.

Conforme o programador da Cinemateca Capitólio Leonardo Bomfim Pedrosa definiu: “*Tinta bruta* é praticamente um documentário dessa nova Porto Alegre sombria e decadente” (Bomfim, 2018). Cinematograficamente, essa nova e triste Porto Alegre na qual se passa *Tinta bruta* é retratada sob um olhar mais neutro e sem *glamour* algum. Nesse filme, por exemplo, é quase impossível reconhecer aquelas locações clássicas do Centro, da Cidade Baixa e do Bom Fim que aparecem no longa-metragem de Gustavo Spolidoro ou nos diversos outros longas-metragens do nosso cinema urbano desde os anos 1980.

Tinta bruta, assim como *Castanha* e *Desvios* (Pedro Guindani, 2016), são filmes que, mesmo quando rodados nessas regiões centrais da capital, buscam enquadramentos não usuais, tentando desconstruir um pouco aquela Porto Alegre que o cinema, a televisão e a publicidade tanto buscaram construir ao longo dos anos. Dessa forma, uma rua do Centro de Porto Alegre pode ser uma rua do centro de qualquer outra grande cidade brasileira. No entanto, ao mesmo tempo, isso não significa dizer que esses filmes poderiam ter ocorrido em qualquer outra cidade do Brasil, como ocorre com *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004), por exemplo. Embora, sob tal aspecto, talvez seja possível aproximar as duas experiências, é fundamental observar que Furtado desterritorializa a cidade por intermédio do elenco e, conseqüentemente, do sotaque brasileiro padrão falado por seus atores do Rio e São Paulo. Já *Castanha*, *Desvios* e *Tinta bruta* são filmes que buscam ressignificar a cidade pela sua geografia, mas sem abrir mão do sotaque local, inclusive trabalhando com elenco porto-alegrense. Então, por exemplo, as cenas que se passam no Centro, em *Tinta bruta*, mesmo quando próximas a prédios que são referências da cidade, não evidenciam a iconicidade desses locais. Já o Monumento aos Açorianos, o qual, apesar de ser um importante símbolo da

cidade, raramente apareceu nos filmes gaúchos, aqui é utilizado como locação para uma inusitada festa a céu aberto. Portanto, não são filmes que neutralizam a cidade, mas, sim, utilizam as suas características mais reconhecíveis, ressignificando-as. Ao fazerem isso, deixam de reproduzir os velhos e manjados clichês porto-alegrenses, esvaziando-os em função de uma crítica mais contundente.

Isso não é novidade para Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, que em *Beira-mar* foram para o Litoral Norte gaúcho, portanto, atualizando um movimento bastante presente nesse cinema urbano porto-alegrense, praticamente sem mostrarem o mar ao espectador. Este, o revoltado e frio mar gaúcho – Estética do Frio, para variar –, que aparece em filmes de Carlos Gerbase, Fabiano de Souza, Gilson Vargas, Jorge Furtado e até Davi Pretto –, para Marcio Reolon e Filipe Matzembacher foi um elemento a ser descoberto, visualmente, apenas na última cena do filme. Claro que isso é uma escolha narrativa dos diretores, inclusive de certa forma justificada no comentário de Martin, personagem de Mateus Almada, quando este afirma ao amigo que não gosta de praia. Conforme conversei com Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, tampouco eles gostam. Para dois diretores que saem de Porto Alegre – também sem evidenciá-la visualmente – e vão ao litoral filmar um longa-metragem que se chama *Beira-mar*, evitando ao máximo a imagem do mar, pouco surpreende que em *Tinta bruta* filmem ao lado do tradicional Mercado Público também sem enquadrá-lo. Ou melhor, direcionando a câmera para a parada de ônibus mal iluminada que fica ao lado do prédio histórico.

Dessa forma, fica evidente que se trata de escolhas próprias dos diretores em busca de romper com os clichês locais para, quem sabe assim, melhor retratar a Porto Alegre que mais os afeta. Ao mesmo tempo, a atmosfera fílmica construída pela escolha das locações, da forma como estas são fotografadas, mas também da seleção do elenco, do jeito de falar, do tempo fílmico, repercute uma certa falta de esperança que, parece, é intrínseca a essa geração, seu tempo e espaço. Não é por acaso, me parece, que os personagens de *Tinta bruta* ou deixam Porto Alegre, ou estão em vias de deixar Porto Alegre ou, ao menos, sonham em deixar Porto Alegre. Afinal, “essa cidade parece um purgatório” – diz Leo, o bailarino vivido por Bruno Fernandes que tenta, de todas as formas, uma bolsa de estudos para sair da capital. Qualquer lugar pode ser melhor que aqui: a Argentina em caos social ou a Alemanha onde se fala um idioma que ele não domina. Em *Tinta bruta*, Porto Alegre é como a torneira do apartamento de Pedro, o protagonista interpretado por Shico Menegat, que, quebrada, vaza água constantemente. É tanta água que foge por essa torneira sem conserto que, rapidamente, não sobra mais nada. Pedro vê todo mundo ir embora. A irmã se muda para Salvador; a avó

apenas passa alguns dias com ele e se vai; o namorado consegue a bolsa de estudos em Berlim. Enquanto a água escorre pela torneira remendada com um pano velho, ele permanece solitário nessa cidade hostil, habitada por pessoas sem rostos as quais, da falsa segurança das suas janelas, vigiam seus passos e a sua vida. É como Leo confia ao namorado: “eles vão, aos poucos, te fazendo tu te sentir um merda”.

Dessa forma não surpreende que Leo cronometre até os cinco minutos que permanece sentado na pracinha, em frente ao seu prédio, para tomar sol, conforme a promessa feita à irmã. Para ele, nessa cidade, até o sol que aquece os dias frios de outono pode ser perigoso. Não sei se alguma vez vi um personagem tão desolador na cinematografia brasileira. Essa desesperança, que grita no filme de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, no entanto, não é um privilégio de *Tinta bruta*, pois aparece também em *Cão sem dono*, *Castanha* e, de certa forma, em *Beira-mar*, *Desvios* e *Rifle*. Em cada filme, esse sentimento é evidenciado de uma forma particular, mas chama a atenção que em todos eles temos personagens introspectivos, tristes, oriundos de famílias desestruturadas em algum nível – excetuando *Cão sem dono* e, talvez, *Castanha*, se levarmos em conta que mesmo com problemas relacionais há uma mãe e um filho que vivem juntos e se cuidam – e, sobretudo, personagens que trabalham para fugir de Porto Alegre. Portanto, seria muita insensibilidade não perceber que há, nesses filmes, um sintoma de dor, de falta de esperança, de solidão.

Essas características são totalmente diversas dos filmes da *Geração Deu pra ti*, por exemplo, que contavam com personagens enturmados e vivendo em comunidade. Que mesmo desempregados ou preocupados com o futuro profissional, isso não deixava de ser normal para aqueles jovens de vinte e poucos anos. Nesse novo cinema porto-alegrense, os personagens são seres isolados, antissociais, acomodados em si e em seus pequenos mundos. Muitos desses personagens estão a um passo do suicídio, tamanha a humilhação que carregam em si. Inevitavelmente, isso me faz lembrar o que Tiburi (2021) escreveu sobre a humilhação ao relacioná-la com uma característica do “complexo de vira-latas” do brasileiro. Para ela, “[...] a humilhação é um fato fundamental no processo de subjetivação dos sujeitos trabalhadores, das mulheres, dos negros, dos colonizados” (TIBURI, 2021, p. 169). Assim, percebo que esses filmes tentam, talvez pela primeira vez na nossa filmografia, revelar nossas feridas. Mais do que isso, escancará-las. Os motivos para isso são diversos, mas de certa forma me parece que explicitam uma possível decepção generacional com uma promessa de Brasil que não se efetivou plenamente. Uma espécie de ressaca moral após uma orgia sem controle. Algo que foi aprofundado, neste estudo, ao longo dos textos que compõem o “Segundo movimento – eixos contextuais”, mas que, agora, retomo com a intenção de ilustrar

o cenário o qual os novos realizadores encontraram quando iniciaram suas carreiras. Nesse período transitório entre a faculdade e a inserção no mercado de trabalho, portanto, essa geração que amadureceu entre 2001 e 2011 estava vivendo um Brasil que, finalmente, parecia ter dado adeus àquele conceito de complexo de vira-latas. Então, 60 anos depois do trauma histórico vivido no Maracanã contra o Uruguai, não só o Brasil voltaria a sediar uma Copa do Mundo como também, de forma inédita, as Olimpíadas.

Era um Brasil irreconhecível aquele da primeira década do novo século, com economia tão forte que resistiu relativamente tranquilo à crise de 2008. Nosso presidente, na época, chegou a dizer que a crise atingiu nossas praias como uma “marolinha”. Os índices inéditos de empregabilidade e o acesso ao crédito facilitado garantiam o consumo interno. Foi um período que registrou uma ascensão social sem precedentes, e as pessoas das classes menos favorecidas seguiram confiantes no futuro, planejando suas vidas. Reportagens de TV pautavam o quanto o povo estava feliz, viajando de avião, fazendo churrascos com os amigos, comprando casas próprias e carros novos. O Brasil se tornou uma certa liderança internacional e incentivava novos ordenamentos até então inéditos na geopolítica mundial, como, por exemplo, o BRICS.¹⁵⁸ Internamente, investia em pesquisa científica, promovia a educação e patrocinava a produção cultural. Tudo isso ainda coroado pela descoberta de enormes reservas de petróleo – o pré-sal – que definitivamente garantiriam o passaporte do Brasil para o seleto grupo de países desenvolvidos. Algo inimaginável para um país historicamente acostumado a conviver com crises políticas e econômicas. No entanto, o que parecia sonho não apenas estava realmente acontecendo como era reconhecido pela imprensa internacional. A capa da revista *The Economist*, de novembro de 2009 – *Brazil takes off* –, certamente foi a imagem mais emblemática desse período ímpar na história recente do Brasil.

De repente, então, tão rápido como a vexatória goleada de 7 x 1 que o Brasil levou da Alemanha na Copa do Mundo de 2014, em casa, tudo se desfez, e o país não apenas perdeu altitude, mas mergulhou em uma crise política e econômica sem precedentes. Do buraco que se abriu sob os nossos pés foi surgindo um Brasil ressentido, vingativo, violento e tão hostil que mais lembrava as distopias anunciadas nos clássicos de escritores como George Orwell ou Aldous Huxley do que aquele propagandeado “lugar abençoado por Deus e bonito por natureza”.¹⁵⁹ Estávamos, finalmente, encarando o verdadeiro Brasil que, até então, de certa forma, conseguira se manter camuflado nas pretensas “peladas democráticas” nas praias do Rio de Janeiro, no suingue alegre da nossa cultura musical, na hibridização racial veiculada na

¹⁵⁸ Agrupamento formado por cinco grandes países emergentes: Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul.

¹⁵⁹ Trecho da música “País tropical”, de Jorge Ben Jor.

TV Globo durante o Carnaval, na pseudobenevolência de patroas sobre empregadas domésticas desguarnecidas dos mínimos direitos trabalhistas. A crise econômica revelou o ódio de classe e fez cair as máscaras de um Brasil construído, sobretudo, na histórica invisibilidade de milhões de brasileiros humilhados, constantemente, por alguns poucos – e sempre os mesmos – sobrenomes hereditários. Assim, quase ao mesmo tempo, voltamos a nos perceber um país colonizado e oprimido, mas que também oprime. Como um vira-lata, que tem seu osso roubado pelo cachorro maior e, para vingar-se, desconta nos demais vira-latas mais fracos, escancaramos todas as nossas intolerâncias. Algo parecido ao que Tiburi (2021, p. 180) descreve como um processo de permanente batalha, quando “[...] estamos envoltos em processos de divisão em que a guerra de todos está autorizada e demandada em jogos de poder”.

De certa forma, do ponto de vista político, pelo menos, aquilo que talvez tenha sido uma surpresa para muitos brasileiros de outras partes do país pode ter sido antecipado em Porto Alegre. A cidade que ousou discutir um “novo mundo possível” e que foi, por quatro mandatos consecutivos, a principal vitrine do que poderia ser uma administração do PT viu seu projeto ser rejeitado pela população nas eleições de 2003 e José Fogaça ser eleito prefeito. Dessa forma, no ano de 2004 teve início, em Porto Alegre, uma reestruturação administrativa – e ideológica – que foi, aos poucos, enxugando o orçamento da cultura. O esvaziamento do Fumproarte, provavelmente, é o sinal mais evidente desse processo. Da mesma forma ocorreu com os aparelhos culturais da cidade os quais, gradativamente, foram agonizando com a falta de novos investimentos, ou mesmo de recursos para a sua manutenção básica. Basta frequentar esses espaços para perceber o quanto “as coisas da cultura” foram perdendo importância nessa Porto Alegre contemporânea que surgiu a partir de então. A única exceção, talvez, seja a conclusão da reforma do prédio que passou a abrigar a Cinemateca Capitólio, inaugurada em 2015, “depois de quase 10 anos de obras, infundáveis readequações orçamentárias e inúmeras projeções de inaugurações não cumpridas”, conforme observou o jornalista Daniel Feix (2015).

Esse período de diminuição sistemática dos espaços voltados à produção, exibição e divulgação da cultura e da arte, em Porto Alegre, não é privilégio apenas do poder público. Apenas para resgatar algo que foi apresentado ao longo desta pesquisa, nas últimas duas décadas o Rio Grande do Sul também viu o encerramento das atividades da Rádio Ipanema e a extinção da “Contracapa” – importante coluna do jornal *Zero Hora* voltada à produção artística – que sempre foram duas importantes vitrines para divulgar os artistas locais e suas realizações. O mesmo Grupo RBS encerrou o Núcleo de Especiais da RBS TV e, com isso,

um dos espaços de produção audiovisual mais significativos do estado. Por fim, mas não menos importante, o Santander Cultural sofreu uma readequação do seu espaço, diminuindo significativamente o investimento voltado para a sua programação cinematográfica a qual, até então, complementava, em qualidade e frequência, a excelente programação da sala P. F. Gastal, da Usina do Gasômetro. Se sairmos um pouco do ambiente audiovisual, é possível lembrar da demolição do prédio que abrigou a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), bem como a promessa de construção de uma nova sede, algo que foi sendo adiado até, finalmente, ser descartado por completo. A falta de investimentos para manter o Teatro de Câmara Túlio Piva, a Casa de Cultura Mário Quintana, o Teatro Renascença – até hoje fechado –, o Museu Júlio de Castilhos, o Museu de Comunicação Hipólito José da Costa e o Prédio do Memorial do Rio Grande do Sul, para citar alguns, demonstram que tanto faz apontarmos o dedo para o Paço Municipal ou para o Palácio Piratini, produção e manutenção do patrimônio e do acervo cultural são políticas que não aparecem nem mais nos discursos de campanha.

Se, como dizem, a alma de uma cidade é a sua cultura, nos últimos quinze anos Porto Alegre vem empobrecendo espiritualmente também por conta da inviabilização de reiteradas promessas de revitalização do seu Centro Histórico, da eterna reforma do edifício que deve – ou deveria – abrigar o Centro Cultural da Caixa Econômica e do próprio prédio da Usina do Gasômetro, fechado para um restauro o qual, ainda antes da pandemia, não tinha prazo de entrega. Até o moderno Museu Iberê Camargo, projetado pelo arquiteto português de renome internacional Álvaro Siza Vieira – vencedor do Troféu Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2002 –, ainda antes da pandemia estava abrindo dia sim, dia não, pois os patrocínios que garantiam as verbas para a sua manutenção haviam sofrido reduções significativas. É interessante o fato de esses descasos ocorrerem apenas na região central da cidade onde, geralmente, os administradores municipais são obrigados a, ao menos, manterem as aparências.

Sobre isso, aliás, a revitalização da Orla do Guaíba se apresenta como a exceção que confirma a regra. No entanto, a exemplo da famigerada revitalização do Cais Mauá, no geral a cidade se transformou em um grande canteiro de Parcerias Público-Privadas (PPPs), que são iniciativas que, geralmente, mais servem para privatizar aquilo que um dia foi público, limitando, pelo poder aquisitivo, o acesso das pessoas menos favorecidas. Não é por acaso que o porto-alegrense está tão carente de espaços públicos, os quais humanizam a cidade, que, desde que foi inaugurada a Orla do Guaíba, esta passou a ser um dos principais pontos de encontro na capital. Como consequência direta desse abandono dos espaços públicos, temos o

ressurgimento daquele cidadão porto-alegrense que não se orgulha da própria cidade e, portanto, ao contrário de cuidá-la, passa a vandalizá-la.

Ao perceber isso, impossível não lembrar da descrição de Pesavento (1999, p. 253) sobre a Porto Alegre do início do século passado quando “[...] algumas ruas que eram verdadeira mataria, intransitáveis no mau tempo, escuras à noite [...] e absolutamente mortas após o toque de recolher do sino da Matriz”. Mesmo levando em conta o distanciamento temporal de mais de 100 anos, quando, inclusive, o sino da matriz já não mais dita o cotidiano metropolitano, a Porto Alegre daqueles anos, retirada do livro *O imaginário da cidade*, não deixa de ilustrar a Porto Alegre de hoje. Inclusive, a recente campanha política para prefeitura, em 2020, certifica tal sensação, uma vez que uma das principais críticas de todos os candidatos de oposição era, justamente, que “a cidade estava malcuidada”. Além disso, a percepção sobre essa cidade desumanizada é reforçada pela ascensão gradativa e ininterrupta de um setor ultraconservador da sociedade brasileira, simbolizado, principalmente, na pessoa do hoje presidente da República. Esse ultraconservadorismo – “nos costumes embora liberal na economia” – emergiu, dentre outros motivos, como resposta às mínimas conquistas sociais das classes historicamente menos favorecidas. Bastou, portanto, uma pequena ascensão econômica e social dos mais pobres e/ou alguns direitos a mais para as chamadas minorias para que houvesse uma forte reação por parte da elite brasileira – e/ou daqueles que assim se consideram parte dessa elite.

Esse cenário de abandono, que reflete a falta de autoestima do cidadão, pesa muito sobre a população em geral, mas, sobretudo, atinge diretamente os artistas. Talvez por conta do histórico posicionamento humanista, talvez pela capacidade crítica inerente a (quase) todos os artistas, estes que – ironicamente junto aos ambientalistas – se apresentaram como resistência ao novo governo também foram por ele apontados como um dos principais inimigos a serem combatidos. E o vocabulário de guerra parece se aplicar ao momento, afinal uma das primeiras ações ao assumir o governo foi extinguir o Ministério da Cultura. Algo que o governo anterior, de Michel Temer, havia tentado, embora sem sucesso, mas que, no Rio Grande do Sul, encontrou paralelo na extinção da Secretaria Estadual da Cultura pelo ex-governador José Ivo Sartori. Nesse processo que vem ocorrendo há alguns anos, também não é coincidência os sistemáticos ataques contra representantes do setor cultural. E o audiovisual, semelhante ao que ocorreu no governo Fernando Collor de Melo, mais uma vez se viu vítima do esvaziamento das políticas públicas de incentivo à produção. Desde que Jair Bolsonaro foi eleito, foram inúmeras as tentativas de intervenção na Ancine. E nada importa que esse seja

um dos setores que mais gera empregos no Brasil, muito menos que a cadeia produtiva do audiovisual movimenta diversos setores da sociedade.

Parece-me que esse cenário econômico e cultural desolador, somado a uma certa revolta à humilhação, também repercutem nos filmes dos jovens cineastas porto-alegrenses. Afinal, se levarmos em conta as políticas públicas para o setor, as inúmeras possibilidades de produção – públicas e privadas – e a pujança que o audiovisual gaúcho viveu, como um todo – a exemplo do que ocorria no Brasil, claro – entre os últimos anos de 1990 até, pelo menos, a metade da segunda década dos anos 2000, nunca nesse estado se viu tamanha movimentação em torno do cinema e da televisão. Não é preciso se deter muito tempo aos números para ter certeza de que o Rio Grande do Sul viveu, nesses anos, a sua Era de Ouro da produção audiovisual, mas quase que de repente tudo acabou. O Brasil entrou em crise econômica, as políticas de incentivo ao setor, tanto regional como nacionais, foram esvaziadas, a extrema direita com seu discurso de enfrentamento à cultura assumiu o poder, e os projetos cinematográficos voltaram para as gavetas. Assim, um sentimento de frustração coletivo assolou a produção cultural e artística.

Em Porto Alegre, tudo isso ocorreu quase que paralelamente ao período quando os filmes citados nesta subseção começaram a se destacar no cenário internacional. Em função de tudo que foi aqui apresentado, acredito que não é por acaso que as histórias e a atmosfera filmica dessas obras repercutam a mesma desesperança que se originou desse retrocesso sociocultural. Talvez também não por acaso, dessas cinco obras aqui destacadas, três delas busquem sair de Porto Alegre enquanto outras duas, que na cidade permanecem, retratem um ambiente extremamente denso e sombrio. Nessa conjectura, mais uma vez a ironia se faz presente. Isso porque, após amadurecer significativamente ao longo dessas quatro décadas de produção, justamente no seu melhor momento, o audiovisual porto-alegrense não apenas foi vítima dessa política de desmantelamento patrocinada pelo governo federal como se viu diretamente atingido pelas consequências econômicas provocadas pela pandemia do coronavírus.

Nessa fase do audiovisual porto-alegrense, quando inúmeras produções contemporâneas – além daquelas citadas, como *Cidades fantasmas* (Tyrell Spencer, 2017), *Raia 4* (Emiliano Cunha, 2019), *Disforia* (Lucas Cassales, 2019), *Irmã* (Vinicius Lopes e Luciana Mazeto, 2020), *A primeira morte de Joana* (Cristiane Oliveira, 2021) e *A nuvem rosa* (Iuli Gerbase, 2021), entre outras – propagam o surgimento de um novo cinema local, o enfraquecimento do setor, novamente, parece se mostrar inevitável. Para além do *A nuvem rosa*, apresentado no Festival de Sundance de 2021 como um filme visionário, uma vez que

teria antecipado o isolamento social provocado pela pandemia – e sobre o qual não posso falar, uma vez que ainda não pude assisti-lo –, *Castanha*, de Davi Pretto, foi o primeiro longa-metragem gaúcho realizado por essa geração a retratar uma Porto Alegre melancólica, habitada por personagens sem (muita) esperança no futuro. Esse filme, segundo o crítico e jornalista Daniel Feix, citado por Ivonete Pinto (2017, p. 17), “[...] é o longa-metragem mais importante desde *Deu pra ti anos 70*”. Embora Feix em entrevista tenha reconhecido que pode ter exagerado nessa afirmação, é irônico perceber que entre *Castanha* e *Deu pra ti anos 70* há uma distância temporal de trinta e três anos e uma percepção totalmente antagônica sobre Porto Alegre. Isso porque, enquanto o filme de Giba e Nadotti exaltou a urbanidade em um momento de abertura política, o que, conseqüentemente, imprimiu à obra um certo sentimento de amor pela cidade e esperança daquela geração em relação ao futuro, o filme de Davi Pretto, ao contrário, retrata uma cidade melancólica que lembra bastante a Porto Alegre de *Cão sem dono*, onde artistas e intelectuais nunca tiveram – e nunca terão – muita visibilidade por essas ruas mal iluminadas. Aqui, o significado da palavra “espaço”, que remete diretamente às ruas da cidade, pode ser percebido como falta de oportunidade profissional ou de esperança na vida. Por isso, talvez não seja coincidência que Beto Brant e Renato Ciasca utilizem inúmeros planos fechados para registrar o seu protagonista. Afinal, tal opção narrativa e estética funciona perfeitamente bem como metáfora para o sufocamento de Ciro naquele apartamento mal iluminado. Algo que é repetido na decupagem de Davi Pretto para o seu *Castanha*.

Nesse sentido, analogias entre os dois filmes, embora separados por sete anos e realizados por diretores distantes em idade e experiência, são viáveis, talvez, inevitáveis. Dessa forma, embora não saibamos se Ciro aceitou o convite de Marcela para deixar Porto Alegre, porque *Cão sem dono* termina antes da sua resposta, ao vermos *Castanha* fica a impressão que negá-lo teria sido um equívoco. Isso porque *Castanha* nos mostra que permanecer nessa cidade pode significar o ostracismo total para alguém que trabalha com a cultura. Ironicamente, a resposta que Ciro não deu no filme deu na vida. Depois de *Cão sem dono*, Júlio Andrade aproveitou a repercussão do seu trabalho e se mudou para São Paulo, de onde construiu uma carreira sólida no cinema autoral brasileiro e na televisão. Hoje, vive o Dr. Evandro da série *Sob pressão*, escrita por Jorge Furtado e coproduzida pela Globo e pela Conspiração Filmes, mas, ainda antes de exibir seu trabalho semanalmente na televisão aberta, a decisão de sair do Rio Grande do Sul lhe rendeu uma série de bons personagens em inúmeros filmes, novelas e programas de TV dirigidos por realizadores como Suzana Amaral, Gustavo Galvão, Breno Silveira, Vicente Ferraz, entre outros. Isso não inviabilizou o ator de seguir trabalhando com os mesmos diretores gaúchos do início da sua carreira, como Ana

Luiza Azevedo e Jorge Furtado. Ao contrário, seu sucesso nacional o destacou também na província.

Quanto a João Carlos Castanha, o personagem real/ficcional de *Castanha*, ele permaneceu em Porto Alegre e seguiu sobrevivendo ao submundo da cidade, trabalhando como *transformer* em bares gays e, quando muito, como ator em alguma pequena peça de teatro ou em um curta-metragem universitário. Aos 52 anos, ainda morava com a mãe – morava, uma vez que ela faleceu recentemente – em um pequeno e apertado apartamento do subúrbio de Porto Alegre. Não muito diferente de como vivia Ciro, que após sofrer com a perda (momentânea) de Marcela precisou voltar para a casa dos pais, na periferia porto-alegrense. Dessa forma, é como se *Castanha*, de certa forma, servisse de exemplo a Ciro. Por outro lado, se os realizadores da Casa de Cinema – dirão alguns – optaram por ficar em Porto Alegre e sobreviveram trabalhando com cinema fora do eixo Rio-São Paulo, será que isso é tão impossível? É verdade, mas talvez nem a Casa de Cinema sobreviveria se trabalhasse apenas de cinema. Muito menos se suas estruturas estivessem arraigadas em cimento e ferro nessa mesma cidade sem oportunidades, de onde todos querem fugir há muito tempo.

Já no longínquo *Inverno* (Carlos Gerbase, 1983), os personagens comentam sobre “um conhecido, recém-formado em jornalismo, que estava desempregado e precisando de lugar para morar”. Para além dos filmes, muitos ex-sócios da Casa de Cinema saíram de Porto Alegre assim que a produtora foi reestruturada, em 1991. Alguns para fora do país, inclusive. Alguns para nunca mais voltar. Portanto, apesar desses quase 40 anos de continuidade do cinema urbano porto-alegrense, parece que a Porto Alegre de hoje continua a mesma do início dessa história. Ou, ainda pior, embora tenha aumentado sua população, muito pouco mudou em relação àquela cidade pesquisada por Pesavento (1999), que sonhava com os *boulevards* parisienses, mas acordava com o cheiro do esgoto a céu aberto correndo em direção ao Guaíba. Conseqüentemente, seja na vida real, seja na ficção – é a vida que imita a arte ou a arte que inspira a vida? –, aqueles que decidem permanecer em Porto Alegre correm o risco de acabar como *Castanha*, presos aos enquadramentos fechados de um filme que se equilibra na fronteira do documentário e da ficção. Afinal, as luzes da cidade seduzem, é verdade, mas nem sempre iluminam todos os caminhos.

Ironicamente, a exemplo de Gustavo Spolidoro, que ao se saturar de plano-sequência em *Ainda orangotangos* buscou o “ar puro da Serra”, também Davi Pretto, ao se saturar do “apertamento”¹⁶⁰ de *Castanha* corre para a Fronteira. Os dois realizadores, portanto,

¹⁶⁰ Utilizo tal palavra que não existe na língua portuguesa para relacioná-la ao pequeno apartamento, uma das principais locações do filme.

reproduzem um movimento semelhante quando, após filmarem seus primeiros longas-metragens em Porto Alegre, fogem para os planos gerais possíveis na natureza. E embora as montanhas da Serra, de certa forma, sufoquem, o horizonte do Pampa é pura vastidão.

Davi Pretto, o diretor, não está sozinho nesse seu movimento de fuga da capital. Também Dione Ávila de Oliveira, o não ator que protagoniza *Rifle*, é um homem que morou na cidade grande. No entanto, a exemplo de tantos, ele não resistiu ao sufocamento da metrópole e preferiu voltar às suas origens. Ele deixa isso bem claro em uma conversa com a família para quem trabalha, perto de Dom Pedrito, região onde *Rifle* foi filmado. Cansados da lida do campo e pressionados pelo interesse imobiliário nas terras, decidem vendê-las. Então, Dione os alerta: “no começo tudo é bom, depois tu vai percebendo que as pessoas de lá são egoístas. É cada um por si. E vocês vão começar a ter medo daquele lugar, vão se arrepender, mas aí vai ser tarde demais. Vocês já vão ter vendido aqui”. Leio essa fala de Dione e não posso deixar de pensar na miséria cotidiana de João Castanha, da solidão de Pedro e da introspecção permanente de Ciro. As inúmeras camadas que aproximam e afastam realidade e ficção em *Rifle*, assim como ocorreu com *Castanha*, demonstram que a opção de Davi Pretto em trabalhar na fronteira entre a ficção e o documentário aprofunda ainda mais a crueza presente nesses dois personagens, que são pessoas. De um lado Castanha, um artista, *transformer*, gay que, assim como Tomaz vivido por Maurício Barcellos em *Beira-mar* – ou Pedro, Leo e tantos outros personagens de *Tinta bruta* –, luta por afeto, por respeito, pelo direito às suas opções particulares e por um lugar ao sol, nem que seja cronometrado no relógio. De outro lado, Dione, ex-soldado do Exército, sem estrutura familiar e sem um lar onde se reencontrar, tem no rifle o companheiro com quem desabafar uma dor que nem ao menos compreende. Caso se encontrassem pelas estradas da vida, é bem possível que Dione descarregasse sua arma sobre Castanha, Leo e Pedro. Dione é o opressor que oprime, mas o faz porque também foi oprimido. No fundo, todos são vítimas de uma mesma sociedade *non sense* que segue comprando terras, construindo cercas e empurrando os “perdedores” para as periferias da vida. Aos compradores – também comumente chamados de investidores – o direito aos planos gerais da vida real, emoldurados por um belo pôr do sol, muito ar puro e rios de águas cristalinas onde é possível se banhar nos dias quentes de verão, tal qual os “monarcas das coxilhas”, conforme vemos em Pesavento (1999).

Nesse grupo de “privilegiados”, o que menos importa é se uma pessoa é gay, negro, estrangeiro, do campo ou da cidade. O que define o valor das pessoas é medido por outra régua. Já aos Castanhas, Leos, Pedros e Diones da vida, o que resta é a resistência. Mesmo que atrapalhados, cada qual da sua forma e com as armas que têm. No desespero, em alguns

casos, estas podem atirar de verdade e até matar inocentes. De alguma forma, somos todos inocentes. Como o Dione, que dispara seu rifle contra os veículos que transitam pela estrada que corta a terra que não é sua, mas da qual está sendo expulso mesmo assim, obrigando-o a seguir novamente pelo mundo, como um ermitão sem eira nem beira. Ou como um gaúcho a pé da trilogia de Cyro Martins.¹⁶¹ O que acontece no campo também acontece na cidade. Afinal, a injustiça de uma vida, que motiva os tiros de Dione, não é muito diferente do sofrimento de Pedro, que após resistir calado ao *bullying* contumaz do seu cotidiano uma noite decide usar a chave de casa para pôr fim em tamanha agonia. Tomado pela raiva, acaba furando o olho do colega que tanto o oprimiu e, claro, isso o leva ao banco dos réus. Afinal, o crime está no olho furado e não nos meses seguidos de pressão psicológica que sofreu. Isso fica ainda mais claro quando a advogada pergunta se ele está arrependido e ouve, como resposta, que o colega mereceu. Então ela reitera: “Pedro, tu furou o olho dele”. E Pedro responde: “E se eu tivesse me suicidado, ele estaria respondendo por isso?”

Esse cinema porto-alegrense contemporâneo, portanto, não apenas abandonou o “porto-centrismo” em nome de um diálogo mais honesto com o próprio Rio Grande do Sul e suas vertentes culturais, suas paisagens e suas gentes, mas o fez a partir de cineastas politicamente mais engajados – e aí está outra ironia, pois os realizadores da Casa de Cinema são extremamente posicionados politicamente – que também utilizam o cinema para dar voz às minorias, aos subjugados e a todos aqueles que, nesse processo social injusto, são vítimas. Não excetuando os próprios artistas que, no Brasil de hoje, são acusados de “mamar nas tetas da Lei Rouanet”. Nesse sentido, levar a discussão para as fronteiras, sejam elas imaginárias, físicas ou teóricas, é uma boa estratégia para tensionar as mesmas polaridades que constroem a falsa polaridade entre “eles ou nós”. Por isso, me parece que Davi Pretto acerta ao regressar ao universo da fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, pois, além da simbologia inerente à própria história do cinema gaúcho, a fronteira seca que lá existe – apresentada até com mais eficiência em *Mulher do pai* – se presta para desconstruir essa dicotomia tão presente na nossa sociedade. Quanto a isso, Cristiane de Oliveira, diretora do *Mulher do pai*, consegue ir ainda mais longe. Simbolicamente, os dois filmes são do mesmo ano e os dois filmes problematizam aquele mesmo universo do “gaúcho a cavalo”. Ambos com propriedade suficiente para não apenas resgatarem essa paisagem – e sua cultura – do ostracismo cinematográfico gaúcho, mas levá-la para a Alemanha. Sim, outra ironia, afinal, é novamente

¹⁶¹ Cyro Martins escreveu a chamada trilogia do gaúcho a pé, que consiste em três livros. São eles: *Sem rumo*, *Porteira fechada* e *Estrada nova*. Esses livros desconstróem um pouco a imagem do gaúcho heroico e que cavalga pelo Pampa do Rio Grande do Sul. Portanto, trata-se de uma crítica ao universo campeiro construído pelos folcloristas.

a mesma Berlim que consagrou o curta-metragem *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989) e que foi tão importante para a sobrevivência do nosso cinema que, agora, parece achar graça naquele cenário “a perder de vista” o qual, por tantos anos, viramos as costas. No entanto, apesar do possível diálogo entre esses dois filmes, *Mulher do pai* é também um contraponto significativo ao *Rifle* porque:

[...] além de ser dirigido por um homem e ter uma equipe majoritariamente masculina, tem um homem como protagonista e uma temática – a posse de terra – igualmente masculina. Traz em seu título o próprio símbolo fálico do poder dos homens (PINTO, 2017, p. 14-15).

Portanto, há esse homem do qual falamos anteriormente, Dione – ironicamente, um nome unissex – que se desloca pela vastidão de uma terra que é não sua. Caminha por um mundo que não lhe pertence, mas pelo qual nutre um sentimento de oposição a tudo aquilo que viveu na cidade grande. Algo que, mais uma vez, nos remete à Pesavento (1999) quando da sua problematização acerca de como a obra de Apolinário Porto Alegre se presta ao mesmo ideal. De um lado, os valores e as paisagens do campo, de outro, a cidade tida como suja e anárquica. Uma marca presente, contudo, não apenas na obra de Apolinário, mas de muitos “homens de letras” da época os quais, ainda confrontados pela epidemia de cólera ocorrida em 1855, em Porto Alegre, naturalmente olhavam para suas raízes campeiras com saudosismo e embalados por um sentimento nostálgico que se prestava à construção desse romantismo gaudério. Assim, por intermédio da literatura, esses homens criticavam a Porto Alegre da sua época, pois ela se mostrava incapaz de reproduzir a urbanidade civilizadora europeia e, diante disso, era preferível viver no campo, onde ao menos o ar puro e os rios de águas translúcidas poderiam ser usufruídos quase da mesma forma como a burguesia parisiense aproveitava uma tarde de sol na *Provence* para “pique-nicar”.¹⁶² Isso fica bastante claro neste recorte sobre a obra de Apolinário, que Pesavento (1999, p. 260) nos apresenta:

A força telúrica da vida campeira triunfa e restabelece o encontro dos personagens consigo mesmo. Esse confronto que, de antemão, é uma partida já ganha do campo sobre a cidade, comparece em *Feitiço duns beijos* (1873), *Lulucha* (1879) ou no volume de contos publicado em 1875, sob o título de *Paisagens*. Nele, reaparece o “monarca das coxilhas”, no qual o autor opõe o habitante da cidade ao campo, com a fatal superioridade deste.

¹⁶² Tamanha é a afeição do francês pelo hábito do piquenique que, além de essa palavra ser um substantivo, ela pode, também, ser utilizada como verbo: “pique-niquer”. Embora, no português, não exista essa possibilidade, aqui, para fins meramente estilísticos, em busca de uma ironia que pudesse servir como crítica à reprodução do hábito francês em terras gaúchas, optei por brincar com o substantivo criando, a partir dele, o verbo inexistente na nossa língua.

Por isso, ao mesmo tempo que podemos dizer que Davi Pretto está em busca de uma proposta fotográfica possível apenas na paisagem do Pampa, onde o horizonte se confunde com o céu – e isso fica bem claro na decupagem de *Rifle* –, também dá para perceber que há a necessidade de problematizar esse ambiente a partir dos valores da hombridade, da força e da terra. Ao fazer isso, Davi Pretto e Richard Tavares – este corroteirista do filme – retornam a uma paisagem – e a uma cultura – historicamente associada à imagem desse tal “monarca das coxinhas”, a partir de um olhar contemporâneo que permite observar esse espaço, mas, ao mesmo tempo, desconstrui-lo de sua imagem heroica. Não é pouca coisa. Romper com esse universo também percebido como arcaico e conservador foi o que moveu toda uma geração de cineastas porto-alegrenses. O medo de ser confundido com aquele personagem autoritário, que de faca na guaiaca – ou empunhando um rifle? – canta “sirvam as nossas façanhas de modelo a toda terra”, contribuiu para que o realizador porto-alegrense, filiado à tradição inaugurada por *Deu pra ti anos 70*, sempre resistisse muito a todo aquele universo cultural.

Promover esse movimento de retorno, em si, portanto, é um ato de coragem estética e comportamental. Não apenas de Davi Pretto, com o seu *Rifle*, mas principalmente de Cristiane Oliveira. Aqui, antes de observarmos *Mulher do pai*, seria interessante resgatar um pouco de *Sonho sem fim* (Lauro Escorel, 1985). Isso porque nesse filme sobre a vida do cineasta gaúcho Eduardo Abelim, há uma cena que talvez ajude a ilustrar o universo cultural com o qual a *Geração Deu pra ti* rompeu quando direcionou as luzes cinematográficas do campo para o espaço urbano. Nessa cena específica, que se passa dentro de uma sala de cinema durante a projeção de *O pecado da vaidade* (Eduardo Abelim, 1932), em Uruguaiana, os espectadores se revoltam por causa de um beijo de boca entre o “mocinho e a mocinha” da história. Como reação, todos se levantam e deixam o espaço aos gritos de indignação. Um gaúcho, devidamente pilchado, saca seu revólver e atira contra a tela do cinema. A situação, embora engraçada, também retrata a sociedade conservadora do Rio Grande do Sul, pois, ao reproduzir essa situação o diretor explicita a hipocrisia e o moralismo da sociedade gaúcha. Obviamente, cenas como essas não são um privilégio do Rio Grande do Sul e, infelizmente, não permaneceram nos anos 1930.

No Brasil contemporâneo, voltamos a conviver com inúmeras tentativas de censura das expressões artísticas e, geralmente, a exemplo do que ocorreu com a exposição “Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira”, no Santander Cultural em Porto Alegre, o discurso moralista aponta o dedo para uma pretensa apologia à pedofilia, zoofilia ou blasfêmia como justificativa para tal cerceamento (CARNEIRO, 2018). A jornalista Eliane Brum (2019, p. 171-172) percebeu isso após a longa pesquisa que resultou no seu livro *Brasil*,

construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro, sobre quando o “[...] o MBL descobriu que ‘as chamadas guerras culturais’ eram um ótimo instrumento de mobilização e que, por meio do discurso punitivista e contrário aos movimentos feminista, negro e LGBTQI+, podiam atrair os conservadores morais para a causa liberal”. Esse mesmo comportamento moralista, o qual está associado ao espaço do tradicionalismo gaúcho que muito representa o conservadorismo presente, principalmente no interior do Rio Grande do Sul, não por acaso foi afrontado diversas vezes pelos realizadores da *Geração Deu pra ti*.

Carlos Gerbase, certamente, é um dos diretores que mais se utilizou do cinema para isso. Em *Inverno*, apresentou o que seria, provavelmente, o primeiro nu frontal masculino do cinema gaúcho. Não há constatação sobre isso, mas o fato é que Werner Schünemann sai do banho completamente pelado, sem nenhuma cerimônia e/ou pudor. Em alguns curtas-metragens como *Sexo & Beethoven* (1980) ou *Aulas muito particulares* (1988), o diretor vai aprofundar tal provocação em cenas mais explícitas, ao mesmo tempo que exercita sua sexualidade cinematográfica para aplicá-la em longas-metragens como *Tolerância* (2000), *Sal de prata* (2005) e *3Fs* (2007), mas nem só de Carlos Gerbase a provocação moral do cinema porto-alegrense é feita. Em *Aqueles dois* (Sergio Amon, 1986), uma relação homossexual entre dois colegas de trabalho é sugerida. A sexualidade também está presente no cinema de Fabiano de Souza, tanto em *A última estrada na praia* como no seu último filme, *Nós duas descendo a estrada* (Fabiano de Souza, 2015), no qual o diretor apresenta uma relação amorosa entre duas garotas. Afinal, historicamente, o cinema sempre foi utilizado para afrontar e testar os limites da moralidade, e não seria diferente no Rio Grande do Sul.

Cristiane Oliveira, com seu filme *Mulher do pai*, provoca não apenas o conservadorismo do Pampa gaúcho, mas tensiona o próprio cinema porto-alegrense. E o faz em todos os níveis imaginados. Primeiro, simplesmente por ser mulher. Diretoras mulheres, no Rio Grande do Sul, que se aventuram a filmar um longa-metragem são raríssimas. Não há nenhuma proibição formal quanto a isso, obviamente, mas, em geral, as cineastas gaúchas assumem funções como produção executiva, direção de produção e direção de arte, como observou Vitáli Silva (2017). Não satisfeita, Cristiane Oliveira decidiu filmar seu primeiro longa-metragem e ambientá-lo na fronteira do Brasil com o Uruguai, retomando o diálogo com aquele universo que o cinema porto-alegrense rompeu há, pelo menos, trinta e cinco anos. Apesar de todo esse tempo e das inúmeras mudanças, muita coisa ainda permanece inalterada naquele universo retratado por Cristiane Oliveira e Davi Pretto, como bem explica Ivonete Pinto (2017, p. 14):

Pois, no ajuste de rota no cinema gaúcho, *Rifle* e *Mulher do pai* reinventam o pampa com imagens de celulares, computadores e colheitadeiras que convivem com poços artesanais e teares. São filmes que não escondem o passado, apenas olham para ele de outra forma, visto que sugerem que ele é responsável pelo cenário atual. No entanto é o presente que empurra os personagens dos dois filmes para a reação, seja na violência catártica, seja na decisão de ir embora de um lugar.

Aparecer naquele lugar, diante de uma equipe de cinema, para dirigir um longa-metragem não deixa de ser um afrontamento de Cristiane Oliveira. Afrontamento este que se completa na força com que a diretora retrata sua história, mas, sobretudo, na sensibilidade como submete o homem – Ruben, vivido por Marat Descartes – às suas três mulheres. Afinal, quem é a *Mulher do pai*? A mãe, que dele sempre cuidou desde que perdeu a visão, a filha adolescente, de quem passa a depender após a morte da primeira, ou a professora de artes da filha, com quem, corajosamente, resgata do seu passado o sonho de ser artista? Dessa forma, Ruben se percebe em uma fronteira. Afinal, estamos falando de um homem do campo, fragilizado por sua cegueira e conflitado perante a possibilidade de resgatar sua sensibilidade artística. Sensibilidade esta que está associada ao feminino, algo que para um homem daquele universo masculinizado pode ser percebido como uma afronta e/ou um sinal de fraqueza ainda mais significativo que uma cegueira. Dessa forma, ao receber aulas de modelagem em argila, também Ruben entra em contato com a mulher que existe nele, o que permite toda uma transformação não apenas do seu personagem, mas de toda a dinâmica daquela casa constituída por um pai cego e um filha, adolescente. Para contar essa história, uma equipe rara formada essencialmente por mulheres. Desde a direção de Cristiane Oliveira, o protagonismo de Maria Galant, passando pela direção de fotografia de Heloisa Passos, pela direção de arte de Adriana Nascimento Borba e terminando com a montagem de Tula Anagnostopoulos, a sensibilidade feminina impregna o universo filmico de *Mulher do pai*:

O ponto de vista também é feminino, já que temos a menina (Maria Galant) que desnuda o pai com seu olhar. Ruben (Marat Descartes em mais uma atuação marcante e verossímil como gaúcho) é um apêndice da casa. Cego, dependente das mulheres para tudo. Há amorosidade por parte do roteiro e da direção para com este homem que é frágil, pela cegueira, mas que não tem anulada, ou vilanizada, sua presença hormonal. Quem espia o banho é a filha, e não o pai – por óbvio, já que o pai é cego. Talvez este seja um dos momentos mais complexos do filme, pelo inusitado. A diretora, em seu primeiro longa, demonstra coragem e talento para propor situações nada fáceis de interpretar e o faz com delicadeza e segurança. Não sem uma dose de provocação já no título (PINTO, 2017, p. 15).

Dessa forma, *Mulher do pai* não apenas fecha um ciclo, junto com *Rifle*, mas tensiona essas fronteiras do audiovisual gaúcho ao trazer a mulher para a direção cinematográfica de longas-metragens, tal qual ocorreu com outras raras realizadoras gaúchas como Ana Luiza

Azevedo, Monica Schmiedt, Liliana Sulzbach e Mirela Krueel. Mesmo assim, poucas delas se aventuraram na ficção e, por conta disso, Cristiane Oliveira é ainda mais incomum. No entanto, não é por ser dirigido por uma mulher que *Mulher do pai* figura nessa lista dos filmes que promovem uma nova tendência do cinema urbano porto-alegrense, mas, sim, pela forma como a sua narrativa é construída. Diferentemente de *Castanha* e de *Rifle*, *Mulher do pai* não tensiona as fronteiras do documentário e da ficção. Nem trabalha com não atores. Ao menos não nos principais papéis. E até onde eu sei, também não abre mão do roteiro e/ou ousa em improvisações com o elenco. Quanto a isso tudo, Cristiane Oliveira é até bastante clássica. As fronteiras que Cristiane Oliveira problematiza são outras, inclusive a própria (inexistente) fronteira física entre Brasil e Uruguai – e faltava falarmos desta – quando Nalu questiona a sua professora, Rosário, se é apenas aquele obelisco que separa os dois países. Rosário responde que sim, que ali é o início de todo um país. No entanto, não há polícia, não há migração, não há muro, não há cerca, nada que impeça a passagem de um lado para o outro. Apenas uma linha imaginária, traçada a partir daquele monumento de pedra, que demarca o vazio. De um lado e do outro, nada muda. A paisagem é a mesma, o vento sopra igual, os pássaros voam para cá e para lá, e o vazio permanece inalterado. Ivonete Pinto (2017) observou bem que *Mulher do pai* é um filme que dá tempo ao filme. E só isso já é suficiente para que esteja em sintonia com aquele espaço, com aquela gente e, principalmente, com o próprio tempo daquele lugar. Aqui também o “porto-centrismo” deu lugar a um olhar sensível que busca dialogar com o espaço que lhe serve de cenário. Não é por acaso, acredito, que Ivonete Pinto (2017, p. 14) ressalte essa qualidade presente não apenas em *Mulher do pai*, mas também em *Rifle*:

Nesta inserção na contemporaneidade, os dois filmes apresentam um ritmo endógeno ao seu ambiente, uma montagem que respeita este ritmo, em sintonia com o esculpir o tempo de Tarkovski, pois obedece a uma necessidade interior, que tem a ver com a paisagem, a pulsação da vida no campo, a natureza. Desse modo, a marca pessoal de Cristiane Oliveira e Davi Pretto é percebida na montagem, garantindo aos dois trabalhos um lugar ao sol nos filmes autorais que circulam nos festivais e se impõem como ponto de inflexão no panorama atual; gaúcho ao menos.

Não sabemos, ainda, se esse olhar da cidade para o campo é uma tendência ou esses dois filmes entrarão para a filmografia gaúcha como exceções, no entanto, o movimento para fora de Porto Alegre está bastante aparente nesse novo cinema porto-alegrenses desde os marcantes filmes da Clube Silêncio. A partir deles vieram *Beira-mar*, *Rifle*, *Mulher do pai*, *Cidades fantasmas* e *Irmã*, para ficarmos apenas com os filmes que pude assistir. Destes, todos foram selecionados e/ou premiados em importantes festivais nacionais e internacionais.

Isso mostra que, se há uma tendência que pode ser demonstrada, por coincidência ou não, é que sair de Porto Alegre faz bem ao cinema porto-alegrense. Seria também essa outra ironia? Seja como for, Ivonete Pinto (2017) pode estar certa quanto ao fato de que essas obras e seus (suas) realizadores (realizadoras) parecem ter apontado uma nova rota para o nosso cinema. E, me parece, essa rota é em direção à fronteira. Às fronteiras possíveis, físicas e imagináveis, pois é nelas que algo novo parece acontecer. Talvez Porto Alegre esteja saturada demais. Pelo menos da forma como vem sendo retratada há quarenta anos, portanto, se a intenção é permanecer na cidade grande, também é preciso olhar para ela de outra forma, com menos idealismos.

Ao mesmo tempo, se percebemos movimentos de fuga da capital – ou da cidade como representação – em *Rifle*, em *Beira-mar*, em *Tinta bruta* e até em *Castanha*, no sentido contrário em *Mulher do pai* temos Nalu – Maria Galant –, que, como muitas jovens das regiões mais ermas desse rincão, ainda sonham com as luzes sedutoras de Porto Alegre. E Nalu tenta inúmeras vezes fugir daquele lugar de onde nem o acesso às “tecnologias da cidade grande” parecem amenizar seu sentimento de aprisionamento. É compreensível, afinal, Nalu é jovem e, diferentemente de Dione, Pedro, Leo, Castanha, Nalu ainda sonha. A violência que as ruas escuras da cidade podem representar não assustam Nalu, ao contrário, para ela a prisão é adolecer entre bois, cavalos e aquele universo masculinizado. Nisso, o sonho de Nalu com Porto Alegre e a sua permanente luta para romper com aquele universo se assemelha bastante ao próprio cinema urbano porto-alegrense dos anos 1980. De certa forma, lembra o meu próprio movimento de Carlos Barbosa para Porto Alegre. Nesse sentido, por mais que apareçam bois e vacas à frente de Nalu, impedindo-a de fugir daquele lugar, como ocorre em uma das cenas mais significativas do filme de Cristiane Oliveira, ela conseguirá atingir seu objetivo. Se, mais tarde, isso lhe fizer bem ou mal, é algo a analisar melhor. Por enquanto, é importante perceber que Rosário, a “estrangeira” que transforma a sua casa, o seu pai, é também quem vai permitir que ela possa fazer sua transição para a cidade grande sem grandes traumas. Isso será fundamental para que ela possa seguir dialogando com os dois lados da fronteira. Algo que, me parece, não aconteceu quando o cinema porto-alegrense rompeu com o campo, ou seria, com o próprio “cinema gaúcho”? A negação desse conceito, desde sempre defendido pela *Geração Deu pra ti*, é algo tão esquizofrênico que para nada serviu além de construir fronteiras que nos apartam de nós mesmos. Realizadores, críticos, jornalistas que tentam, invariavelmente, substituí-lo pela interminável frase: “cinema brasileiro realizado no Rio Grande do Sul” se pegam, também invariavelmente, reutilizando a expressão “cinema gaúcho” para, depois, novamente negá-la. Tudo isso porque um “estrangeiro” veio para Porto

Alegre nos dizer que o “cinema gaúcho” não tinha nenhuma particularidade, mas era para ter? Giba Assis Brasil (2009, p. 94-101), nos conta como isso se deu:

[...] a observação de Aníbal Damasceno Ferreira sobre a nossa pressa em fruir o que ainda não é, e a recusa de Jean-Claude Bernardet em legitimar o que nunca foi, esse texto marca o momento em que, ao menos para mim, a expressão “cinema gaúcho” começa a deixar de fazer sentido. [...] Mais recentemente, em 1990, num seminário a respeito da estética do cinema gaúcho, o crítico Jean-Claude Bernardet simplesmente negou-se a reconhecer essa categoria. Segundo ele, as qualidades que podiam ser encontradas em filmes como *Deu pra ti anos 70* e *Ilha das Flores* eram qualidades de filmes brasileiros e de filmes contemporâneos à procura de um espaço, e o fato de terem sido realizados no Rio Grande do Sul era de natureza geográfica ou político-cinematográfica, jamais estética.

Pessoalmente, compreendo a angústia de Giba Assis Brasil em repensar o conceito de “cinema gaúcho”. No entanto, o tempo passou. E passou ao ponto de, quem sabe, já termos até direito de “usufruirmos, sem pressa, aquilo que talvez comece a ser” a partir de agora. Afinal, *Rifle* e *Mulher do pai* – como todos os demais filmes nesta seção analisados e os quais nos ajudaram a desconstruir o porto-centrismo – nos mostram o quanto é possível dialogarmos com o “cinema gaúcho”, a partir do “cinema porto-alegrense”, em nome de um cinema gaúcho que não mais precise de “aspas” ou subterfúgios para ser pronunciado, bem como, principalmente, sem que precise ser associado ao cinema de “bombacha e chimarrão” e àquele universo conservador e machista, assim como deixar de se perceber brasileiro. Ao nos permitirmos isso, me parece, não apenas esvaziaremos essa discussão inócua para nos concentrarmos naquilo que realmente importa, como também nos permitiremos assumir as “rédeas” do nosso próprio destino sem que tenhamos medo de que isso soe como uma espécie de arrogância regionalista.

Já vimos, neste texto, a força que “o estrangeiro” tem sobre nossas convicções, bem como a contrariedade como essa relação é construída a partir de extremos que podem variar da subserviência radical à arrogância negacionista. É preciso desconstruir essas fronteiras, a exemplo do que os realizadores aqui analisados fizeram em nome dos seus filmes – ao menos no ambiente das artes. Apenas assim, acredito, será viável rever, respeitosamente, a opinião do crítico Jean-Claude Bernardet sobre esse tal cinema gaúcho – sem “aspas” – conforme apresentado por Giba Assis Brasil (2009). Sem medo de nos sentirmos “monarcas das coxilhas”. Quanto a isso, o cinema da *Novíssima geração*, bem como as percepções acerca da transição temática e estética provocadas pela geração da Clube Silêncio por intermédio dos seus filmes, lançou luz sobre como o nosso audiovisual aprendeu – e vem aprendendo – com sua própria maturidade. Dessa forma, me parece que o conceito de cinema urbano porto-

alegrense cumpriu seu papel nesse processo e agora podemos resgatar a expressão *cinema gaúcho*, da mesma forma como em *Rifle e Mulher do pai* retornamos ao Pampa sem medo de, para isso, ter que montar um cavalo e/ou calçar botas e bombachas.

6 SEXTO MOVIMENTO – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após mais de quatro anos de pesquisa, expostos ao longo deste texto, chego, finalmente, à última seção. Através deste, agora, tentarei responder os questionamentos que surgiram lá no início dessa trajetória os quais, por sua vez, pautaram este estudo. Algumas nuances sobre esses questionamentos, acredito, já apareceram ao longo do texto, mas, aqui e agora, poderão ser sistematizados. É fundamental realizar uma reflexão final acerca do conceito de “fronteira”, o qual se mostrou tão presente ao longo do processo, e, principalmente, naquilo que tange a relação desta pesquisa acadêmica com a realização do documentário que a acompanha, bem como do “eu” pesquisador com o “eu” realizador.

6.1 Conclusões sobre uma cidade “imaginada”

A pandemia que nos atingiu a partir de março de 2020 rearranjou inúmeras coisas na nossa vida pessoal, profissional e social. Uma delas foi a tabela dos campeonatos de futebol. Não sou um fã do esporte bretão embora, claro, reconheça a sua beleza quase artística que, muitas vezes, se apresenta em uma boa partida, bem como entendo sua capacidade de mobilizar paixões e multidões e, obviamente, a importância histórica desse esporte para o Brasil. Por outro lado, na minha opinião – e trata-se apenas de uma opinião – o futebol profissional é um dos ambientes mais tóxicos da nossa sociedade. A começar pela incoerência dos salários milionários praticados em um país onde milhares de pessoas passam fome.¹⁶³ A injustiça por trás dessa exploração econômica repercute até na forma como o futebol é consumido, uma vez que, hoje, os estádios – arenas – se tornaram praticamente inacessíveis para a grande maioria dos brasileiros. Esse que já foi um esporte popular e, como tal, integrador, cada vez mais está se transformando em mais um ambiente segregador, que reforça e evidencia um dos principais problemas do Brasil: a desigualdade social. Portanto, embora um dia eu tenha sido um torcedor gremista e, como toda criança brasileira, também sonhei ser jogador e tive meus ídolos nesse esporte, decidi não mais pactuar com essa história, hoje muito marcada pela violência, corrupção e insensibilidade social. No entanto, obviamente, é impossível ficar completamente alheio a uma prática cultural tão presente na sociedade e explorada pelos veículos midiáticos. Dessa forma, descobri que, devido ao

¹⁶³ Neste exato momento, após um ano de pandemia e uma administração desastrosa do governo federal em relação a ela, segundo dados extraoficiais divulgados pelos principais veículos de imprensa do país, aproximadamente 110 milhões de brasileiros não têm o que comer três vezes ao dia. Isso é, praticamente, metade da população.

adiamento dos campeonatos nacionais em função da pandemia, recentemente ocorreu uma situação inédita, uma vez que, quase ao mesmo tempo, enquanto o Internacional estava bem próximo de sagrar-se campeão brasileiro, o Grêmio, por sua vez, disputaria a final da Copa do Brasil. Foi quando escutei sobre isso, na Rádio Gaúcha, o resultado de uma enquete. Embora não científica, obviamente, essa pesquisa ilustrou algo que aparece nos estudos de Pesavento (1999) acerca do imaginário da cidade. Gremistas e colorados foram perguntados se preferiam ver os dois times campeões ou os dois derrotados. Quer dizer, hipoteticamente, a condição para o Grêmio ser campeão da Copa do Brasil passaria, também, pelo título do Internacional no Campeonato Brasileiro e vice-versa. Conforme o resultado, colorados até aceitariam ver o Grêmio campeão da Copa do Brasil, afinal, o título do Campeonato Brasileiro é mais importante e o Internacional não o conquista desde os anos 1970. Quanto aos gremistas, entretanto, foi praticamente unânime a opção pela derrota, desde que o adversário também perdesse. É do esporte, dirão alguns. Faz parte do folclore, dirão outros. A verdade é que a reprodução esportiva da “Fábula do caranguejo” atravessa toda nossa sociedade e o resultado é, quase sempre, semelhante ao destino escrito para Inter e Grêmio. No final, todos perdem. Isso está no futebol, mas está também no nosso dia a dia, assim como aparece na política e, claro, repercute até nas artes. Tanto na forma como estas observam a si mesmas quanto como constituem esse imaginário da cidade.

Recentemente, li o último livro de Rafael Guimarães (2020), “1935”. Nesse seu mais recente romance, o jornalista e escritor, que é dado a brincar com as fronteiras entre a história e a ficção – quem o conhece, reconhece essa prática na sua literatura –, desenvolveu uma narrativa que se passa na Porto Alegre de 1935. Justamente quando a cidade estava se modernizando, conforme vimos nos textos que integram o “Segundo movimento – eixos contextuais” desta pesquisa. O pano de fundo da narrativa criada por Guimarães é a Exposição do Centenário Farroupilha e como os personagens do seu livro percebem esse grande evento prestes a acontecer. Assim, entre crimes e investigações, há sempre alguma discussão comportamental baseada em fatos históricos. Encadeamentos narrativos à parte, o que me chamou a atenção foi como o escritor transpôs a crônica jornalística da época sobre Porto Alegre para a boca dos seus personagens, também eles jornalistas. Dessa forma, em meio a uma discussão sobre os méritos da Exposição, Goveia, um dos personagens do livro, dá sua impressão sobre a capital:

[...] todos nós achamos que Porto Alegre tem uma vocação para a modernidade [...]. Desde nossos poetas da Praça da Piedade, da Praça da Harmonia, todos, no íntimo, nos consideramos um apêndice da Europa ou, vá lá, uma Buenos Aires que fala

português. Só não nos jactamos aos quatro ventos por receio do ridículo. A exposição poderá dar concretude para essa ambição, independente das vicissitudes do seu Bento Gonçalves e das escolhas dos porto-alegrenses de antanho (GUIMARÃES, 2020, p. 30).

Para essa fala de Goveia, o amigo Mário, então, o retruca sem, no entanto, lhe tirar a razão, afinal:

[...] Para mim, será uma vultuosa ilusão. Ao fim e ao cabo, tudo ficará na mesma. Porto Alegre, uma quase Paris, uma quase Buenos Aires, pra ficar mais perto. Um simulacro de cidade *chic*, capital de um estado tacanho, chefiado por caudilhos sanguinários e oportunistas (GUIMARÃES, 2020, p. 31).

Assim, mais do que perceber uma crítica ao discurso ufanista a favor da Revolução Farroupilha e o seu centenário, mais do que expor as mesmas percepções identificadas por Pesavento (1999) sobre como Porto Alegre desejou, desde sempre, seu lugar ao lado das grandes metrópoles europeias, mais do que explicitar a concordância dos amigos sobre o imaginário da cidade, chama a atenção que o autor, Rafael Guimarães, reproduz, na sua literatura do século XXI, o mesmo que os jornalistas do início do século passado tanto escreveram sobre a cidade. Portanto, seja por meio do futebol, do jornalismo, da literatura, da música ou do cinema, a cidade é mais uma construção de um imaginário inúmeras vezes reproduzido do que aquilo que ela é de fato. Dessa forma, mesmo que a “Fábula do caranguejo”, por exemplo, não ocorra, sua reprodução e citação constante a tornará um fato. Isso significa que “em Porto Alegre todos puxam o tapete, uns dos outros”. Pesavento (1994, p. 126) cita Ítalo Calvino quando este diz que a cidade “[...] é feita [...] das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do seu passado. [...] Mas a cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mão [...]”.

Quem mais preserva o passado de uma cidade melhor que os artistas que, na tentativa de darem conta do seu presente, eternizam a sua percepção sobre o lugar onde viveram? Levando em conta que a cidade é muito mais como a imaginamos, e que muita dessa imaginação também decorre das artes, até mais do que da ciência, é essa construção que, no dia a dia, se apresenta aos olhos do presente e, com ele, convive. Tudo bem que o historiador precisará buscar nos livros e pesquisas científicas os fatos para melhor compreender o passado. No entanto, ao transeunte que percorre suas ruas, utiliza seu transporte, bebe em seus bares e relaxa ou se exercita em seus parques, a cidade se revela mais como uma fábula do que uma reflexão científica. Nesse sentido, o que seria do Rio de Janeiro sem a garota de Ipanema eternizada pela Bossa Nova, de São Paulo sem a imagem da “feia fumaça que sobe apagando as estrelas” enquanto Caetano Veloso e a galera da Tropicália cruzam a Ipiranga

com a Avenida São João ou, mesmo, do *Cavern Club* – o qual nem mais é o original demolido em 1973 –, em Liverpool, sem os Beatles e a região de *Pigalle*, em Paris, sem os artistas que fizeram a fama e a alma do *Moulin Rouge*? E não é preciso ir muito longe, afinal, o que seria de Porto Alegre sem o Bom Fim? E, principalmente, o que seria do Bom Fim sem os artistas que o frequentaram, o cantaram e o filmaram ao longo dos anos 1980 e 1990? O livro *História de um Bom Fim: boemia e transgressão de um bairro maldito*, de Lucio Fernandes Pedroso (2019, p. 83), responde a essa última pergunta:

Assim como na música, o cinema buscou fazer uma produção local, independente, que buscava representar os pensamentos e sentimentos da juventude da cidade. A cidade aparecia como personagem, e cada vez mais o bairro Bom Fim também assumia esse papel. O Bom Fim começou a aparecer como um espaço para os jovens e para a arte, especialmente a música. Os filmes e as músicas ajudaram a consolidar essa referência, auxiliados pelos bares e palcos de shows.

É por isso, provavelmente, que Sandra Jatahy Pesavento, essa historiadora de Porto Alegre que tão importante foi para minha tese, vai buscar reconstruir a capital por ela estudada, do início do século passado, também por meio das crônicas jornalísticas, dos textos literários e da produção artística como um todo. Pesavento (1994, p. 134), de certa forma, defende que a ciência percebe com mais benevolência a crônica diária da cidade registrada pelo olhar artístico:

Entendemos que, na análise do imaginário urbano dentro dos quadros da nova história cultural, é possível dialogar com parceiros de outras áreas e que têm tomado a cidade como seu objeto de análise. Tome-se o caso da literatura. Escritores e poetas têm deixado descrições sensíveis e textos que fornecem muitas vezes as chaves para a compreensão das condutas e das representações do urbano. Como não deixar de referir Baudelaire (1976), quando se abordam as dimensões alegóricas do urbano, como alguém que faz da cidade o tema que perpassa sua obra em prosa e verso. Que dizer de Poe (1968), com as suas visões aterradoras da urbe, ou ainda as argutas anotações e críticas de Walter Benjamin (1986) sobre Paris ou Berlim?

Por isso tudo, penso no imaginário de Porto Alegre construído por filmes como *Tinta bruta*, *Cão sem dono* e *Castanha*, por exemplo, e em como esse cinema, assim como o jornalismo e a literatura, afetará os porto-alegrenses para as próximas décadas. Nesse sentido, me dou conta que a “Porto Alegre metropolitana” dos anos 1980, feliz por, justamente, ter se percebido assim pelas telas do cinema da *Geração Deu pra ti*, é, em parte, uma das primeiras “crônicas” afetuosas publicadas sobre a capital. Isso é bom e merece uma reflexão mais aprofundada sobre como se deu a relação entre a forma como essa cidade foi retratada, entre

os anos 1980 e 1990, o sentimento de orgulho do porto-alegrense que viveu esse período e o quanto isso acabou retornando para a própria cidade.

No entanto, por outro lado, isso não pode apagar a percepção de que aquela Porto Alegre “feliz” era, na verdade, apenas um recorte da cidade. Afinal, qual é a Porto Alegre retratada em filmes como *Deu pra ti anos 70*, *Inverno* e *Verdes anos*? Ora, já sabemos e a essa pergunta podemos responder pela contradição. Não é a Porto Alegre das vilas, não é a Porto Alegre dos negros, não é a Porto Alegre das fábricas, mas, sim, a Porto Alegre (de parte) do Bom Fim e (de parte) do Centro. É a Porto Alegre que tem dinheiro para ir para Garopaba ou Montevideú, que tem casa no Litoral Norte, que lê livros, que vai ao cinema Bristol e que escuta música urbana. Ainda mais importante, é a Porto Alegre que, sobretudo, faz cinema, escreve livros e grava discos. Sobre isso, conforme relatou Gerbase (1998), o professor Aníbal Damasceno Ferreira resumiu bem, é a Porto Alegre dos *Magrinhos* do Bom Fim. Quanto a isso, também nada contra. Afinal, não deixa de ser um recorte da cidade e não deixa de ser importante. Inclusive já expliquei o quanto essa Porto Alegre, o Bom Fim e seus vários personagens, bem como suas produções artísticas, influenciaram a mim e, acredito, a inúmeras pessoas.

De certa forma, a minha decisão por trabalhar com cinema e, igualmente, em fazer esta pesquisa é consequência desse mesmo recorte sobre aquela Porto Alegre. No entanto, ao mesmo tempo, não há como negar que é uma Porto Alegre hegemônica, formada por representantes da classe média urbana, que acessaram universidades e frequentaram as rodas intelectuais. Por méritos próprios, sem sombra de dúvida, mas também em função desses privilégios e, ainda, uma boa dose de sorte, conseguiram transformar a brincadeira de fazer filmes em profissão. Mais do que isso, decidiram e expuseram para quem quisesse ouvir que é possível fazer isso sem deixar de morar nessa Porto Alegre. Inclusive, que é possível sobrepor as fronteiras dessa cidade por intermédio do cinema, levando seu nome para outros “pagos” até então inimagináveis. Portanto, a partir da cidade que escolheram para viver e trabalhar, esses cineastas tencionaram as fronteiras da “província”, chegando em lugares sempre tidos como referências urbanas como Rio de Janeiro, São Paulo, Berlim, Cannes e Nova York.

Para isso, todavia, essa geração rompeu com o gaúcho, com a bombacha, a bota, o cavalo e com tudo que vem carregado nessa “mala de garupa”, mesmo que nunca tenham vestido uma bombacha, calçado uma bota e montado um cavalo. Assim, ao desconstruir o gaúcho – aquele construído pela elite ruralista que, hoje, estaciona suas caminhonetes nos CTGs, mas também aquele contrabandista, nascido da miscigenação forçada entre europeus (muitos de matriz muçulmana) e nativas –, esse cinema que tencionou as fronteiras de Porto

Alegre com o mundo, internamente, acabou por erguer uma cerca entre o cinema da cidade e o cinema dito de “bombacha e chimarrão”. Ao se perceber na iminência de ser confundido com o imaginário do gaúcho tosco, a partir da sua eminência cultural urbana, preferiu negar o rótulo do cinema gaúcho no mesmo sentido daquilo que Canclini (2015a, p. 310) reforça ao afirmar que:

Realizada sob a forma de dominação colonial, logo depois como industrialização e urbanização sob modelos metropolitanos, a modernidade pareceu organizar-se em antagonismos econômico-políticos e culturais: colonizadores *versus* colonizados, cosmopolitismo *versus* nacionalismo.

Ao relacionarmos o Brasil do período ditatorial com a Europa e os Estados Unidos, nossos principais referenciais culturais, é preciso lembrar que nos primeiros anos da década de 1980 Porto Alegre era uma cidade ainda mais isolada que o próprio país. Por essa razão, vivia lentamente a transição da modernidade para a uma pós-modernidade tardia a qual, aqui, ainda estava dando seus primeiros passos e, por isso, também mal era compreendida. Sobre isso, Juremir Machado da Silva (1991, p. 30) tentou lançar alguma luz quando disse que:

No Bom Fim, a pós-modernidade contextualiza a tensão fundamental entre o vivido [...] e o pensado. Os modernos identificam-se com a aventura cognoscente, que se propõe desvelar o que os pós-modernos consideram inalcançável pela razão, sob pena de achatamento e destruição do símbolo a ser compreendido. Verdadeira luta; dionísio e racional enfrentam-se em nome da força do mundo da vida (o conjunto de práticas cotidianas) e da nivelação dos mecanismos de obstrução da possibilidade de escolhas, respectivamente. Logo, é impossível estudar o Bom Fim boêmio da década de 80 sem remetê-lo à história do cotidiano, ao pós-modernismo, ao novo iluminismo moderno e à problemática do esgotamento das utopias.

Nesse sentido, é compreensível que, mesmo aqueles que mais renovações tinham a oferecer, o faziam a partir de um país ainda totalitário, um estado extremamente conservador e uma capital provinciana que mal voltava a respirar após uma intubação de quase vinte anos desde o Golpe Militar de 1964. Nesse sentido, não apenas é aceitável o movimento de ruptura radical contra tudo aquilo que o gaúcho e o cinema de “bombacha e chimarrão” simbolizavam como também não devemos, conforme Giba Assis Brasil (2009) explica, acatar a opinião dada por um ilustre e, pleno de méritos, “estrangeiro” – Jean-Claude Bernardet – de que o cinema gaúcho não existia e que filmes como *Deu pra ti anos 70* e *Ilha das Flores* eram, quando muito, um “cinema brasileiro realizado no Rio Grande do Sul”. Conforme vimos, a determinante influência dos “estrangeiros” sobre os porto-alegrenses não haveria de ser diferente com jovens – e descolados – artistas, afinal, essa nossa necessidade provinciana de

reconhecimento “estrangeiro” é um traço cultural tão marcante que quando o radialista Mauro Borba (2001) decidiu escrever um livro de memórias sobre a história da Ipanema FM abriu um capítulo especialmente para falar das “visitas estrangeiras”, no qual, inclusive, relata a entrevista que fez com o músico escocês David Byrne, fundador do *Talking Heads*. Segundo relatou Borba (2001, p. 78):

[...] o papo foi tranquilo e sem grandes declarações. Uma delas chamou a atenção, em especial aos moradores da cidade. Questionado sobre suas primeiras impressões a respeito de Porto Alegre, respondeu: “Estou aqui há mais ou menos duas horas e o único trajeto que eu fiz foi do aeroporto até aqui (centro) e me parece que a cidade é muito parecida com outras cidades brasileiras. Não consigo ver a história da cidade, é tudo igual. Parece que as pessoas aqui não sabem de onde vêm”.

Ao ler essa passagem do livro do ex-radialista da Ipanema FM, relatando uma entrevista que ocorreu no ano de 1990, uma profusão de pensamentos passou pela minha cabeça: primeiro, me perguntei sobre que tipo de resposta Mauro Borba esperava receber ao realizar uma pergunta dessas a uma pessoa – europeu, sobretudo – que, ele sabia, mal havia aterrissado na cidade pela primeira vez na vida; segundo, o próprio Mauro Borba explicita o quanto a opinião do estrangeiro nos é cara ao escrever que a conversa ocorreu sem grandes revelações, mas que uma declaração, em especial, interessaria, sobretudo, aos moradores da cidade; terceiro, o quanto é significativa e complexa a resposta de Byrne ao dizer que, apesar de apenas ter visto Porto Alegre pela janela do carro, no trajeto do aeroporto até a rádio, a enxergou muito parecida com as demais cidade brasileiras.

Ora, por um lado isso poderia nos deixar bastante satisfeitos, afinal, graças a nossa “fama de bairristas”, também é uma intenção de muitos de nós, gaúchos, ser “reconhecidos”, pelo Brasil, como brasileiros. A própria decisão da *Geração Deu pra ti* e de inúmeros outros realizadores, jornalistas e críticos especializados de defenderem a expressão “cinema brasileiro realizado no Rio Grande do Sul” em vez de simplesmente “cinema gaúcho”, a meu ver, evidencia essa nossa “vontade” de nos afirmar brasileiros. Como se houvesse alguma dúvida sobre isso. Por outro lado, no entanto, esse mesmo cinema, dessa mesma geração, tentou, justamente, registrar nossas particularidades – nosso frio, jeito de falar, litoral gaúcho no inverno, proximidade com o Uruguai. Afinal, parafraseando o personagem de Júlio Andrade em *A importância do currículo na carreira artística* (Ana Luiza Azevedo, 2001); “[...] o que é ser um jovem, brasileiro, vivendo nessa capital no Sul do Brasil no início dos anos 1980?” Qual é o limite entre expressar culturalmente as características do Rio Grande do Sul e sentir orgulho delas sem parecer um separatista, ufanista e fascista que defende erguer

uma cancela sobre o Rio Mampituba e solicitar passaportes aos “brasileiros” para que ingressem na “República do Pampa”? Afinal, Porto Alegre ser muito parecida com outras cidades brasileiras nos agrada ou nos decepciona? Talvez o próprio David Byrne, mesmo tendo estado aqui por tão pouco tempo quando concedeu essa entrevista, possa nos ajudar a elucidar tal dúvida. Segundo ele, “é tudo igual, só que parece que as pessoas daqui não sabem de onde vêm”. Ainda mais contundente porque, apesar de todo nosso esforço, apesar de gritarmos para que o mundo perceba nossas virtudes como “modelo a toda Terra”, o “estrangeiro” que Mauro Borba entrevista nos diz que a nossa história não é, nem ao menos, perceptível.

Finalmente, no entanto, é preciso relativizar sobre o que significa, a um escocês, uma cidade latino-americana como Porto Alegre. Afinal, por mais concessões que façamos – artista, esclarecido, pensamento progressista, sensível –, David Byrne segue sendo um europeu e, como tal, por mais que tenha tentado se desconstruir, é resultado de uma percepção histórica que o colocou, desde seu nascimento, na posição de colonizador. Tudo isso é evidenciado na resposta do músico escocês. De um lado, o colonizado, curioso por saber se o “estrangeiro” gostou da sua cidade. De outro, o colonizador e sua opinião – quase sempre tida como verdade absoluta – sobre uma cidade brasileira onde mal havia pisado os pés. Conforme a resposta, o resultado é um cancelamento psicológico e cultural do colonizado pelo colonizador, o que vai suscitar, no colonizado, um sentimento de não pertencimento à própria terra. De uma forma ainda mais radical, devido ao ressentimento do gaúcho em relação ao próprio país, percebo que, aqui, temos mais um exemplo do tal “complexo de vira-latas” quando, segundo Tiburi (2021, p. 128-129):

A matriz subjetiva da colonização como incapacidade de reconhecer o semelhante no outro produz uma ação, a do cancelamento do outro como sujeito de direitos. Se é verdade que “o colonialismo cria o patriotismo dos colonizados”, no caso do Brasil, o complexo de vira-lata seria uma espécie de nacionalismo invertido, um ódio brasileiro ao próprio Brasil e ao seu povo. Nesse sentido conseguimos entender por que é fácil sentir-se estrangeiro na própria casa. [...] No Brasil o colonizador interno acaba por se tornar ninguém diante da sua própria origem.

Como sobrepor o ressentimento causado pelo cancelamento constante de uns sobre outros? Como sentir-se parte de um todo meritório quando sempre há um “estrangeiro” – David Byrne, Albert Camus, Jean-Claude Bernardet – para nos dizer que “não consegue ver nossa história”, “que não passamos de ilhotas horrendas” ou que o nosso cinema “não existe”? Assim, é ainda mais significativa a inquestionável conquista internacional dessa turma ao realizar *Ilha das Flores*, por exemplo. Sua consagração, em Berlim, significou uma espécie de

“virada do jogo”, um apagar, ao menos momentâneo, do nosso complexo de inferioridade – nesse momento é relevante lembrar do comentário de Nora Goulart sobre o prêmio recebido na Berlinale, quando a produtora executiva da Casa de Cinema ressaltou o fato de eles, representantes de uma pequena produtora do Sul do Brasil, estarem se sentindo um tanto perdidos em Berlim.

O Urso de Prata que *Ilha das Flores* ganhou não deixa de ser uma pequena prova de o quanto é definidora a condição subjetiva imposta pelo colonizador sobre o colonizado, do opressor sobre o oprimido, do central sobre o periférico, pois é dessa relação que se costuma definir quem tem e quem não tem direito a vencer. Por isso, é preciso estar consciente sobre o quanto é significativo desconstruir essa lógica perversa, pôr abaixo o muro que separa a fronteira entre quem pode e quem não pode. Equilibrar o filho do médico e o filho do pedreiro. Afinal, as consequências podem determinar o sucesso ou o fracasso de todo um projeto, seja de um país, de uma cidade, de uma pequena produtora do Sul do Brasil ou de uma pessoa. Dessa forma, desconstruir as fronteiras em todas as suas possibilidades é o mesmo que Jacques Derrida explicita em seu conceito da *différance*, quando, segundo o filósofo:

Ela pode remeter simultaneamente a toda a configuração das suas significações, é imediata e irredutivelmente polissêmica, e isso não será indiferente à economia do discurso que procuro sustentar [portanto] diríamos que “*différance*” designa a causalidade constituinte, produtora e originária, o processo de cisão e de divisão, cujos produtos ou efeitos seriam os diferentes ou as diferenças (*apud* NASCIMENTO, 2004, p. 68-69).

Assim, depois desta longa pesquisa, está claro para mim que o inusitado sucesso internacional do *Ilha das Flores*, nas condições que se deu, não deixou de ser uma desconstrução dessa fronteira imaginária entre a província colonizada – Porto Alegre, Brasil, América do Sul – e a metrópole colonizadora – Berlim, Alemanha, Europa. A potência originada dessa *différance* permitiu a sobrevivência da Casa de Cinema, quando esta ainda engatinhava, mas, sobretudo, manteve esses cineastas acesos, vivos e em Porto Alegre. Dessa permanência nasceu a APTC e todas as políticas para o setor. Nasceram os dois cursos de cinema ministrados na UFRGS e, destes, surgiu uma nova leva de futuros cineastas que ajudaram a manter acesa a chama do cinema gaúcho. A própria Clube Silêncio, objeto deste estudo, pode ser percebida como consequência desse fato pontual. O cinema gaúcho como um todo deve muito ao reconhecimento internacional deste curta-metragem que nasceu de um concurso interno chamado “Foda-se”. E mais, do sucesso do *Ilha das Flores* nasceu a relação

da Casa de Cinema, sobretudo de Jorge Furtado, com a TV Globo e, conseqüentemente, a garantia que essa “turma” obteve para viver do cinema como profissão em Porto Alegre. Mesmo que, claramente, a Porto Alegre da Casa de Cinema de Porto Alegre fique bem mais próxima do Rio de Janeiro do que o nome da produtora quer fazer parecer. Ao mesmo tempo, fica evidente que a própria Casa de Cinema percebe a necessidade de, cada vez mais, ser uma Casa de TV. Portanto, talvez, ao contrário de falarmos de uma Casa de Cinema de Porto Alegre, poderíamos estar falando de uma Casa de TV do Rio de Janeiro. Ironias à parte, as fronteiras entre cinema e TV, sabemos, faz tempo que caíram. Ao mesmo tempo, se por um lado essa história de mais de trinta anos contribuiu significativamente para a sobrevivência de um cinema gaúcho contemporâneo, inclusive inspirando outros realizadores a abrirem suas próprias produtoras e investirem tempo e dinheiro no audiovisual como profissão, acreditando que isso era possível, por outro lado, percebo que o seu sucesso determinou os limites de um projeto verdadeiramente coletivo de cinema no Rio Grande do Sul.

Esta pesquisa me levou a perceber que, devido ao seu êxito, o modelo de “turma” da Casa de Cinema se afirmou como aquele a ser reproduzido também pelas novas produtoras. Dessa forma, diferentemente de modelos mais coletivos, como ocorrem em Pernambuco e Minas Gerais, aqui no Rio Grande do Sul optamos por “procurar nossa turma e abrir um CNPJ”. No entanto, infelizmente, Porto Alegre não comporta duas, três, quatro Casas de Cinema. Ousaria dizer que mal comporta uma única, visto que, embora esteja localizada na Rua Miguel Tostes, no bairro Rio Branco, bem ao lado do mítico Bom Fim, possivelmente, a produtora apenas sobreviveu como empresa porque sempre trabalhou para fora da cidade. Principalmente Jorge Furtado e, sobretudo, para a TV Globo. De certa forma, a Casa de Cinema conta com a influência de um “estrangeiro” para chamar de seu. Guel Arraes, com quem Furtado estabeleceu uma longínqua parceria criativa, não veio para Porto Alegre como Beto Brant, mas, do contrário, levou a Casa de Cinema para o PROJAC, ou seja, para viver de cinema sem sair de Porto Alegre, como intentaram esses profissionais, foi preciso sair da cidade, mesmo que virtualmente.

Dessa forma, manter um endereço em Porto Alegre, mas garantindo-se a partir da sua atuação no Rio de Janeiro, não deixa de ser algo parecido com aquilo que fez Júlio Andrade – para ficarmos em um exemplo já citado – que se mudou de mala e cuia para o centro do país. O oposto disso, ou seja, realmente permanecer em Porto Alegre, tentando viver de Porto Alegre, é fazer como João Carlos Castanha, permanentemente exprimido pelos enquadramentos fechados e pouco iluminados de um *docudrama* sobre sua própria vida. Ou, ainda, como Nelson Diniz, ator que, junto a Andrade, protagonizou boa parte dos curtas-

metragens dos anos 1990, mas, ao permanecer na capital dos gaúchos, nem isso, nem seu talento ou prêmios recebidos lhe garantiram um único personagem protagonista que fosse em longas-metragens. Infelizmente, a grande maioria dos artistas que optaram – ou optam – por viver de arte na hoje dita cosmopolita Porto Alegre abriram mão dos holofotes do cinema e da televisão nacional para sobreviverem de apresentações pontuais que se mantêm em cartaz por, no máximo, três semanas e para um público ínfimo. Enquanto adolescentes, tudo bem, o lucro de um espetáculo, o prêmio de um curta-metragem ou show da banda no bar da moda deve garantir algumas cervejas e um churrasco de vez em quando. O problema é como pagar o aluguel, a luz, a Internet, a gasolina, um possível investimento da casa própria, roupas novas, todos esses signos que a sociedade reconhece como símbolos do sucesso. Ou, ainda, o colégio dos filhos, o plano de saúde familiar e as viagens internacionais para consumir museus, exposições e espetáculos os quais são fundamentais para o artista renovar – e perceber melhor – a própria arte.

Poderia perder dias listando nomes de artistas locais extremamente talentosos que sucumbiram ao ostracismo provocado pelo próprio cenário onde filmaram seus curtas-metragens, contextualizaram suas histórias ou montaram seus palcos. Portanto, ao chegar ao final de toda esta pesquisa, parece mesmo que aquela cidade retratada por Pesavento (1999), na história, ou por Guimarães (2020), na literatura, segue atualizando-se a cada bar fechado pela Secretaria Municipal da Produção, Indústria e Comércio (SMIC), a cada projeto cultural inviabilizado – ou não apoiado – pela Prefeitura, a cada edição do Fumproarte, que insiste em não acontecer, mas, especialmente, toda vez que o ressentimento e o conservadorismo porto-alegrense, hegemônicos, decidem que as mais variadas expressões socioculturais, por eles percebidas como subalternas, devam ser exterminadas. E aí não importa se estamos falando do carnaval de rua, do Fórum Social Mundial, das feiras de artesanato ao ar livre e/ou do Bom Fim dos anos 1980. A elite porto-alegrense sempre conta com as armas apropriadas para manipular a população – principalmente a classe média – a partir dos seus medos mais latentes, desqualificando, assim, os méritos dessas iniciativas e/ou potencializando seus problemas para, conseqüentemente, destituir os movimentos. Conforme Pedrosa (2019, p. 163-165) resume, tal estratégia, que se repete sempre que necessário, opera sobre a dificuldade de o cidadão perceber as complexidades por trás de toda e qualquer relação social:

[...] na *Zero Hora* havia uma foto da Avenida Osvaldo Aranha, diurna, quase vazia. No pé da foto está a legenda: “o velho Bom Fim conflagrado: zona muito violenta”. [...] As impressões dos moradores de que no Bom Fim havia mais violência decorria de vários fatores. Entre eles, a incompreensão das novas práticas introduzidas naquele espaço pelos novos frequentadores. O crescimento urbano que atingiu o

bairro, a experiência individual de moradores com manifestações que consideravam violentas, alguns casos específicos que ganharam evidência pela imprensa e o trabalho político da Associação de Amigos do Bairro Bom Fim e do vereador Isaac Ainhorn, defendendo a causa da segurança do bairro.

Assim, não é de se espantar que essa mesma cidade, hoje, nesse exato momento quando escrevo este texto, seja o epicentro mundial da pandemia decorrente do coronavírus. Afinal, isso se dá como consequência da nossa histórica polarização gaúcha, da qual inclusive nos orgulhamos, a qual encontra eco nos discursos de ódio do atual presidente da República. Esses discursos, por sua vez, são potencializados, localmente, por um prefeito que insiste no falso dilema entre economia e saúde e que, num pronunciamento feito em uma *live*, por descuido ou por falta de humanidade, pediu à população que contribuísse com a vida para que se salvasse a economia da cidade (CONTRIBUA..., 2021). Dessa forma, a exemplo de Grêmio e Inter, chimangos e maragatos, “cinema gaúcho” ou “cinema urbano”, é preciso escolher um lado e, ao fazê-lo, o outro torna-se, praticamente, um inimigo. É claro que o tempo, e algum dinheiro, conferiram alguma maquiagem a essa Porto Alegre bicentenária. No entanto, trata-se apenas de uma ilusão que é refletida nos prédios envidraçados das regiões mais nobres da cidade, simulacros de uma arquitetura urbana, importada dos mesmos colonizadores com os quais, ainda hoje, tanto nos identificamos, muito desejamos e em nada nos assemelhamos. Ironicamente, esses mesmos prédios, revestidos por espelhos, refletem o cotidiano e sistemático esfacelamento da nossa memória.

Chegará o dia em que esses prédios, assim como a própria sociedade, refletirão, apenas, sua frágil superficialidade. Falta confiança a nós, gaúchos, assim como falta ao Brasil. Infelizmente, a nós também falta o dinheiro que, de alguma forma, ainda abastece o centro do país. O que não nos desculpa, todavia, de sermos originais, afinal houve uma única vez na nossa história quando a criatividade nos mostrou que as fronteiras podem não existir. Ou, ao menos, terem sua imponência relativizada. Afinal, alguém minimamente coerente pode negar que promover um evento internacional baseado na utopia de “um mundo melhor”, o qual trouxe, para esse “fim de mundo”, no seu auge, mais de 150 mil pessoas de vários países, não é ser original? Naquele momento, até os comerciantes negacionistas, que hoje protestam pelo fim das medidas de isolamento a fim de reduzir a disseminação da Covid-19, perceberam que aqueles milhares de “socialistas” desembarcados no Aeroporto Salgado Filho ou chegados pela Rodoviária Intermunicipal também carregavam dólares e euros para consumirem em suas lojas, bares e restaurantes. Demorou um pouco, mas até eles passaram a apoiar o FSM. Infelizmente, mais uma vez nos sabotamos. Matamos a galinha dos ovos de ouro porque

algum “estrangeiro” nos disse que ela era “comunista”. Assim, a velha “Fábula do caranguejo” se renovou mais uma vez. Melhor mesmo seguir na província, brigando com argentinos e uruguaiois, com comunistas e capitalistas – conforme a crença de cada um – com todo o Brasil, se necessário, e, claro, entre nós mesmos, seja pelo título do “exuberante” Gauchão ou por quatro anos de poder, administrando um estado falido e cada vez menos relevante no cenário político nacional.

6.2 Conclusões sobre nossas pequenas “ironias” cinematográficas

Dessa forma, realizadas tais constatações, a partir deste ponto encaminharei a discussão para o ambiente essencialmente cinematográfico e tentarei construir as possíveis conclusões acerca de três principais reflexões:

1. sobre a relação do sucesso e fracasso da Clube Silêncio com a Casa de Cinema;
2. sobre como a Casa de Cinema, possivelmente, tenha se reinventado a partir da escolha de Beto Brant e Renato Ciasca pela Clube Silêncio;
3. sobre como, ao se “reinventar”, a Casa de Cinema seguiu presente no Cinema Gaúcho por intermédio da *Novíssima geração*.

Ao contrário do que possa parecer ao leitor, este estudo não “mudou a direção da cerca”, como dizem os gaúchos no campo. Ao contrário, responderei as perguntas acerca do meu objeto de estudo, a Clube Silêncio, a partir e através da reflexão originada dos três pontos acima. Isso porque ficou claro ao longo desse processo o quanto o meu objeto de estudo se consolida a partir do “cinema urbano porto-alegrense” e como este, por sua vez, é transpassado na sua totalidade pela Casa de Cinema de Porto Alegre. Proponho, portanto, esse movimento de desterritorialização entre as duas produtoras as quais, no princípio da pesquisa, foram por mim percebidas como representantes regionais da polarização entre a linguagem clássica do cinema e a desconstrução desta aos moldes da *Nouvelle Vague*. De certa forma, sim, ainda acredito que será possível manter aspectos dessa primeira hipótese, mas, sobretudo, a Clube Silêncio representa muito mais que apenas um estilo cinematográfico. Isso porque hoje a percebo como um contraponto à própria polarização do cinema gaúcho em inúmeros aspectos e nuances. Seu tempo histórico, sua proposta estética e seu modo de produção, seu melhor momento e sua ruptura representam um contraponto à Casa de Cinema. Ao mesmo tempo, tudo isso está associado a um antes, a um depois e, fundamentalmente, à transformação que se deu entre e a partir desses “dois momentos”.

No entanto, antecipo que assim como se deu, rizomaticamente, toda a pesquisa, também aqui os aspectos metodológicos estarão intimamente imbricados aos resultados gerados desse longo processo. Assim, evidenciarei algumas situações pessoais e profissionais vividas por mim, pesquisador/realizador, no que diz respeito ao contexto socioeconômico que esteve também presente, ao meu lado, durante toda essa longa jornada. Além disso, evidenciarei um tanto da relação direta e/ou indireta estabelecida com alguns personagens dessa história, bem como da minha relação com a própria pesquisa, seja na condição de pesquisador/realizador, seja na condição de um personagem e, assim, em parte, também objeto a ser estudado. Dessa forma, as inúmeras coincidências ou, conforme aponte no texto nas diversas vezes que foram surgindo, “ironias do cinema gaúcho” pautarão minha escrita a partir de agora. Isso porque, além de terem realmente me surpreendido – e talvez até por isso – as percebi como momentos e/ou situações estruturantes.

A primeira delas, certamente, diz respeito ao fato de um longa-metragem amador, realizado em Super-8, ser o ponto de partida da história do “cinema urbano porto-alegrense” o qual vai alcançar patamares nunca imaginados. Para mim, portanto, soa um tanto irônico pensar que o cinema profissional gaúcho desses últimos quarenta anos tem, na sua origem, um filme que é, justamente, construído a partir de um formato doméstico. Ao mesmo tempo, acredito que agora, depois de todo o estudo realizado, seja possível citar como uma dessas “ironias” o fato de o nascimento de uma “tradição comercial” do “cinema urbano porto-alegrense” estar, de certa forma, mais associada à *Nouvelle Vague* do que ao cinema clássico hollywoodiano. Assim, vejo essa afirmação possível devido a alguns aspectos. Primeiro, porque à semelhança do que ocorreu no movimento francês, a *Geração Deu pra ti* se utilizou do cinema para falar de si própria, bem como do seu universo. Nesse sentido, mesmo que os filmes gaúchos fossem mais coletivos, ou seja, de muitas vezes contarem com codireções, não deixavam de ser autorais em sua essência, semelhante ao que aponta Esquenazi (2004, p. 5, tradução minha) sobre a *Nouvelle Vague*:

Um filme parte do constrangimento de um ambiente sobre o qual reagem aqueles cineastas e seus colaboradores, valendo-se dos recursos ao seu dispor. Sob esse ponto de vista, os filmes manifestam a concepção do cineasta e seu projeto. Podemos considerar que o mundo ficcional, no qual seus personagens estão inseridos, reflete a posição do realizador no seu próprio mundo, o espaço que ele quer ocupar, bem como, a postura a assumir frente tudo isso.¹⁶⁴

¹⁶⁴ No original: “Un film procede des contraentes d’un champ, auxquelles un cineaste et ses collaborateurs réagissent en employant les ressources à leur disposition. Le film manifeste de ce point de vu ele dessein du cineaste, son projet. On peut considérer que le monde fictionnel où s’agitent ses personnages traduit sa position dans son propre monde, la portion de territoire où il veut se tenir et la posture qu’il veut y assumer”.

Nesse sentido, se Esquenazi (2004, p. 5, tradução minha) percebe *À bout de souffle* como uma espécie “[...] de um manifesto ou de um programa a favor do universo moderno da *Nouvelle Vague*”¹⁶⁵, de certa forma, percebo que *Deu pra ti anos 70* cumpriu um papel semelhante para aquele momento embrionário do “cinema urbano de Porto Alegre”. Segundo, embasado pelo depoimento de Gerbase, eu diria que, embora os cineastas porto-alegrenses buscassem reproduzir o mais próximo possível a linguagem hegemônica do cinema clássico, seu amorismo de quem estava começando e, por isso, ainda não dominava a gramática audiovisual, associado à própria tecnologia doméstica, acabou por refletir, nos seus primeiros filmes, uma linguagem cinematográfica muito mais próxima da *Nouvelle Vague* do que do cinema clássico de Hollywood. Dessa forma, apenas essas duas digressões acima já desconstruiriam a própria origem desta pesquisa, que nasceu, numa embrionária observação sobre a Clube Silêncio, da hipótese de que esta representaria a primeira vez que o cinema gaúcho tentou romper com a linguagem clássica do cinema.

Várias entrevistas realizadas para o documentário que acompanha este texto evidenciaram essa discussão a qual acaba apontando *Deu pra ti anos 70* como o primeiro longa-metragem a, de fato, romper com a linguagem clássica por esses “pagos”. Entretanto, também não deixa de ser irônico pensar que isso se deu, conforme Gerbase revela, inconscientemente, pois, como naquele primeiro momento eles ainda não dominavam a gramática audiovisual, foram fazendo e aprendendo enquanto priorizavam, basicamente, contar a história. Prova disso, de acordo com Gerbase, é que, à medida que foram fazendo filmes e, assim, praticando a linguagem cinematográfica, mais esta foi se assemelhando com a linguagem clássica, até chegarem à produção de *Verdes anos*, quando finalmente conseguiram esboçar um “[...] rascunho de linguagem clássica”. De fato, *Verdes anos* é um filme muito mais “limpo”, “seguro” e, certamente, construído por meio dos principais elementos da linguagem clássica do cinema, ou seja, nesse sentido, tal discussão se manteria aberta, afinal, ainda seria possível defender que, conscientemente, os filmes da Clube Silêncio seriam, sim, a primeira proposta, racional, de desconstrução da linguagem clássica no cinema gaúcho. Não apenas como uma tentativa isolada de trabalhar uma linguagem cinematográfica mais independente, mas algo que ocorreu de forma intencional e organizada. No entanto, a próxima “ironia” é que já não percebo isso como o aspecto mais importante acerca do meu objeto de estudo, conforme falarei mais à frente.

¹⁶⁵ No original: “[...] d’un manifeste ou d’un programme en faveur de l’univers moderne de la Nouvelle Vague”.

Por enquanto, seguiremos com *Verdes anos*, pois também esse filme não deixa de ser outra boa “ironia” do “cinema urbano porto-alegrense” se o olharmos a partir do projeto maior que ele representou, por ter sido o primeiro filme realizado. Dessa forma, *Verdes anos* contribui com aspectos importantes na constituição de um mercado audiovisual gaúcho. Primeiro, a criação da APTC e, a partir dela, toda a articulação política que garantiria a fundamentação das bases produtivas para um mercado gaúcho, de certa forma, nasceu como consequência das frustrações do projeto *Verdes anos*. A ideia dos chamados “filmes da Z” era dar o pontapé inicial para se estruturar um mercado audiovisual profissional em Porto Alegre. Infelizmente, o projeto acabou falhando por inúmeros motivos, mas, conforme Alice Dubina Trusz (2016, p. 87) apontou, o conflito surgido da falta de uma “[...] regularização das relações de trabalho entre produtores, atores e técnicos da atividade cinematográfica” no Rio Grande do Sul acabou influenciando, decididamente, na criação da entidade. Segundo João Guilherme Barone Reis e Silva (2009, p. 172), “[...] tornou-se referência nacional na organização do setor [além de inaugurar] um novo período de representação dos interesses da classe cinematográfica no Rio Grande do Sul”.

Segundo, a criação da Casa de Cinema de Porto Alegre como espaço para abrigar os diversos produtores e produtoras que estavam isolados. Dentre as várias “ironias” que possam ter surgido do grandioso projeto que representava os “filmes da Z”, certamente, o mais incrível é o fato de a sobrevivência do cinema gaúcho se dar após esse “fracasso” quando, ao mesmo tempo, a produção de longas-metragens, no Brasil, praticamente foi inviabilizada pelo governo Collor o qual, embora tenha durado “[...] pouco, deixou marcas profundas no campo cultural e em especial no cinematográfico” (BARONE, 2009, p. 170). Nesse momento, os representantes dessa geração se viram perdidos, afinal, justamente quando estavam preparados para produzirem longas-metragens por intermédio das suas próprias produtoras, só o que lhes restava era focar na produção de curtas-metragens. Então, de dentro da Casa de Cinema nasceu o referido concurso “Foda-se” do qual, por sua vez, nasceu o *Ilha das Flores*.

Terceiro, para além do fato – irônico – de um curta-metragem ter representado a sobrevivência – e o *turning point* – de toda uma história de quarenta anos, ainda pesam os possíveis significados que acompanham seu título e sua temática: a) porque a palavra “ilha” poderia sintetizar o próprio Rio Grande do Sul, esse território o qual, historicamente disputado por espanhóis e portugueses, mais parecia – parece – uma ilha desinteressante em meio a tanta terra pertencente a um e outro império; b) porque o fato de o curta-metragem abordar a história de um tomate o qual, após ser descartado inúmeras vezes, inclusive pelos porcos, volta a alimentar os seres humanos que buscam seu sustento do lixo descartado por

outros seres humanos é, em si, uma obra de crítica social. Um tema que, após a fase dos curtas-metragens, passou a não ser muito trabalhado por esse “cinema urbano porto-alegrense”, mas que, nesse caso e naquele momento, não apenas nos levou a romper as fronteiras do nosso cinema como também definiu uma linguagem que, depois, seria inúmeras vezes utilizada em programas da TV Globo. E, como vimos, é a relação da Casa de Cinema com a TV Globo que contribuiu significativamente para a manutenção e a influência da produtora no Rio Grande do Sul. Essa mesma linguagem impressa por Jorge Furtado no *Ilha da Flores* também marca seu longa-metragem *O homem que copiava*. E esta é outra “ironia” do nosso cinema, afinal, quando finalmente é retomada a produção de longas-metragens pela Casa de Cinema, a opção por realizarem filmes que dialogam com a linguagem clássica é nítida. No entanto, a única obra, dentre todos os longas-metragens realizados, que resultou em uma bilheteria maior que o orçamento investido em sua produção foi, justamente, *O homem que copiava*, o qual, segundo depoimento de Furtado, foi o seu projeto que menos poderia ser considerado clássico devido à estrutura do seu roteiro.

Até esse momento, a Clube Silêncio ainda não existia. Ao menos, não oficialmente e não institucionalmente. Quando surgiu, no entanto, com a promessa – do mercado, não dos sócios – de dar continuidade à história de sucesso da Casa de Cinema e, assim, reforçar o cinema gaúcho, a proposta a ser trabalhada foi outra. O objetivo não era fazer um cinema de resultado comercial, e sim usar a produtora para produzir “os filmes que eles gostariam de fazer, os quais eles se identificavam”, conforme os ex-sócios relataram em entrevistas. No entanto, realizar um cinema menos preso à estrutura clássica demandaria uma viabilidade financeira. Afinal, eles não tinham mais 20 anos, não estavam mais fazendo curtas-metragens em Super-8 e, portanto, não dava mais para realizarem seus projetos com a “mesada do papai”. Com o tempo, essa postura menos empresarial da Clube Silêncio se revelou determinante na sua extinção. Talvez, até mais que eventuais brigas entre os sócios ou alguma desilusão com algum projeto específico. Hoje, o distanciamento temporal nos permite constatar que pode ter faltado, a eles, os ex-sócios, perceberem que, por melhor que fosse o momento da produção audiovisual gaúcha, este não se sustentaria indeterminadamente e, portanto, uma forma de viabilizá-lo poderia ser por meio de coproduções com empresas mais estruturadas do centro do país ou dos países do Mercosul. Isso não necessariamente significaria propostas voltadas para um cinema que eles não desejavam realizar, mas, certamente, tentar transpor as “fronteiras” porto-alegrenses seria a única chance de eles se manterem no longo prazo. Levando em conta a biografia dos ex-sócios, se havia uma

produtora gaúcha que poderia fazer isso naqueles primeiros anos 2000, esta era, sem sombra de dúvidas, a Clube Silêncio.

A “ironia”, nesse caso, surge do fato de que a coprodução com Beto Brant e Renato Ciasca, entre a Clube Silêncio e a Drama Filmes, representa bem essa possibilidade que acabou se limitando a apenas uma única experiência e, sobretudo, proposta pelos “estrangeiros”. Ou seja, alguém que veio de fora do estado acenou com a possibilidade de uma parceria a qual, conforme vimos, ajudou a configurar aquele que seria o melhor momento da Clube Silêncio. Inclusive, num primeiro momento desta pesquisa, eu enxergava essa parceria, que ocorreu a partir da escolha dos diretores paulistas em coproduzirem com a Clube Silêncio e não com a Casa de Cinema, como a representação de duas propostas cinematográficas completamente diferentes. De um lado, a proposta mais empresarial/comercial e, portanto, clássica, da Casa de Cinema e, por outro lado, uma proposta mais artesanal/ideológica e, conseqüentemente, desconstrutiva em linguagem, representada pela Clube Silêncio. Ainda acredito que tal analogia possa ser mantida, mas o processo de pesquisa me permitiu perceber esse momento de uma forma ainda mais aprofundada, uma vez que ficou claro o quanto a vinda do “estrangeiro” influenciou uma vertente significativa do cinema gaúcho a partir de então. Ademais, antecipou uma “pegada” temática – e cinematográfica – que seria ainda mais trabalhada pela *Novíssima geração*. Aqui, entretanto, podemos resgatar o conceito de *différance*, de Jacques Derrida, para destacar que não há uma unilateralidade nesse processo de transição temática e narrativa do “cinema urbano porto-alegrense” para um mais abrangente, universal e “despreconceitualizado” cinema gaúcho. Isso significa que não se trata de uma influência única e exclusiva de um sobre o outro, mas, sim, de um imbricamento conceitual o qual apenas pode ocorrer quando associado a inúmeros outros elementos socioculturais:

[...] veremos que aquilo que se deixa designar por “*différance*” não é simplesmente ativo, nem simplesmente passivo, anunciando, ou antes, recordando qualquer coisa como voz média, dizendo uma operação que não é uma operação, que não se deixa pensar nem como paixão, nem como ação de um sujeito sobre um objeto; nem a partir de um agente, nem a partir de um paciente; nem a partir, nem em vista de qualquer destes *termos*. Ora, a voz média, uma certa não transitividade é, talvez, aquilo que a filosofia, constituindo-se nessa repressão, começou por distribuir em voz ativa e voz passiva (NASCIMENTO, 2004, p. 69).

No entanto, essa transformação, marcada por uma postura mais “generosa” do cinema porto-alegrense para com o universo retratado, é protagonizada pela – e durante a “existência

espiritual”¹⁶⁶ da – Clube Silêncio. Não que a Casa de Cinema não seja “generosa”, longe disso, mas é a partir dessa transição protagonizada pelos ex-sócios da Clube Silêncio que a *Novíssima geração* reconectou o “cinema urbano porto-alegrense” com o Pampa, bem como passou a olhar para Porto Alegre por meio de um cinema mais reflexivo. Assim, simbolicamente, foi reconstruindo a ponte desse cinema urbano – e porto-centrista – não apenas com a Fronteira ou o Pampa, universos que estão esteticamente ligados ao cinema de “bombacha e chimarrão”, não apenas no sentido de sair de Porto Alegre para filmar nesses lugares “exóticos” ao olhos do Brasil, mas, sobretudo, na forma como passou a olhar para esses lugares – e suas gentes – com um interesse sociocultural mais igualitário, mais humilde, menos determinista e, até, quase antropológico.

Rifle e Mulher do pai simbolizam o rompimento com esse isolacionismo urbano para com o interior, rompendo, inclusive, as inúmeras fronteiras – físicas, estéticas e psicológicas – que polarizaram essas relações. De uma forma semelhante, ao ficar em Porto Alegre, *Castanha e Tinta bruta* simbolizam uma nova abordagem cinematográfica sobre a capital. Não mais exaltando incondicionalmente as qualidades urbanas da cidade grande, mas também não mais por meio de uma abordagem essencialmente crítica, que se origina da frustração provocada por essa mesma cidade. Mais do que uma opção binária, essa nova percepção estético-narrativa carrega, em si, incontáveis níveis desconstrutivos, conforme Derrida, agora lido na obra de Duque-Estrada (2002, p. 19-20), nos explica:

O que é primeiro não são coisas em si (significantes ou significados em si), mas, sim, uma diferencialidade, um sistema de diferenças; diferenças internas em que se configura um sistema de diferenças (segundo um determinado espaçamento entre as estruturas significantes que organiza o sistema), mas também diferenças entre diferentes sistemas de diferenças, proliferação da *différance* enquanto contínua produção, a um só tempo, ativa e passiva de diferenças; ativa, porque se trata de um movimento sempre já operante, passiva, porque a repetição indefinida deste movimento é a própria condição de toda significação não sendo nunca mera realização da consciência, mas algo que sempre já antecede e atravessa a mesma. O pensamento da *différance* já não diz respeito ao sistema da presença, mas sim do diferenciamento. Toda presença mostrar-se-á, sempre, como um efeito do diferenciamento ou, mais precisamente, da *différance*. *Différance*, diz Derrida, “é uma estrutura e um movimento que não pode ser concebido na base da oposição binária presença/ausência”.

Assim, o olhar da *Novíssima geração* sobre Porto Alegre vem sendo, sobretudo, social e psicológico, mas não apenas, uma vez que provoca inúmeras outras reflexões ainda inéditas para a cinematografia gaúcha. Dessa forma, obriga a cidade a encarar-se no espelho. Ao fazer

¹⁶⁶ Uma forma de dizer que não, necessariamente, essa transformação tem a ver somente com a vida “institucional” da produtora, mas também em relação ao espírito que emanou daquela experiência.

isso, vai percebê-la cada vez mais hostil. Dessa percepção nua e crua sobre a cidade onde vivemos, um dos movimentos desse cinema é de fuga. Buscar novos horizontes, atrás de uma esperança que não mais se percebe nessa Porto Alegre contemporânea, tomada pelo isolamento humano e que tanto maltrata a todos nós. Não importa se nos chamamos Castanha, Leo, Ciro, se somos gays, negros, pobres ou mulheres e/ou, simplesmente, artistas. Portanto, se nos anos 1970/80, o movimento foi de vir para a cidade, nos anos 1990 e 2000, de permanecer na cidade e orgulhar-se dela, no pós-2010 o movimento é de fuga, seja para o interior, para o Litoral, para a Serra, seja para outros países. A busca será pela *différance*, a partir da *différance*.

Ironicamente, é justamente quando o nosso cinema expõe a hostilidade porto-alegrense ao mundo que mais universal o nosso cinema se torna. O que, de certa forma, pode ser encarado com preocupação. Então, se tudo isso que marca a maturidade desse novo cinema gaúcho tem, em parte, o apoio da Casa de Cinema, pela coprodução em algumas dessas obras, por outro lado, é da experiência da Clube Silêncio que essa transição teve início. É dessa transição que o conceito de um novo cinema gaúcho – sem a necessidade de aspas – será resgatado. Um cinema gaúcho agregador, que integra não apenas o “cinema gaúcho” e o “cinema urbano porto-alegrense” – libertando-os de suas “aspas” –, mas também o cinema latino-americano, o cinema brasileiro, tudo isso em sintonia com o cinema mundial. Aliás – outra ironia? –, a própria retomada da Casa de Cinema na realização de longas-metragens de ficção – após três anos desde a experiência frustrada de *Real beleza* (Jorge Furtado, 2015) – com *Rasga coração* (Jorge Furtado, 2018) e *Aos olhos de Ernesto* (Ana Luiza Azevedo, 2019) poderia ilustrar esse novo momento de integração do cinema gaúcho. Afinal, enquanto Jorge Furtado discute a ditadura em *Arrasa coração*, filmado em Porto Alegre, mas que se passa no Rio de Janeiro, Ana Luiza Azevedo permanece em Porto Alegre para realizar *Aos olhos de Ernesto*, com atores locais, mas incorporando a isso a presença de elenco *hermano*.¹⁶⁷ Dessa forma, simbolicamente, poderíamos sugerir que Furtado busca realizar um filme essencialmente “brasileiro”, ao ponto de maquiagem a sulista Porto Alegre na tropical Rio de Janeiro¹⁶⁸, enquanto Ana propõe um diálogo com o cinema latino-americano, buscando

¹⁶⁷ Segundo trecho retirado da crítica realizada por Bruno Carmelo, para o site Papo de Cinema (2019): “Seu projeto desperta a impressão de que o cinema brasileiro finalmente consegue efetuar a imersão no estilo agridoce argentino-uruguaio que nos provoca tanta admiração e inveja. Sem buscar a inovação, Azevedo investe num humanismo sóbrio a partir da história de um homem idoso perdendo a visão, enquanto busca manter sua autonomia”.

¹⁶⁸ Segundo trecho de uma reportagem retirada do site Papo de Cinema (2018), *Rasga coração* tem sua história ambientada no Rio de Janeiro. No entanto, a Casa de Cinema de Porto Alegre – como o nome já adianta – é uma produtora gaúcha e, por isso, as filmagens se deram quase que por completo na capital do Rio Grande do Sul. Como se deu essa engenharia? Para descobrir melhor como foi isso, foi fundamental conversar com a produtora

reproduzir, em Porto Alegre, aquilo que o Rio Grande do Sul realmente tem de particularidade só sua e que, talvez, possa ser decisivo na sua própria transformação. Afinal, em todo o Brasil, só aqui é possível atravessarmos uma fronteira a pé. Isso tem que significar alguma coisa para a integração entre Brasil e América Latina.

A maior de todas as “ironias” por mim observada, no entanto, surgiu a partir do momento em que decidi analisar todos os filmes que teriam a mínima relação com a Clube Silêncio. Isso porque houve um momento quando pensei que deveria analisar apenas o filme *Ainda orangotangos*. Afinal, *Cão sem dono* seria uma coprodução. *A última estrada da praia* e *Dromedário no asfalto* teriam sido finalizados com as portas da produtora fechadas e, conseqüentemente, se esse fosse o critério, era preciso também descartar *Morro do céu*, realizado após Gustavo Spolidoro deixar a Clube. Felizmente, percebê-los essenciais para esta pesquisa possibilitou enxergá-los na sua cronologia de produção. Isso foi determinante para observar o quanto intensa se deu essa transição entre um cinema porto-centrista para um novo – ou verdadeiro – cinema gaúcho. Ademais, isso apenas foi possível e, da mesma forma, foi observável quando coloquei todos eles na sua devida cronologia de produção. Portanto, a “ironia”, aqui, é perceber que, enquanto Beto Brant e Renato Ciasca antecipam esse cinema gaúcho, Gustavo Spolidoro presta uma homenagem final a um porto-centrismo que apenas teria motivos para continuar acontecendo se fosse para ser como um cachorro que corre atrás do próprio rabo, ou seja, que não sai do lugar, não alcança o objetivo, gasta toda sua energia e, no final, desmaia, “tonto de tanto tontear”. Isso fica mais do que evidenciado com o plano-sequência de Spolidoro, que, mesmo no seu final, não consegue abrir mão do Bom Fim e, dessa forma, lá segue, orbitando em torno de algo que não existe mais, quase como aquelas aristocracias falidas que, sem mais dinheiro ou influência, seguem vivendo das memórias de um passado glorioso o qual ainda se mantém apenas nas aparências, tal qual uma porcelana herdada, ainda elegante, porém encardida e toda trincada.

Tudo isso começou a mudar, de fato, com um longo *road movie* que levou os três diretores para fora de Porto Alegre, cada um para uma diferente região do estado. Isso teve início com *A Última estrada na praia*, filme que se divide em dois, como que explicitando em si os dois lados da fronteira. Fronteira essa que é atravessada pelo último filme dessa

do filme, *Nora Goulart*: “A peça se passa quase toda no mesmo cenário, num apartamento. A gente compreende que podia estar em qualquer lugar – Porto Alegre, Rio de Janeiro, tanto faz. Mas vamos usar algumas coisas de finalização com efeitos, nas janelas, por exemplo. Tivemos uma diária no Rio e vamos ter outra no fim das filmagens. Somente duas, o resto todo em Porto Alegre. Tem coisas que consideramos iguais no Brasil, então foi possível essa maquiagem. Fizemos uma profunda pesquisa de lugares, procuramos em Porto Alegre calçadas portuguesas – afinal, tem coisas que, na adaptação, acontecem nessas calçadas. Tem aquela coisa de Copacabana, com os prédios todos juntos, sem uma separação. E aqui, na Rua da Praia, temos isso também”, esclarece.

“trilogia” temática, *Dromedário no asfalto*, o qual aponta o Sul como uma direção que a *Novíssima geração* deve olhar com afeto e, por que não, também para lá apontar sua câmera. Algo que não demorou muito, levando em conta o ano de lançamento de *Dromedário*, 2014, com *Rifle e Mulher do pai*, ambos de 2016. Portanto, a Clube Silêncio apresenta os parâmetros de um novo cinema o qual, a partir do momento que finalmente se olha e se percebe, também passa a agradar internacionalmente. Quase como se, enfim, o maior clichê de Leon Tolstói fizesse algum sentido para nós: “canta tua aldeia e cantarás o mundo”.

Ironias à parte, tais percepções, se boas, e espero muito que sejam, apenas foram possíveis porque realizei inúmeros movimentos de desconstrução – inclusive metodológicos – entre a pesquisa e a realização do documentário. As entrevistas, bem como as inúmeras vezes que transitei por elas, pelos mais variados motivos entre a montagem do documentário e/ou as leituras e escrita deste texto, me permitiram todos esses movimentos complementares entre si. Foi ao longo das gravações do documentário, por exemplo, que surgiu a percepção de que estávamos falando de um “cinema urbano porto-alegrense” o qual, por sua vez, havia não apenas rompido com o cinema de “bombacha e chimarrão”, mas, principalmente, construído uma cerca intransponível a qual, de tão sólida, precisou exatos 35 anos – desde *Deu pra ti anos 70* até *Rifle e Mulher do pai* – para ser arrebatada em nome de um novo conceito de cinema gaúcho. Este, agora, depois de todo esse movimento, agora me soa verdadeiro.

Os inúmeros movimentos entre um e outro ambiente me permitiram acreditar nesse conceito e percebê-lo como representação de uma agregação que transpassa o próprio cinema. Ficou mais claro, para mim, que o Rio Grande do Sul, como estado fronteiro, padece desse mesmo mal que, por sua vez, carrega inúmeras oportunidades. Ao reler Canclini (2015a), quando o autor explicita a influência da fronteira sobre a constituição cultural e comportamental do estado mexicano de Baja Califórnia, onde localiza-se Tijuana, ficou nítido o quanto falamos de sentimentos e práticas semelhantes. Portanto, tal lá como também aqui, no Rio Grande do Sul, apesar das particularidades de cada um, fica claro que uma fronteira pode ser integradora e aproximar povos e experiências. Filmes como *Rifle e Mulher do pai* demonstram isso, não apenas nas suas narrativas, mas nas suas produções e, sobretudo, no movimento que propõem. Um cinema porto-centrista não tem mais espaço. Talvez nunca tenha tido ou, talvez, até fosse necessário como processo, mas, após toda essa história, está mais do que na hora de desconstruí-lo totalmente. Abaixo às fronteiras que nos apartam e nos isolam, afinal somos todos um único povo, desde o México até a Terra do Fogo.

6.3 Conclusões sobre os tantos lados de uma mesma fronteira pesquisada

Sejamos mais contrabandistas em nome de uma nova percepção, não apenas cinematográfica, mas sobre a própria vida e sobre as relações humanas. É um pouco assim que me vejo quando me percebo transitando entre o universo acadêmico e o universo da realização audiovisual. Foram mais de quatro anos perdido – e tentando me achar – entre os dois – ou vários – lados dessa(s) fronteira(s). Um longo período de transformações constantes, conforme fiz questão de explicitar no início deste trabalho. Não imaginei, no entanto, que seria necessário um controle insistente e intenso para não contaminar, demasiadamente, a pesquisa – tanto do texto quanto do documentário, afinal, ambos são resultados complementares desse processo. Foi muito difícil articular este texto, expressar objetividade enquanto, ao mesmo tempo, me via um pouco nessa história – uma vez que fui, de alguma forma, um personagem de parte desses quarenta anos. Por isso, foi difícil para mim, realizador audiovisual, reconstituir um passado recente quando ainda era viável trabalhar com cinema em Porto Alegre, quando ainda havia o Núcleo de Especiais da RBS TV e, lá, um espaço de produção permanente; quando havia, ainda, esperança nessa profissão sem que, ao final do dia, me sentisse esgotado pela inevitável dúvida de que tudo, novamente, apenas não passou de um ciclo local de produção. O mais longo e intenso que a cinematografia gaúcha já viveu, mas, mesmo assim, apenas mais um ciclo para os livros de história.

Para o leitor ter uma ideia de quão complexo foi tudo isso, explico que o primeiro montador contratado para editar o documentário – obviamente, vou preservar seu nome – não resistiu ao processo e pediu para sair do projeto. Para ele, estava sendo especialmente dolorido, nesse momento de incertezas, editar um filme que abordava um tempo quando, segundo ele, “éramos felizes”. Não é por nada, mas quem leu este texto até aqui acompanhou o meu relato, ao longo de várias subseções, por meio dos quais fui complementando informações sobre as inúmeras portas que se fecharam para a produção audiovisual no Rio Grande do Sul. Além disso, a eleição de um presidente que, ao que tudo indica, apontou a cultura como inimiga, bem como a inacreditável pandemia que nos afeta há mais de um ano, foram golpes duros para todo um setor que, historicamente, sofre com a descrença do poder público e da própria sociedade. As artes, a pesquisa, a cultura, em geral, quase não têm mais espaço nem nos discursos de campanha, quanto mais em eventuais gestões públicas. Em meio a isso tudo, como solicitar perseverança quando o cenário é de total desesperança? Como vimos, historicamente, Porto Alegre e o Rio Grande do Sul convivem com uma lógica perversa que, hoje, marca a ferro e fogo a política brasileira. A polarização, originada de uma

cultura dicotômica de enfrentamento, parece ter encontrado, na pandemia, a parceira perfeita. Não por menos, enquanto reviso este texto, neste mês de julho de 2021, a televisão transmite uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para investigar as responsabilidades do governo em relação à pandemia que, hoje, já matou quase meio milhão de brasileiros.

No entanto, percebo que essa dicotomia do enfrentamento apenas nos serve como uma espécie de espelho porque, na verdade, já estávamos há tempos isolados e reclusos em nossas pequenas bolhas. Aliás, me parece que de isolamento nós, gaúchos, realmente entendemos. É também sobre isso que falam os filmes da *Novíssima geração*. Filmes que, de alguma maneira, anteciparam as consequências da própria pandemia que, agora, por uma questão de vida ou morte, nos aparta, a todos, ainda mais radicalmente. Por isso, imagino que, talvez, não seja assim tão surpreendente o filme *A nuvem rosa*, da diretora Iuli Gerbase, chamar a atenção dos festivais pelo mundo por ser uma espécie de prenúncio da pandemia. Se refletirmos sobre o *Tinta bruta*, nos daremos conta de que esse isolamento já circulava pelas ruas da nossa cidade. O *Castanha* não deixa de ser, também, um pouco sobre isso. Mesmo os filmes desse período, que não se passam na capital, apresentam personagens introspectivos, isolados em si e nos seus próprios mundos. Algo que, em uma análise mais profunda poderia ser interpretado tanto como depressão, fobia social, ansiedade, como individualismo, egoísmo e egocentrismo. As máscaras que hoje nos protegem do vírus, de certa forma, sempre estiveram sobre nossos rostos. Faltava apenas um bom motivo que justificasse evitar o contato social.

Ao final desse processo, portanto, depois de tudo que pesquisei, ouvi, assisti, li e escrevi, devo dizer que me sinto um sobrevivente. Não apenas sobrevivi à pandemia – até o momento, pelo menos – como, principalmente, resisti ao desamparo que muitas vezes brotou da sensação de, talvez, ter investido parte da minha vida na profissão e em relações equivocadas. Nesse sentido, apesar de tudo que foi relatado, confesso que o mais difícil foi assimilar as inúmeras decepções colhidas ao longo do processo de pesquisa. E fazê-lo sem que isso a afetasse, exageradamente, ao ponto de comprometê-la.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Isso porque, ao longo do processo, não foram poucas às vezes que meus e-mails ficaram sem respostas, ou que contatei fontes de pesquisa e estes (ou estas) não me responderam. Algo angustiante, afinal, a pesquisa é – foi – feita por mim e pela minha orientadora, mas muito dependia dessas pessoas e desses profissionais, personagens dessa história que eu estava decidido a investir meu tempo e dinheiro para documentar. No entanto, os inúmeros silêncios incompreensíveis ou as muitas respostas evasivas não foram os momentos mais difíceis. Houve quem simplesmente não apareceu para gravar as entrevistas, depois de marcar e confirmar por vezes seguidas. Inclusive me obrigando a abrir novas diárias, mobilizar a equipe e assumir prejuízos financeiros, não previamente calculados, em nome da gravação que, no final, não ocorreu. Se isso não fosse suficientemente desestimulante, um tempo depois, um amigo em comum me relatou que essa pessoa estaria decepcionada comigo, pois não havia sido convidada para contar sua história. Segundo ela, eu estava privilegiando “os mesmos de sempre”.

Felizmente, também houve muita contribuição e ajuda. E estas é preciso destacar e nominar. Desse modo, o respeito, a consideração e o comprometimento com a própria história do audiovisual gaúcho de pessoas como Gilberto Perin, Giba Assis Brasil e Bruno Polidoro, que leram este texto e me retornaram com anotações, deve ser comemorado. Ainda, a postura de Milton do Prado e Fabiano de Souza, que realizaram observações ao texto sobre a história da Clube Silêncio, bem como, principalmente, o interesse voluntário do jornalista e (ex)cineasta Cristiano Zanella que, embora tenha se negado a conceder entrevista, inúmeras vezes entrou em contato para me fornecer arquivos importantes para a pesquisa. Aqui, é preciso sobretudo chamar a atenção para a postura do “estrangeiro” Beto Brant. Não apenas por ter sido, sempre, atencioso e educado, mas, principalmente, por sua proatividade profissional, algo que, conforme relatei, não encontrei em inúmeros colegas gaúchos.¹⁷⁰ Não apenas ele, mas também a Márcia Tiburi, que embora seja gaúcha há anos vive fora do Rio Grande do Sul e, agora, inclusive, se encontra em Paris. Aproveitei o breve contato que tivemos quando participamos de um seminário na Université Paris-8, em Saint-Denis, para solicitar acesso ao seu último livro, ainda no “prelo”, uma vez que o prazo de entrega deste texto estava chegando ao seu fim, e prontamente fui atendido pela filósofa.

Essas atitudes, de um lado e de outro, evidenciaram o quanto aquilo que se revelou por meio da pesquisa, ironicamente, também vivi, pessoalmente, ao longo do processo. A tal “Fábula do caranguejo” ficou evidenciada pela pesquisa e pela experiência do pesquisador, ou seja, não é apenas uma espécie de lenda urbana. Aparece na nossa literatura, é registrada pela nossa história, narrada por várias pessoas, em entrevistas, convive conosco em mesas de bares e, infelizmente, está tão presente nas nossas relações sociais que, ao final, o próprio pesquisador se viu parte daquilo que observara. Dessa forma, como faz o pesquisador para se manter totalmente neutro e alheio a toda essa quantidade de emoções que, muitas vezes, inclusive, transcendem a própria pesquisa?

É por isso que assumi escrever este texto dessa forma, às vezes mais acadêmico, às vezes menos formal, às vezes uma mistura dos dois lados da fronteira. É por isso que tento repercutir essa decisão na estrutura do próprio texto. Segundo Deleuze (1995, p. 22), a

¹⁷⁰ Considero meritório relatar que quando fui para São Paulo para entrevistá-lo, ele precisou se ausentar da cidade em função da propriedade onde produz uvas, distantes 150 quilômetros da capital. Mesmo assim, para não me deixar na mão e/ou ter que me obrigar a mexer a agenda nos dias que eu permaneceria em São Paulo – algo que seria natural, afinal, o interesse era meu e o objetivo principal era ele –, Brant fez 300 quilômetros, de ida e volta à sua propriedade, para, no horário marcado, estar na Drama Filmes me aguardando para a entrevista. Além disso, nas inúmeras vezes que entrei em contato com o cineasta, por e-mail ou WhatsApp, para solicitar a liberação do seu filme ou quaisquer outras informações, sempre foi prestativo e ágil quanto às minhas demandas. Assim como, quando solicitei que lesse a subseção da tese que abordava sua vinda para Porto Alegre, não apenas aceitou fazê-lo como retornou com suas observações.

história é como um rizoma que pode ser percebido, metaforicamente, através do mapa da cidade, o qual é “[...] aberto, é conectável em todas suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações [...]” e sobre o qual perde-se o *flâneur* que, no seu ir e vir, remonta a cidade conforme seu próprio deslocamento, ora perdido, ora confuso, ora apenas parado, a observar o movimento. Assim também é a história. Não linear, embora tenha cronologia. Não constante, embora marcada pelo tempo. Às vezes nasce da vida, e às vezes é marcada pela morte. Por isso, além de me permitir transitar por esse ir e vir polissêmico, refletindo acerca das *différences* perceptíveis ao longo do processo, tentei, dessa forma, estruturar e distribuir as seções desta tese. Isso justifica, por um lado, a opção de transitar por uma hibridez pela qual fosse possível construir os saberes tal qual mosaicos os quais, ao longo do texto, fossem se complementando e, por outro lado, quando necessário, estruturar pontualmente os temas a serem desenvolvidos.

Para terminar, preciso sugerir uma reflexão sobre a sobrevivência do cinema gaúcho no curto prazo. Essa história de quarenta anos resistirá à dobradinha governo/pandemia. Um olhar sensível e atento percebe, por meio dos pouquíssimos editais de auxílios emergenciais para a área da cultura, o quanto tantos artistas estão desesperados. Após um ano de pandemia, parece que o único *lockdown* de fato é o dos teatros e das casas de espetáculo. Algo que já assusta franceses, que é gravíssimo para a classe cultural do centro do país, aqui, na província, torna-se catastrófico. O Brasil, esse país que sempre enxergou a produção cultural como algo supérfluo, mas, nem por isso, garantiu minimamente as áreas consideradas prioritárias, agora, mais do que nunca, vê sua população faminta, suas florestas queimando, sua educação definhando e até suas indústrias fechando as portas. Nesse cenário calamitoso, a desigualdade social amplia-se ainda mais e, dessa forma, quando o país voltar a emergir – se voltar – tudo será mais urgente que a produção audiovisual. Portanto, ao final deste estudo, a conclusão não poderia ser mais desanimadora.

Por outro lado, a história nos mostra que a arte resiste. Já sobreviveu a guerras, revoluções, inundações, terremotos, *tsunamis*, pandemias e ditaduras. Portanto, nesse sentido – e é sempre preciso se agarrar a alguma coisa – talvez o cinema gaúcho possa sobreviver e, assim, passar por tudo isso sem romper a continuidade para a qual devemos o nosso amadurecimento cinematográfico. Se assim for, seria significativo que esse novo cinema, ou melhor, audiovisual gaúcho, consiga integrar aquele espírito agregador percebido nos primeiros anos da *Geração Deu pra ti*, em personagens como Nelson Nadotti, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase, com a inquietação artística que distinguiu a *Geração Clube Silêncio* e a capacidade de reflexão que vemos hoje nos filmes gaúchos contemporâneos. De alguma

forma, perceber que as obras mais marcantes da nossa filmografia, como *Deu pra ti anos 70*, *Ilha das Flores*, *O homem que copiava*, *Cão sem dono*, os próprios filmes da Clube Silêncio, bem como *Castanha*, *Rifle* e *Tinta bruta*, são exemplos de uma cinematografia que, de uma forma ou de outra, fugiu, minimamente que seja, do básico é um fato relevante que deve ser levado em conta nessa eventual continuação – ou renascimento – do nosso audiovisual. Quanto ao Rio Grande do Sul, me parece, seguiremos na mesma. Não porque a polarização é uma característica nossa – antes fosse, pelo menos seria algo original –, mas porque, talvez como poucos, gostamos mesmo de permanecermos todos juntos, presos num cesto, à espera do inevitável mergulho na panela quente. Que, ao menos, o almoço satisfaça a fome de quem tem fome.

REFERÊNCIAS

“CONTRIBUA com a sua vida para que a gente salve a economia”, diz prefeito de Porto Alegre sobre pandemia. **Yahoo Notícias**, 26 fev. 2021. Disponível em: <https://br.noticias.yahoo.com/contribua-com-sua-vida-salve-economia-prefeito-porto-alegre-114011860.html>. Acesso em: 23 mar. 2021.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Fundo Setorial do Audiovisual**. [2021?]. Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/?q=o-que-e-fsa/introducao>. Acesso em: 26 mar. 2021.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

AMARAL, Adriana *et al.* (org.). **Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos**. Volume I. Paraíba: Marca de Fantasia, 2017.

AMIGO PUNK. [Intérprete]: Graforrêia Xilarmônica. São Paulo: Banguela Records, 1995. CD.

ARAÚJO, Mateus. **Jean-Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho**. São Paulo: Heco Produções, 2015.

ASSIS BRASIL, Giba. Autores, cenas, espaços. *In*: GUTFREIND, Cristiane Freitas, GERBASE, Carlos (org.). **Cinema gaúcho: diversidades e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 93-107.

_____. Eu do meu lado aprendendo a ser louco. **Não**, Porto Alegre, n. 55, jun. 1998. Disponível em: <http://www.nao-til.com.br/nao-55/super8.htm>. Acesso em: 23 mar. 2021.

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS DE CINEMA DO RIO GRANDE DO SUL (ACCIRS). **Teorema 15 anos**. 2017. Disponível em: <https://www.accirs.com.br/teorema-15-anos/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra stylo. **L'écran français**, n. 144, 30 mar. 1948.

ATTIAS-DONFUT, Claudine. **Sociologie des générations – l’empreinte du temps**. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

BAIESTORF, Petter. O cinema nacional tem salvação e eu ainda vou provar isso com meus filmes bagaceiros. [Entrevista cedida a] Cristiano Zanella. **CAC**, Porto Alegre, ano 1, n. 3, out./jan. 1997/1998. Disponível em: <http://www.nao-til.com.br/nao-56/baiestor.htm>. Acesso em: 23 mar. 2021.

BARONE, João Guilherme B. Reis e Silva. Cinema gaúcho: panorâmica institucional. *In*: GUTFREIND, Cristiane Freitas, GERBASE, Carlos (org.). **Cinema gaúcho: diversidades e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 165-188.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

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

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1: Obras Escolhidas.

BERLIM, BOM FIM. [Compositor e intérprete]: Nei Lisboa. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1987. Vinil.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BORBA, Mauro. **Prezados ouvintes, histórias do rádio e do Pop Rock**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

_____. **Narration in the fiction film**. Londres: Routledge, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Unicamp; São Paulo: Ed. USP, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura no campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRUM, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro**. Porto Alegre: Arquipélago, 2019.

CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

CAHIERS DU CINÉMA, 1958; 1959; 1960; 1961; 1962.

CAMUS, Albert. **L'étranger**. Barcelona: Impression Novoprint, 2018.

CANACAL, José Hildebrando. **A nova classe e a história do PT**. Porto Alegre: BesouroBox, 2017.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2015a.

_____. **Hacia una antropología de los lectores**. México: Universidad Autónoma Metropolitana; Madrid: Fundación Telefónica; Barcelona: Ariel, 2015b.

_____. (coord.). **Jóvenes, culturas urbanas. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música y redes digitales**. Madrid: Fundación Telefónica; Barcelona: Ariel, 2012.

_____. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CARBONARI, María Rosa. Ruralización de la “barbarización” de la polis a la ruralidad. *In*: CIMADEVILLA, Gustavo; CARNIGLIA, Edgardo (coord.). **Relatos sobre la Rurbanidad**. Río Cuarto: Ed. Río Cuarto, 2009.

CARNEIRO, Júlia Dias. “Queermuseu”, a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio. **BBC News Brasil**, 16 ago. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>. Acesso em: 23 mar. 2021.

CARVALHO, Noel Santos. A trajetória de Odilon Lopez – um pioneiro do cinema negro brasileiro. **História: Questões & Debates**, v. 63, n. 2, p. 107-130, 2015.

CATTANI, Antonio David. (org.). **Fórum Social Mundial: a construção de um mundo melhor**. Porto Alegre: UFRGS; Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

CHAVES, Ricardo. Um estrangeiro na Capital: em 1949, Camus repudiou toda e qualquer violência legitimada. **ClicRBS**, 5 out. 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2018/10/um-estrangeiro-na-capital-em-1949-camus-repudiou-toda-e-qualquer-violencia-legitimada-cjmwk69qr02mt01pi9t8rr0vw.html>. Acesso em: 21 mar. 2021.

CIMADEVILLA, Gustavo. Contrapuntos con Lefebvre. Apuntes para una entrada comunicacional. *In*: CIMADEVILLA, Gustavo; CARNIGLIA, Edgardo (coord.). **Relatos sobre la Rurbanidad**. Río Cuarto: Ed. Río Cuarto, 2009.

CIMADEVILLA, Gustavo; CARNIGLIA, Edgardo. La ruralización de la ciudad pampeana. *In*: CIMADEVILLA, Gustavo; CARNIGLIA, Edgardo (coord.). **Relatos sobre la Rurbanidad**. Río Cuarto: Ed. Río Cuarto, 2009.

CINEMATECA CAPITÓLIO. **Histórias do cinema gaúcho**. Porto Alegre, 5 jun. 2020. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/744449192335249/posts/2943892309057582/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

CLUBE do silêncio. **Revista de Cinema**, ed. 48, ano V, 2004.

COELHO, Teixeira (org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/001038.pdf. Acesso em: 27 mar. 2021.

COLLEYN, Jean-Paul (org.). **Jean Rouch, Cinéma et Anthropologie**. Paris: Cahiers du Cinéma – INA, 2009.

COMTE, Augusto. **Reorganizar a sociedade**. São Paulo: Escala, 1994.

CONTINENTINO, Ana Maria Amado. Derrida e a diferença sexual para além do masculino e feminino *In*: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). **Às margens, a propósito de Derrida**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

COOK, David A. **A history of narrative film**. New York: Norton and Company, Inc. 1996.

COOPERATIVA ARTIGO DE CINEMA (CAC). Ano 1, n. 6, jun./ago. 1998.

_____. Ano 1, n. 5, abr./maio 1998.

_____. Ano 1, n. 3, out./jan. 1997/1998.

_____. Ano 1, n. 2, ago./set. 1997.

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. São Paulo: Martins Editora, 2013.

CULTURA MIX, MODA, COMPORTAMENTO, MÚSICA E PESSOAS. ano. 1, n. 0, **Bazaar Produtora**. Gráfica Dolika, maio de 1998.

CURTA na TV. Casa de Cinema de Porto Alegre. [2019?]. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/node/1961> . Acesso em: 27 mar. 2021.

DACANAL, José Hildebrando. **A nova classe e a história do PT**. Porto Alegre: BesouroBox, 2017.

DE BAECQUE, Antoine. **La Nouvelle Vague – Portrait d'une jeunesse**. Barcelone. Novoprint/Flammarion, 2019.

DEIXANDO o pago. Intérprete: Vitor Ramil. Compositores: S. Costa e A. Silva. *In*: RAMILONGA – a estética do frio. Intérprete: Vitor Ramil. [S. l.]: Satolep Music, 1997. 1 CD, faixa 8.

DELEUZE, Gilles. **A imagem tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a Cidade de Deus. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (org.). **Núcleo de especiais RBS TV**: ficção e documentário regional. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____; _____. **Comunicação audiovisual**: gênero e formatos. Porto Alegre: Meridional, 2007.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). **Às margens**: a propósito de Derrida. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

DURHAM, Eunice R. A pesquisa antropológica com populações urbanas. Problemas e perspectivas. *In*: CARDOSO, Ruth (org.). **A aventura antropológica**: teoria e pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 17-37.

EAGLETON, Terry. Cultura em crise. *In*: EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2005. p. 51-77.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. **Illuminuras**, v. 4, n. 7, 2003.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Barcelona: Lumen, 1999.

EDUARDO, Cléber. Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: SESC, 2018. p. 566-597. v. 2.

EM 1972, seleção brasileira jogou em Porto Alegre e foi vaiada. **R7**, 31 ago. 2017. Disponível em: <https://esportes.r7.com/futebol/em-1972-selecao-brasileira-jogou-em-porto-alegre-e-foi-vaiada-31082017>. Acesso em: 20 abr. 2021.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Godard et la société française des années 1960**. Paris: Armand Colin, 2004.

FECHINE, Yvana. Grupo ou núcleo? Guel Arraes como referência. *In*: ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO – NP COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL. INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXX, Santos, 2007. **Anais [...]**. Santos, SP, 2007a.

_____. O vídeo como um projeto utópico de televisão. *In*: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brazil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007b. p. 85-110.

FECHINE, Yvana; FIGUEIRÔA, Alexandre (org.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: Cepe, 2008.

FEIX, Daniel. **Teixeirinha, coração do Brasil**. Porto Alegre: Diadorim Editora, 2019.

_____. Após mais de 10 anos de obras, Cinemateca Capitólio será inaugurada nesta sexta. **ClicRbs**, 27 mar. 2015. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2015/03/apos-mais-de-10-anos-de-obras-cinemateca-capitolio-sera-inaugurada-nesta-sexta-4726885.html>. Acesso em: 20 abr. 2021.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmen. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Revista Sociedade e Estado**, v. 25, n. 2, 2010.

FESTIVAL É tudo verdade mostra “Porto Alegre de Quintana”. **Coletiva.net**, 24 abr. 2007. Disponível em: <https://coletiva.net/audio-e-video/festival-e-tudo-verdade-mostra-porto-alegre-de-quintana,176110.jhtml>. Acesso em: 26 mar. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FORD, Charles. **Histoire du cinema français contemporain (1945-1977)**. Paris: Éditions France-Empire, 1977.

FREIRE FILHO, João. Das subculturas às pós-subculturas juvenis. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, v. 3, n. 1, p. 138-166, 2005.

FUNDAÇÃO DE CINEMA RS (FUNDACINE). **Projetos**. [2021a?]. Disponível em: <http://www.fundacine.org.br/projetos/fomento-a-producao>. Acesso em: 20 abr. 2021.

_____. **Institucional**. [2021b?]. Disponível em: <http://www.fundacine.org.br/institucional>. Acesso em: 20 abr. 2021.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria da cultura. *In*: GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p. 13-66.

GERBASE, Carlos. Influências europeias no cinema gaúcho urbano. **Contracampo**, p. 25-40, 2007.

_____. Nelson Nadotti e a invenção do gaúcho urbano. **E-Compós**, v. 2, p. 1-14, 2005.

_____. **Impactos da narrativa digital na narrativa cinematográfica**. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

_____. Os magríssimos estão chegando! **CAC**, Porto Alegre, ano 1, n. 5, abr./maio 1998. Disponível em: <http://www.nao-til.com.br/nao-54/magrissi.htm>. Acesso em: 23 mar. 2021.

GERCHMANN, Léo. Músicos gaúchos gravam disco de tango na Argentina. **Folha de S.Paulo**, 25 mar. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq25039831.htm>. Acesso em: 20 abr. 2021.

GUIMARÃES, Rafael. **1935**. Porto Alegre: Libretos, 2020.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (org.). **Cinema gaúcho: diversidades e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. *In*: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 405-450.

HAUSSEN, Luciana Fagundes. Deu pra ti anos 70 e Estudos Culturais: juventude e representação do social. *In*: GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos (org.). **Cinema gaúcho: diversidades e inovações**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. **Deu pra ti, anos 70 e a festa nunca termina (24 hour party people)**: juventude, cultura e representação do social no cinema. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ILHA DAS FLORES. Casa de Cinema de Porto Alegre. [2021?]. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/curtas/ilha-das-flores>. Acesso em: 20 abr. 2021.

INSTITUTO ESTADUAL DO CINEMA (IECINE). **Prêmio IECINE de Curta-Metragens**. 2021. Disponível em: <https://iecine.wordpress.com/premio-iecine-de-curta-metragens/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Castanha**. 2014. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt3252164/?ref=fn_al_tt_1. Acesso em: 26 mar. 2021.

_____. **Cão Sem dono**. 2007a. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1018706/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

_____. **Ainda orangotangos**. 2007b. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0920452/?ref=fn_al_tt_1. Acesso em: 26 mar. 2021.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. **Histoire du cinéma français**. 4. ed. Malakoff: Armand Colin, 2019.

JONES, Colin. **Paris, biografia de uma cidade**. Porto Alegre: LP&M, 2010.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KENBEL, Claudia. Aproximaciones a la realidad rurbana desde la comunicación y la cultura. *In*: CIMADEVILLA, Gustavo; CARNIGLIA, Edgardo (coord.). **Relatos sobre la Rurbanidad**. Río Cuarto: Ed. Río Cuarto, 2009.

KLIEMANN, Luiza H. Schmitz; BERGER, Dan. **Bom Fim**: álbum de retratos. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993.

LABAKI, Amir. *Ilha das Flores*: eleito o mais importante curta brasileiro. **Folha de S.Paulo**, 9 jul. 2002.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LUNARDELLI, Fatimarlei. **A crítica cinematográfica em Porto Alegre na década de 1960**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultural; Ed. da UFRGS, 2008.

_____. **Quando éramos jovens**: história do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS; Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brazil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.

_____. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: SENAC, 2000.

_____. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

MAFFESOLI, Michel. Da identidade à identificação. *In*: MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. p. 299-350.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. *In*: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 221-252.

MANSELL, James G.; ANTHONY, Scott (org.). **A history of the GPO Film Unit**. London: British Film Institute, 2011.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard**. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTIN, Marco A. La teoria de las generaciones de Ortega y Gasset: Una lectura del siglo XXI. **Tiempo e Espacio**, ano.17, v. 20, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Las transformaciones del mapa cultural: una visión desde América Latina. **Revista Latina de Comunicación Social**, v. 26, p. 309-320, 2000.

MARTINS, Cyro. **Sem rumo**. Porto Alegre: Gráfica Metrópole; APLUB, 1988.

MATTOS, Carlos Alberto. Documentário contemporâneo (2000-2016). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: SESC, 2018. v. 2.

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

MIGOTTO, Ivanir. **Caixas de coletâneas audiovisuais: a Casa de Cinema de Porto Alegre**. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2009.

MORIN, Edgar. **O método 4**. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MORTE POR TESÃO. [Intérprete]: Os Cascavelletes. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1987. Vinil.

NASCIMENTO, Evando Batista. **Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2004.

NEVES, Gervásio Rodrigues. A passagem de Albert Camus por Porto Alegre. **IHGRGS**, 3 ago. 2010. Disponível em: <https://ihgrgs.org.br/artigos/membros/Gervasio%20Rodrigo%20Neves%20-%20A%20Passagem%20de%20Albert%20Camus%20por%20Porto%20Alegre.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2021.

OLIVEIRA, Ivone de L. Espaços dialógicos e relacionais nas organizações e sua natureza ético-política. *In*: KUNSCH, Margarida M. K. (org.). **Comunicação organizacional: linguagem, gestão e perspectivas**. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 321-32. v. 2.

OUTRAS ATIVIDADES da casa. Casa de Cinema de Porto Alegre. [2020?]. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/a-casa/outras-atividades-da-casa>. Acesso em: 27 mar. 2021.

PAPO DE CINEMA. **Aos olhos de Ernesto**. 2019. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/aos-olhos-de-ernesto/critica/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

_____. **Rasga coração**. 2018. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/especiais/set-visit-rasga-coracao/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

_____. **Dromedário no asfalto**. 2012. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/dromedario-no-asfalto/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

_____. **A última estrada da praia**. 2010. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/a-ultima-estrada-da-praia/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

_____. **Morro do céu.** 2009. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/morro-do-ceu/>. Acesso em: 26 mar. 2021.

PEDROSO, Lucio Fernandes. **História de um Bom Fim:** boemia e transgressão de um bairro maldito. Porto Alegre: Edição do autor, 2019.

PEREIRA, Ledir de Paula. **O Positivismo e o Liberalismo como base doutrinária das facções políticas gaúchas na Revolução Federalista de 1893-1895 e entre Maragatos e Chimangos de 1923.** 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências Políticas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

PERIN, Gilberto. 10 anos regionais, de olho no mundo. *In:* DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (org.). **Núcleo de especiais RBS TV:** ficção e documentário regional. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 19-23.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade:** visões literárias do urbano – Paris/Rio de Janeiro/Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

_____. **O espetáculo da rua.** 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1996.

_____. Um novo olhar sobre a cidade: a nova história cultural e as representações do urbano. *In:* VARGAS, Anderson Zalewski; ELMIR, Claudio Pereira; MARTINS, Liliana Bach; FÉLIX, Loiva Otero (org.). **Porto Alegre na virada do século 19:** cultura e sociedade. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; Canoas: Ed. Ulbra; São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1994. p. 126-143.

_____. Gaúcho: mito e história. **Letras de Hoje**, v. 24, n. 3, p. 55-63, 1989.

_____. **RS:** a economia e poder nos anos 30. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980a.

_____. **República velha gaúcha.** Porto Alegre: Movimento/IEL, 1980b.

_____. **História do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980c.

PINTO, Ivonete. Adeus à platitude: o novo cinema gaúcho de *Rifle e Mulher do pai*. **Revista Teorema**, n. 28, 2017.

PORTA CURTAS. **Filmes.** [2021?]. Disponível em: <https://portacurtas.org.br/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PORTO ALEGRE. **Histórico projetos selecionados – FUMPROARTE.** [2020?]. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/default.php?reg=1&p_secao=30. Acesso em: 20 abr. 2021.

PÓVOAS, Glênio Nicola. Crítica da cidade em rigoroso curta-metragem de Textor. **Revista Sessões do Imaginário**, v. 6, n. 7, p. 10-16, 2001.

PRÉDAL, René. **Histoire du cinéma français – des origines à nos jours.** Paris: Nouveau Monde Éditions, 2018.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário:** da pré-produção à pós-produção. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio – conferência de Genebra**. Porto Alegre: Satolep Livros, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: SENAC, 2005. v. 1.

_____. **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005. v. 2.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: SESC, 2018. v. 1.

_____; _____. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: SESC, 2018. v. 2.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **A partilha do sensível**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RBS VENDE Canal Rural para dona da JBS. **ClicRBS**, 20 fev. 2013. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/economia/noticia/2013/02/rbs-vende-canal-rural-para-dona-da-jbs-4050544.html>. Acesso em: 13 maio 2021.

REIS, Ana Carla F. (org.). **Cidades criativas**. São Paulo: SESI-SP, 2012.

RIOUX, Jean-Pierre. **Chronique d'une fin de siècle. France, 1889-1900**. Paris: Éditions Tallandier, 2012.

RIVETTE, Jacques. Du Côté de Chez Antoine. **Cahiers du Cinéma**, n. 95, maio 1959.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Apostila para o curso História do Cinema Gaúcho**. 2015.

_____. Cinema na tevê: um estudo das produções ficcionais da RBS TV. *In*: SELIGMAN, Flávia; PUCCI JR., Renato Luiz; BORGES, Gabriela (ed.). **Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário**. São Paulo: Socine, 2011. p. 185-194. v. 1. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/158070/000851865.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 abr. 2021.

_____. Convergência tecnológica e os novos formatos híbridos de produtos audiovisuais. *In*: DUARTE, E. B.; CASTRO, M. L. D. **Comunicação audiovisual: gêneros e formatos**. Porto Alegre: Sulina, 2007. p. 165-181.

_____. **Teixerinha e o cinema gaúcho**. Porto Alegre: Fumproarte, 1996.

ROSSINI, Miriam de Souza; SORTICA, Fabricio de Albuquerque; GIL, Flávio Antonio Cardoso. Mapas imaginários sobre Porto Alegre: as representações das cidades no cinema. **Em Questão**, v. 16, n. especial, p. 43-65, 2010.

SANTOS, Carlos Vinicius Silva dos. “Acochado” (1960): uma representação da juventude no cinema francês. **Revista Angelus Novus**, ano 5, n. 8, p. 157-178, 2014.

SCHNEIDER, Sérgio; RADOMSKY, Guilherme F. W. Evolução demográfica e ocupacional da população rural do Rio Grande do Sul. **Ensaio FEE**, v. 23, n. especial, p. 669-694, 2002.

SCOMAZZON, C. (org.). **APTC 25 anos: eles só queriam fazer seu próximo filme.** Porto Alegre: Casa Verde, 2011.

SELIGMAN, Flávia. O velho e o novo ou Como era gostoso o meu Super-8! *CAC*, Porto Alegre, ano 1, n. 6, jun./ago. 1998.

SILVA, Juremir Machado da. **A miséria do cotidiano: energias utópicas em um espaço urbano moderno e pós-moderno.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

SILVA, Tomaz T. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

SILVA, Vitáli Marques Corrêa da. **A produção contemporânea de longas-metragens no Rio Grande do Sul: um olhar antropológico sobre a relação entre cineastas, estado e mercado.** 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna.** 2. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2004. p. 95-123.

SOUZA, Fabiano Grendene de. Um filme para cinema, um episódio para televisão: o caso da adaptação dupla de *O louco do Cati*. In: SELIGMAN, Flávia; PUCCI JR., Renato Luiz; BORGES, Gabriela (ed.). **Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário.** São Paulo: Socine, 2011. p. 117-125. v. 1. Disponível em: https://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/11/Borges_Pucci_Seligman-Televisao-Formas-Audiovisuais-de-Ficcao-e-de-Documentario_Volumen-I.pdf. Acesso em: 10 abr. 2021.

_____. Quatro passeios pelos bosques da televisão. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (org.). **Núcleo de especiais RBS TV: ficção e documentário regional.** Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 75-84.

SPOLIDORO, Gustavo. **O cineasta errante: caminhos e encontros na realização de um filme de um homem só.** 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

_____. Eu também vou reclamar. *CAC*, Porto Alegre, ano 1, n. 5, abr./maio 1998.

SUMAN, Katia. **Katia Suman e os diários secretos da rádio Ipanema FM.** Porto Alegre: BesouroBox, 2018.

TEIXEIRA, Paulo César. Norberto Lubisco, um fotógrafo que foi referência para gerações de cineastas gaúchos. *ClicRBS*, 14 jan. 2021. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2021/01/norberto-lubisco-um-fotografo-que-foi-referencia-para-geracoes-de-cineastas-gauchos-ckjx7uigj005m017wm2ivqtmq.html>. Acesso em: 10 abr. 2021.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna.** 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TIBURI, Márcia. **Complexo de vira-lata: análise da humilhação brasileira.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2021. No prelo.

TREIN, Cristiano. A guerra dos egos. *CAC*, Porto Alegre, ano 1, n. 5, abr./maio 1998.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du Cinéma*, n. 31, jan. 1954.

TRUSZ, Alice Dubina. **Verdes anos**: memórias de um filme e de uma geração. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2016.

URBIM, Alice. Do princípio. *In*: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (org.). **Núcleo de especiais RBS TV**: ficção e documentário regional. Porto Alegre: Sulina, 2009.

VARGAS, Anderson Zalewski. Moralidade, autoritarismo e controle social em Porto Alegre na virada do século 19. *In*: VARGAS, Anderson Zalewski; ELMIR, Claudio Pereira; MARTINS, Liliana Bach; FÉLIX, Loiva Otero (org.). **Porto Alegre na virada do século 19**: cultura e sociedade. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; Canoas: Ed. Ulbra; São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1994. p. 25-42.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

VICTORIA, Clóvis. Criado em 1989, Marchezan corta passe-livre em 1º de Maio nos ônibus de Porto Alegre. **SindBancários.org**, 2 maio de 2017. Disponível em: <https://www.sindbancarios.org.br/index.php/criado-em-1989-marchezan-corta-passe-livre-em-1o-de-maio-nos-onibus-de-porto-alegre/>. Acesso em: 20 abr. 2021.

VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. *In*: ARMANDO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

XAVIER, Ismail. A decupagem clássica. *In*: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 27-39.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZANELLA, Cristiano; WANNMACHER, Eduardo. O cinema gaúcho para o final do milênio – novos diretores escancaram o fotograma e trazem boas perspectivas para a cena local. *Cultura Mix*, 1998.

Entrevistas concedidas a Ivanir Migotto – 2017 a 2019

ASSIS BRASIL, Giba

AZEVEDO, Ana Luiza

BIAVASKI, Marta

BOMFIM, Leonardo Bomfim Pedrosa

BRANT, Beto

CARNEIRO, Vanise

CONTRERAS, Marcos

DINIZ, Nelson

FEIX, Daniel

FURTADO, Jorge

GERBASE, Carlos

GOULART, Nora

LERINA, Roger

LUNARDELLI, Fatimarlei

MATZEMBACHER, Filipe

MELLO, Marcus

MORENO, Vicente

OLIVEIRA, Cristine

PERIN, Gilberto

PINTO, Ivonete

POLIDORO, Bruno

PRADO, Milton do

PRETTO, Davi

REOLON, Márcio

RODRIGUES, Beto

SELIGMAN, Flávia

SOUZA, Enéas de

SOUZA, Fabiano Grendene de

SPOLIDORO, Gustavo

TOMASI, Luciana

TRUSZ, Alice Dubina

URBIM, Alice

VARGAS, Gilson

WANNMACHER, Eduardo

Audiovisuais citados ao longo do texto

3Fs (Carlos Gerbase, 2007)

4 destinos (2008)

A bout de souffle (Juan-Luc Godard, 1960)

A cabeça de Gumercindo Saraiva (Tabajara Ruas, 2018)

A casa das sete mulheres (Jayme Monjardim, 2003)

A coisa certa (Gilberto Perin, 2002)

A coisa mais importante da vida (Direção Coletiva, 1990)

A domicílio (Nelson Diniz, 2006)

A filha de Iemanjá (Milton Barragan, 1981)

A fome e a vontade de comer (Cristiano Trein e Drégus de Oliveira, 2002)

A importância do currículo na carreira artística (Ana Luiza Azevedo, 2001)

A invenção do Brasil (Guel Arraes e Jorge Furtado, 2000)

A nuvem rosa (Iuli Gerbase, 2021)

A Oeste do fim do mundo (Paulo Nascimento, 2013)

A palavra cão não morde (Roberto Henkin e Sergio Amon, 1982)

A primeira morte de Joana (Cristiane Oliveira, 2021)

A última estrada da praia (Fabiano de Souza, 2010)

A última estrela (Antonio Carlos Textor, 1966)

Ação entre amigos (Beto Brant, 1998)

Aeroplanos (Alex Sernambi, 2002)

Agosto (Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca, 1993)

Ainda orangotangos (Gustavo Spolidoro, 2007)

Além da estrada (Charly Braun, 2010)

Amarelo manga (Claudio Assis, 2002)

Ana Terra (Durval Garcia, 1972)

Anahy de las Misiones (Sérgio Silva, 1997)

Anchietanos (Jorge Furtado, 1997)

Anjo Malaquias (Rosane Marchetti, 1999)

Antes que o mundo acabe (Ana Luiza Azevedo, 2009)

Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016)

Aqueles dois (Sérgio Amon, 1985)

Arca russa (Alexandr Sokurov, 2002)

Aulas muito particulares (1988)

Bacurau (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019)

Baile perfumado (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1996)

Baixio das bestas (Claudio Assis, 2006)

Bande à part (Jean-Luc Godard, 1964)

Beira-mar (Filipe Matzembacher e Márcio Reolon, 2015)

Beira-mar (Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, 2015)

Bens confiscados (Carlos Reichenbach, 2004)

Bicho homem (Cláudio Casaccia e Tuio Becker, 1979)

Cabíria (Giovanni Pastrone, 1914)

Calma violência (Lucas Weber da Silva, 1983)

Cão sem dono (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007)

Carandiru (Héctor Babenco, 2003)

Carlota Joaquina – princesa do Brasil (Carla Camurati, 1995)

Carrossel (Antonio Carlos Textor, 1985)

Castanha (Davi Pretto, 2014)

Central do Brasil (Walter Salles, 1998)

Chronique d'un été (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961)

Cidade de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002)

Cidade dos sonhos (David Lynch, 2001)

Cidades fantasmas (Tyrrel Spencer, 2017)

Cinco naipes (Fabiano de Souza, 2004)

Cinema aspirinas e urubus (Marcelo Gomes, 2005)

Cinema gaúcho dos anos 20 (Antonio Jesus Pfeil, ano desconhecido)

Cinema Paradiso (Giuseppe Tornatore, 1988)

Cleo de 5 a 7 (Agnès Varda, 1962)

Coisa na roda (Werner Schünemann, 1982)

Concerto campestre (Henrique de Freitas Lima, 2005)

Contos neuróticos (Tuio Becker, 1980)

Coração de luto (Eduardo Llorente, 1967)

Crime delicado (Beto Brant, 2005)

Decamerão – a comédia do sexo (Jorge Furtado, 2009)

Desvios (Pedro Guindani, 2016)

Deu pra ti anos 70 (Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, 1981)

Deus e o diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964)

Disforia (Lucas Cassales, 2019)

Doce de mãe (Jorge Furtado e Ana Luiza Azevedo, 2015)

Domingo de Gre-Nal (Pereira Dias, 1979)

Dromedário no asfalto (Gilson Vargas, 2014)

Entreatos (João Moreira Salles, 2004)

Errante – um filme de encontros (Gustavo Spolidoro, 2015)

Escuro (Cristiano Trein, 1997)

Espera (Rafael Sirângelo, 1997)

Esta não é a sua vida (Jorge Furtado, 1991)

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios (Beto Brant e Renato Ciasca, 2012)

Faça a coisa certa (Spike Lee, 1989)

Fantasia de uma dona de casa (Ana Luiza Azevedo, 2008-2009)

Faustina (Carlos Gerbase, 2002)

Febre do rato (Claudio Assis, 2016)

Festim diabólico (Alfred Hitchcock, 1948)

Filme sobre um Bom Fim (Boca Migotto, 2015)

Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)

História, a música de Nelson Coelho de Castro (Sérgio Lerrer e Nelson Nadotti, 1978)

Houve uma vez dois verões (Jorge Furtado, 2002)

Ilha das Flores (Jorge Furtado, 1989)

Início do fim (Gustavo Spolidoro, 2005)

Inverno (Carlos Gerbase, 1983)

Irmã (Luciana Mazeto e Vinicius Lopes, 2020)

Jogos de amor e do acaso (Gilberto Perin, 2001)

L'année dernière à Marienbad (Alains Resnais, 1961)

L'auberge espagnole (Cédric Klapisch, 2002)

L'Eau à la bouche (Jacques Doniol-Valcroze, 1960)

La nouvelle Vague par ele même (Robert Vale, 1964)

La pyramide humaine (Jean Rouch, 1961)

Le Beau Serge (Claude Chabrol, 1958)

Le bel âge (Pierre Kast, 1960)

Le cheval emballé (Charles Pathé, 1907)

Le fabuleux destin d'Amélie Poulain (Jean-Pierret Jeunet, 2001)

Le petit soldad (Jean-Luc Godard, 1963)

Le signe (Eric Rohmer, 1962)

Les Cousins (Claude Chabrol, 1959)

Les poupées russes (Cédric Klapisch, 2005)

Les quatre cents coups (François Truffaut, 1959)

Lisbela e o prisioneiro (Guel Arraes, 2003)

Lua de outubro (Henrique de Freitas Lima, 1998)

Luna caliente (Jorge Furtado, 1999)

M, o Vampiro de Dusseldorf (Friz Land, 1931)

Me beija (Werner Schünemann, 1984)

Meia encarnada dura de sangue (Jorge Furtado, 2000)

Menos que nada (Carlos Gerbase, 2012)

Messalina (Cristiane Oliveira, 2004)

Meu primo (Nelson Nadotti, Hélio Alvarez e Carlos Gerbase, 1979)

Meu tio matou um cara (Jorge Furtado, 2004)

Morro do céu (Gustavo Spolidoro, 2009)

Motorista sem limites (Milton Barragan, 1970)

Mulher do pai (Cristiane Oliveira, 2016)

Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922)

Não aberta, Aparício (Pereira Dias, 1970)

Netto e o domador de cavalos (Tabajara Ruas, 2008)

Netto perde sua alma (Tabajara Ruas e Beto Souza, 2001)

No amor (Nelson Nadotti, 1982)

Noite (Gilson Vargas, 2005)

Noite de São João (Sérgio Silva, 2004)

Nós duas descendo a escada (Fabiano de Souza, 2015)

O amante amador (Carlos Gerbase, 2001)

O amor nos anos 90 (Direção Coletiva, 1989)

O Auto da Compadecida (Guel Arraes, 2000)

O bochecha (Ana Luiza Azevedo, 2002)

O Cerro do Jarau (Beto Souza, 2005)

- O condomínio* (Guel Arraes, 2000)
- O corpo de Flávia* (Carlos Gerbase, 1990)
- O crime do banhado* (Francisco Santos, 1914)
- O dia que Dorival encarou a guarda* (Jorge Furtado e José Pedro Goulart, 1986)
- O filme da minha vida* (Selton Mello, 2017)
- O gaúcho de Passo Fundo* (Pereira Dias, 1978),
- O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003)
- O invasor* (Beto Brant, 2001)
- O louco* (Fabiano de Souza, 2007)
- O mentiroso* (Werner Schünemann, 1988)
- O morto do encantado morre e pede passagem* (Ignácio Coqueiro, 2001)
- O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962)
- O pecado da vaidade* (Eduardo Abelin, 1932)
- O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995)
- O que é isso, companheiro* (Bruno Barreto, 1997)
- O sobrado* (Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes, 1956)
- O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012)
- O tempo e o vento* (Jayme Monjardim, 2013)
- O último desejo do Doutor Genarinho* (Fabiano de Souza, 2002)
- Ocidentes* (Carlos Gerbase, Fabiano de Souza, Bruno Polidoro e João Gabriel Queiróz, 2014)
- Oitavo Selo* (Tomas Créus, 1999)
- Orphée Noir* (Marcel Camus, 1959)
- Os catadores e Eu* – originalmente *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Vardas, 2000)
- Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009)
- Os matadores* (Beto Brant, 1997)
- Os olhos do vovô* (Francisco Santos, 1913)
- Os senhores da guerra* (Tabajara Ruas, 2014)

Oswaldo Aranha, 1086: um dia na Lancheria do Parque (Guilherme Petry, 2012)

Outros (Gustavo Spolidoro, 2000)

Para, Pedro (Pereira Dias, 1969)

Paris nous appartient (Jacques Rivette, 1961)

Permanência (Leonardo Lacca, 2014)

Pobre João (Pereira Dias, 1975)

Pontal da solidão (Alberto Ruschel, 1974)

Ponto zero (Zé Pedro Goulart, 2016)

Porto Alegre de Quintana (Gilson Vargas e Fabiano de Souza, 2006)

Porto Alegre, adeus (Antonio Jesus Pfeil, 1979)

Pra ficar na história (Boca Migotto, 2018)

Primary (Robert Drew, 1960)

Quase um tango (Sérgio Silva, 2009)

Quatre Cents Coups (François Truffaut, 1959)

Raia 4 (Emiliano Cunha, 2019)

Rastros de verão (Fabiano de Souza e Cristiano Zanella, 1997)

Real beleza (Jorge Furtado, 2015)

Rebel without a cause (Nicholas Ray, 1955)

Rifle (Davi Pretto, 2016)

Rio das Antas – vale da fé (Boca Migotto, 2008)

Rodrigo Aipimandioca (Antonio Sacomory, 1983)

Sal de prata (Carlos Gerbase, 2005)

Saneamento básico (Jorge Furtado, 2007)

Sem tradição, sem família, sem propriedade (Sérgio Silva, 1968)

Sexo & Beethoven (1980)

Sexo e Beethoven – o reencontro (Carlos Gerbase, 1997)

Sexo e Beethoven (Carlos Gerbase e Nelson Nadotti, 1980)

Skecthes (Fabiano de Souza, 2006)

Sobre sete ondas verdes espumantes (Bruno Polidoro e Cacá Nazario, 2014)

Sonho sem fim (Lauro Escorel, 1985)

Tatuagem (Hilton Lacerda, 2013)

Teixeirinha a sete provas (Milton Barragan, 1973)

Tempo sem glória (Henrique de Freitas Lima, 1984)

Temporal (Jorge Furtado e Zé Pedro Goulart, 1984)

Terra em transe (Glauber Rocha, 1967)

The great train robbery (Edwin Porter, 1903)

The life os an american fireman (Edwin Porter, 1903)

The true story of the Kelly Gang (Charles Tait, 1906)

The yiddisher boy (EUA, 1909)

Tinta bruta (Marcio Reolon e Filipe Matzembacher, 2017)

Tirez sour le pianiste (François Truffaut, 1960)

Tolerância (Carlos Gerbase, 2000)

Treichville – ou, Moi, un noir (Jean Rouch, 1958)

Tropeiro velho (Milton Barragan, 1979)

Tudo num dia só (Fabiano de Souza, 2001)

Um certo capitão Rodrigo (Anselmo Duarte, 1971)

Um crime no verão (Américo Pini, 1971)

Um é pouco, dois é bom (Odilon Lopes, 1970)

Um filme para Nick (Wim Wenders, 1980)

Um homem tem que ser morto (David Quintans, 1973)

Une femme est une femme (Jean-Luc Godard, 1962)

Velinhas (Gustavo Spolidoro, 1998)

Vento Norte (Salomão Scliar, 1951)

Ventre livre (Ana Luiza Azevedo, 1994)

Verdes anos (Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1984)

Yonlu (Hique Montanari, 2018)

ANEXO A – Filmes analisados¹⁷¹***Cão sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007)**

Direção: Beto Brant e Renato Ciasca.

Roteiro: Beto Brant, Renato Ciasca, Marçal Aquino (Daniel Galera).

Produção: Bianca Villar.

Direção de arte: Luiz Roque.

Direção de fotografia: Toca Seabra.

Montagem: Manga Campion.

Elenco: Júlio Andrade, Marcos Contreras, Janaína Kremer, Tainá Muller, Roberto Oliveira, Sandra Possani, Luiz Carlos Coelho.

***Ainda orangotangos* (Clube Silêncio, 2007)**

Direção: Gustavo Spolidoro.

Roteiro: Gustavo Spolidoro, Gibran Dipp (Paulo Scott).

Produção: Fabiano de Souza, Milton do Prado, Gustavo Spolidoro, Gilson Vargas.

Direção de arte: Luiz Roque.

Direção de fotografia: Juliano Lopes.

Elenco: Janaína Kremer, Roberto Oliveira, Karina Kazue, Lindon, Satoro, Artur Pinto, Kayodê Silva, Renata de Lélis, Nilsson Asp, Arlete Cunha, Marcelo de Paula, Girley Paes, Heinz Limaverde, Rafael Sieg, Juliana Spolidoro, Leticia Bertagna.

***A última estrada da praia* (Rainer e Okna Filmes Produções, 2010)**

Direção: Fabiano de Souza.

Roteiro: Fabiano de Souza e Vicente Moreno.

Produção: Milton do Prado, Aletéia Selonk, Gilson Vargas.

Direção de fotografia: André Luiz da Cunha.

Montagem: Milton do Prado.

¹⁷¹ Ficha Técnica conforme informações fornecidas pelo site IMDb.

Elenco: Rafael Sieg, Marcos Contreras, Miriã Possani, Marcelo Adans, Sirmar Antunes, Janaína Kremer, Nelson Diniz, Girley Paes.

Morro do céu (Gus Filmes, 2009)

Direção: Gustavo Spolidoro.

Roteiro: Gustavo Spolidoro.

Produção: Patrícia Goulart.

Direção de fotografia: Gustavo Spolidoro.

Montagem: Bruno Carboni.

Elenco: Bruno Sordi.

Dromedário no asfalto (Pata Negra, Ponto Cego, Boomboom, 2014)

Direção: Gilson Vargas.

Roteiro: Gilson Vargas.

Produção: Itamony Barros, Gabriela Bervian, Lisiane Cohen, Vicente Moreno, Bruno Polidoro e Gilson Vargas.

Direção de arte: Gilson Vargas e Bruno Polidoro.

Direção de fotografia: Bruno Polidoro.

Montagem: Vicente Moreno.

Elenco: Luciana Baseggio, Vanise Carneiro, Ruben Coletto, Marcos Contreras, Laura Schneider.

Castanha (Tokio Filmes, Casa de Cinema de Porto Alegre, Canal Brasil, Sandro Fiorin, Gogó Conteúdo Sonoro, 2014)

Direção: Davi Pretto.

Roteiro: Davi Pretto.

Produção: Sandro Fiorin e Paola Wink.

Direção de arte: Richard Tavares.

Direção de fotografia: Glauco Firpo.

Montagem: Bruno Carboni.

Elenco: João Castanha, Celina Castanha, Zé Adão Barbosa, Francisco Jairo da Silva, Gabriel Nunes, Lauro Ramalho.

***Beira-mar* (Avante Filmes, 2015)**

Direção: Marcio Reolon e Filipe Matzembacher.

Roteiro: Marcio Reolon e Filipe Matzembacher.

Produção: Marcio Reolon, Filipe Matzembacher e Tainá Rocha.

Direção de fotografia: João Gabriel de Queiróz.

Montagem: Bruno Carboni e Germano de Oliveira.

Elenco: Mateus Almada, Maurício Barcellos, Irene Brietzke, Elisa Brietzke, Fernando Hart, Ariel Artur.

***Tinta bruta* (Avante Filmes, 2017)**

Direção: Marcio Reolon e Filipe Matzembacher.

Roteiro: Marcio Reolon e Filipe Matzembacher.

Produção: Marcio Reolon, Filipe Matzembacher e Jessica Luz.

Direção de fotografia: Glauco Firpo.

Montagem: Germano Oliveira.

Elenco: Shico Menegat, Bruno Fernandes, Guega Peixoto, Sandra Dani, Frederico Vasques, Denis Gosh, Camila Falcão, Áurea Baptista, Kaya Rodrigues, Larissa Sanguine, Zé Adão Barbosa, Gabriela Greco, Janaína Kremer, Eleonora Loner, Marcelo Restori, Marcio Reolon, Rodolfo Ruscheinsky.

***Rifle* (Tokio Filmes, Autentika Filmes, Casa de Cinema de Porto Alegre e Gogó Conteúdo Sonoro, 2016)**

Direção: Davi Pretto.

Roteiro: Davi Pretto e Richard Tavares.

Produção: Paola Wink.

Direção de arte: Richard Tavares.

Direção de fotografia: Glauco Firpo.

Montagem: Bruno Carboni.

Elenco: Dione Ávila de Oliveira, Evaristo Goularte, Andressa Goularte, Francisco Fabricio, Dutra dos Santos, Sofia Ferreira.

***Mulher do pai* (Okna Filmes, 2016)**

Direção: Cristiane Oliveira.

Roteiro: Cristiane Oliveira e Michele Frantz.

Produção: Aletéia Selonk, Diego Fernández, Cristiane Oliveira, Gustavo Galvão.

Direção de arte: Adriana Nascimento Borba.

Direção de fotografia: Heloisa Passos.

Montagem: Tula Anagnostopoulos.

Elenco: Maria Galant, Marat Descartes, Verónica Perrota, Áurea Baptista, Amélia Bittencourt, Jorge Esmoris, Fabiana Amorim, Liane Venturella, Diego Trindad, Renan Goulart.

ANEXO B – O documentário

Link Vimeo: <https://vimeo.com/543743016>

Senha: cinemagaúcho

Link YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIEIIAfMeTE>

Observações sobre o documentário

- Os links – Vimeo e YouTube – serão enviados por e-mail, para facilitar o acesso ao longa-metragem.
- Para assisti-lo, via Vimeo, basta clicar no link encaminhado e inserir a senha abaixo: “cinemagaúcho” (com o acento). Para assisti-lo, via YouTube, não é necessário inserir a senha.
- Sugiro, se possível, assistir ao filme antes e depois da leitura do texto.
- Caso isso não seja possível, indico assistir ao filme antes da leitura.
- Abaixo, segue ficha técnica do documentário.

Ficha técnica do documentário

Direção de fotografia: Pedro Clezar – Câmera Adicional – Porto Alegre: Boca Migotto, Guilherme Novello, Isabel Alves Prudêncio – Câmera Adicional – São Paulo: Dimitre Lucho
Pesquisa: Boca Migotto.

Direção de produção: Boca Migotto e Natália Guasso.

Som direto: Juan Quintáns, Gabriel Muniz e Henrique Garcia Sommer.

Conversão e organização do material bruto: Jonatas Rubert e Joana Bernardes.

Montagem: Eduardo Púa.

Acompanhamento da pesquisa de doutorado: Miriam Rossini.

Produção executiva: Boca Migotto.

Roteiro e direção: Boca Migotto.

Entrevistados: Alex Sernambi, Alice Dubina Trusz, Alice Urbim, Ana Luiza Azevedo, Artur de Farias, Beto Brant, Beto Rodrigues, Bia Barcellos, Bruno Polidoro, Cacá Nazário, Carlos Ferreira, Carlos Gerbase, Cristiane Oliveira, Cristiano Trein, Daniel Feix, Davi Pretto, Diego

Olivari Martinez, Eduardo Wannmacher, Enéas de Souza, Fabiano de Souza, Fatimarlei Lunardeli, Federico Olivari, Filipe Matzembacher, Flávia Seligman, Giba Assis Brasil, Gilberto Perin, Gilson Vargas, Gustavo Spolidoro, Hique Montanari, Ivonete Pinto, Jaqueline Beltrame, Jorge Furtado, José Pedro Goulart, Leo Garcia, Leonardo Bonfim, Leonardo Machado, Liliana Sulzbach, Lucas Cassales, Luciana Tomasi, Mariana Muller, Marcio Reolon, Marcos Contreras, Marcus Mello, Marta Biavaski, Milton Franco do Prado Neto, Nelson Diniz, Nora Goulart, Otto Guerra, Rogério Ferrari, Roger Lerina, Tabajara Ruas, Vanise Carneiro, Werner Schünemann, Zé Adão Barbosa.

Realização: Teimoso Filmes e Artes e Ivanir Migotto.

ANEXO C – Transcrição das entrevistas dos ex-sócios da Clube Silêncio

Primeiras entrevistas

Gravadas individualmente, por meio de aparelho celular. Por algum motivo estas primeiras quatro entrevistas não foram transcritas literalmente. Os arquivos foram corrompidos, e estas observações foram as que restaram dessa primeira rodada de conversas, realizadas em 2017. Por isso, ao longo da tese, priorizei utilizar opiniões e informações que foram reafirmadas na segunda rodada de entrevistas, realizadas em 2018.

Gilson Vargas

Gilson inicia a conversa falando sobre a tecnologia na época, marcada pela transição do analógico para o digital, nos anos 1990. Quando perguntado se existiu um enfrentamento geracional entre a geração dos anos 1990 com a geração anterior, do Giba, Gerbase etc., diz que não. Cita o professor Aníbal, que os chamava de *Magríssimos*, em referência à geração anterior, dos *Magros*. Para Gilson, a geração anterior foi muito atenciosa e afetuosa com a geração dos anos 1990, inclusive estimulou a produção por meio de oficinas e incentivos. Sempre disseram que, para fazer cinema, era preciso procurar a turma. Isso não impediu um olhar crítico da geração 90 sobre a geração anterior, mas nunca de uma forma agressiva. Uma prova disso é o fato de as duas gerações estarem inseridas no espaço de ensino nas universidades. Sintoma de como ambas as gerações conseguiram se integrar e, juntas, contribuírem para o desenvolvimento do audiovisual local pelo ensino nas universidades.

Quando perguntado sobre a relação da geração anos 90 com a Famecos, Gilson diz que cursou Jornalismo, e Fabiano e Gus, Publicidade. Talvez por isso, tenha dividido pouco a sala de aula com os dois futuros sócios, mas o contato entre eles, nos corredores, foi importante. Já o Milton era da Fabico, conheceu ele depois. Diz que o Ossip sempre foi um espaço importante para a geração. O primeiro prêmio que ganhou foi comemorado no bar, com os colegas que também haviam ganhado. A Cidade Baixa foi importante para a geração embora ele tenha frequentado também o Bom Fim. Começou saindo mais pelo Bom Fim, e a CB foi uma extensão disso. Na opinião dele, a Cidade Baixa, no início, foi contagiada pelo espírito do Bom Fim. O mais legal, no entanto, foi ter acompanhado a abertura política no país durante o período da adolescência nas ruas do Bom Fim. Já tinha produtora há muitos

anos. Dudu, Trein, Carrion e ele eram os sócios. A parceria com o Dudu já era bastante forte, tanto que foi o último a sair da Plongèe. Era um período de experimentações, não necessariamente porque queriam experimentar, mas, sim, porque simplesmente não sabiam como fazer, estavam aprendendo. A Plongèe cresceu rápido, tinha sede, funcionários e fazia publicidade, pois o cinema estava zerado nos anos 1990, portanto, logo se viu dentro de uma estrutura de empresa. O primeiro filme foi o *Até*, um média-metragem. Foi quando surgiu o conflito pessoal entre fazer publicidade e garantir um bom padrão de vida ou fazer cinema, que era o que realmente queria fazer. Por causa da experiência com a Plongèe, tinha conhecimento como administrador de empresas, talvez por isso mesmo tenha declinado de fazer isso na Clube quando a criaram. Isso foi assumido pelo Fabiano. A Clube surgiu de uma conversa com o Fabiano de Souza. Depois de uma caixa de cerveja em dois, decidiram fundar a produtora. A partir deles, foi natural convidar o Gustavo e o Milton. A Clube surgiu no limiar do fechamento da Plongèe. A conversa começou porque tanto Gilson como Fabiano estavam pensando que era necessário ter uma distribuidora para os curtas-metragens que já existiam e os vários que seriam produzidos logo mais.

Para a geração deles, fala que o *Cinemeando no garagem* foi muito importante, segundo ele, foi embrionário do *Cine Esquema Novo*. Assim como também os fanzines sobre cinema, comuns nos anos 1990, abriram as portas para o surgimento da *Teorema*.

Surpreendeu como a Clube repercutiu na imprensa. A Clube repercutiu como uma possível grande produtora, mas não era bem o que queriam. Para ele, a Clube tinha uma miopia sobre o mercado. Sabiam mais como fazer filmes do que como administrar uma produtora. Segundo Gilson, a Clube Silêncio não foi um *case* de sucesso como empresa. Mesmo assim, surpreende como, apesar de falhar como empresa, tenha atravessado várias fases e deixado um legado. A Clube foi influência para as futuras gerações também abrirem suas produtoras. No entanto, reforça que, do ponto de vista empresarial, ela não foi um sucesso. Muito porque, na opinião dele, foi gerada uma expectativa que eles não conseguiram lidar bem.

Sobre a parceria no *Cão sem dono*, com a Drama, para Gilson, não foi, de fato, uma parceria. Eles, da Clube, funcionaram como uma “barriga de aluguel”. Inclusive, o acordo de parceria da Clube com a Drama e mais as discussões em torno de pegar ou não a campanha política foram momentos internos críticos, que permitiram ou ajudaram na implosão da produtora. Sobre o funcionamento da produtora, Gilson diz que todos discutiam tudo, mas quem de fato administrava era o Fabiano. Todos eram bons administradores, mas o gosto por isso era mais do Fabiano. Quando perguntado se houve uma preocupação em criar uma

identidade da empresa, Gilson diz que isso foi feito naturalmente. No entanto, lhe parece que foi feito mais pelo mercado do que pelos sócios. Eles, no máximo, criaram a logomarca e os catálogos, que eram feitos todo o ano para levar para Gramado. Gilson finaliza dizendo que, na verdade, uma produtora com três sócios diretores é muito difícil de administrar, afinal, quem produz?

Milton do Prado

Em maio de 2003, depois de uma reunião da APTC, se reuniram em uma esquina. Não lembra se estava no primeiro encontro, mas a ideia veio do Fabiano e do Gilson, de se juntar para tentar fazer algo maior. A ideia era uma produtora. Nem todos tinham trabalhado juntos, mas quase todos haviam feito coisas juntos. Surgiu um segundo encontro, e a turma que seriam sócios era muito maior. Chamaram o Gus, a Débora Peters e outras duas pessoas que não topavam. Duas mulheres que trabalhavam com produção. A partir do meio do ano, começaram a se reunir os 5: os 4 sócios e a Débora. Foi quando começaram a se perguntar o que seria essa produtora. Os projetos ganhados pelos futuros sócios seriam os primeiros a serem produzidos pela futura produtora. *Cinco Naipes*, *Messalina*, *A domicílio*, *Sketches*. Eram projetos que já tinham ganhado concurso e faltava, apenas, o governo pagar. *Cinco Naipes* e *Messalina* foram filmados juntos, para tentar baratear os custos. Uma primeira experiência de “estratégia de empresa”. Filmaram no final do ano de 2003. Começaram a pensar a produtora com desejos muito claros, mas estratégias de empresa não foram pensadas. Embora se soubesse que a Débora ia ser a produtora executiva, tudo era pensado coletivamente. E a experiência de filmar os dois curtas foi muito boa para entenderem o que seria possível ou não fazer mais adiante. Fizeram curso no SEBRAE. Tinha uma verba mensal dividida pelos 5 sócios. Depois, o que cada sócio colocaria na empresa. Foi se pensando o tamanho da empresa, tudo paralelo à produção dos curtas, constituição da empresa e, nisso, a Débora saiu da futura sociedade.

Segundo Milton, no momento que os dois curtas, *Messalina* e *Cinco Naipes*, foram selecionados para a Mostra Nacional de Gramado, decidiram lançar a produtora no Festival. Correram em busca de sede, CNPJ, material de divulgação etc. A ideia era se profissionalizar para fazer longas, mas, principalmente, buscar novos modos de produção e fazer os filmes que queriam fazer de uma forma diferente de como era o modo de produção dos anos 1990 no cinema gaúcho. Então chamaram a Cris Oliveira para ser Produtora Executiva da Clube

Silêncio. Não era sócia, tinha salário para estar lá. Em agosto de 2014, lançaram a produtora em Gramado, os curtas ganharam prêmios em Gramado e Milton foi para o Canadá. Durante os primeiros 3 meses, Milton não participou muito porque não estava ainda estabelecido lá, mas depois passaram a fazer reuniões às segundas-feiras. Milton por Skype. A venda dos curtas ajudou a sustentar a produtora. O *Cinco Naipes* foi vendido para em torno de 50 lugares, inclusive no Japão. Chegou a participar do INPUT. Fazia tempo que uma produtora não era lançada no Rio Grande do Sul. Provocaram uma surpresa, pois guardaram o segredo de que estavam montando a produtora.

O nome não ia ser Clube Silêncio. Foi, inclusive, pensado “Sangue”. Em meio a uma reunião, alguém falou “silêncio”, e o Fabiano escreveu “Clube Silêncio” no quadro, e todos gostaram. Uma terceira coisa legal foi o apoio de alguns setores. A RBS TV, pelo Perin e pela Alice, ajudou a empresa. Também a Casa de Cinema e o Roger Lerina na imprensa. A identidade visual foi feita pelo Fabio Zimbres, mas pensada por todos. O melhor momento da Clube, para Milton, se dividiu entre esse início, as filmagens do *Ainda orangotangos* e as filmagens do *Cão sem dono*. No entanto, depois de filmado, houve deficiência no momento de distribuir o longa. Milton fala que Gus trabalhou muito no projeto dos outros e esperava mais do seu projeto de longa. Milton cita o e-mail recebido por uma distribuidora americana que queria distribuir o filme mundialmente. Diz que fizeram uma reunião, conversaram com a distribuidora e no final da conversa ela disse que era preciso investir 10 mil dólares. Com o *Ainda orangotangos*, os sócios descobriram que o mundo dos longas-metragens era muito mais esperto e diferente do mundo dos curtas. Milton não cita o termo “briga de egos”, mas fala de “ansiedades”, pois o longa sempre demanda mais tempo para ser feito do que um curta, que pode, muitas vezes, ser realizado mais rapidamente. O longa tem muito tempo de gestação. Milton diz que nunca houve preocupação em estabelecer identidade com o cinema feito no Rio Grande do Sul. Todos opinavam nos projetos de todos. Isso foi o que teve de melhor na Clube, essa troca de opiniões sobre os projetos. Mas, claro, os filmes têm relação com a cidade, com o espaço, mas rejeitavam a ideia de se aproximar de um cinema feito no Rio Grande do Sul.

A ruptura, para Milton, começou com a distribuição do *Orangotangos* enquanto o Fabiano queria filmar o seu projeto e o Gilson estava ansioso para o seu projeto de longa. Ainda, a Cris se estressava com isso e queria voltar sua carreira para a direção. Enquanto isso, Milton estava no Canadá. Para fechar, no início de 2008, Milton disse que não ia editar o *Última estrada da praia* porque estava finalizando o mestrado no Canadá. Fabiano ficou chateado com isso. A Cris também saiu nesse momento. Um mês antes de voltar do Canadá,

Milton ficou sabendo que o Gus ia sair da produtora. Segundo Milton, faltava um mês para lançar o filme e a saída do Gus foi um erro, pois tirou todo o tesão da produtora para pensar o lançamento do filme. Quando Milton chegou ao Brasil, encontrou Fabiano desgastado. Em 2009, um ano depois da saída do Gus, decidiram terminar a produtora. Nesse tempo, Gilson já havia filmado uma parte do *Dromedário* pela Clube. Junto a tudo isso, no primeiro semestre de 2009, Fabiano estava fazendo mestrado na Europa. Ao voltar de lá, decidiram, finalmente, que terminariam a produtora. Quando começaram, os curtas foram bem em Gramado. No final, os curtas *Dois coveiros*, do Gilson, e *Hóspedes*, da Cris, foram para poucos festivais. A transição para o digital também não foi bem compreendida por eles. Para Milton, a experiência da produtora fazer o filme do Beto Brant foi boa. Algumas coisas aplicadas no *Cão sem dono* foram utilizadas também na *Última estrada da praia*.

Fabiano de Souza

Fala dos demais da geração que não entraram na Clube, mas gravitaram em torno. Cita especialmente o Dudu. *Cinco naipes* e *Esquetes* são os primeiros projetos de Fabiano e Milton. O governo do estado não pagou o *Esquetes*, o que o motivou a ir a uma reunião da APTC onde estavam Gustavo e Gilson. Foi da APTC que resolveram tomar uma ceva, falaram em ter uma distribuidora e terminaram no assunto de montar uma produtora. O Milton montava um curta na Plongèe e era natural ele estar junto, assim como o Gus. Chamaram a Débora Peters, que tinha uma trajetória na Casa de Cinema. Ela levaria a produção. Convidaram outras pessoas também, mas estes acabaram não entrando. Havia quatro filmes para fazer: *Cinco naipes*, *Esquetes*, *Início do fim* e *A domicílio*, e o Gilson tinha produzido o *Messalina*, da Cris. Época quando os filmes eram ainda feitos via edital. Produção grande, equipe grande, grana para fazer. Um momento de encontro. De se encontrar. A produtora foi anunciada no dia da seleção dos filmes de Gramado. Entre o lançamento da produtora e a papelada, CNPJ etc., a Débora saiu. A Razão Social já era com apenas os 4 sócios. *Messalina* e *Cinco naipes* entraram na Mostra Nacional de Gramado. Os filmes chegaram antes do CNPJ. Já no primeiro festival do *Cinco naipes*, ele ganhou o Prêmio Canal Brasil, ou seja, a produtora já contava com 5 mil reais. Isso em 2004. O Gus colocou grana que vinha da campanha política que ele havia feito. Fabiano conta que era o financeiro da produtora. Com talento para não deixar as coisas saírem do controle. O custo fixo era baixo, aluguel, Internet e luz. Perceberam que dar oficinas era uma forma de garantir uma grana para a produtora, assim

como a venda dos curtas, pois, na época, se vendia bem os curtas. A ideia era que a produtora não desse prejuízo. Não queriam que a produtora os sustentasse. Por ser financeiro, era o sócio mais preocupado com o funcionamento da empresa.

Não legalmente, a Clube iniciou em 2003. Legalmente, seria de 2004 até 2010. Quando os sócios faziam trabalhos fora, pagavam uma parte para a produtora. Em 2005, a grana caiu um pouco, pois produziram apenas o *Início do fim*, que ganhou o Prêmio Assembleia e um prêmio internacional, ambos com prêmios em grana. Principalmente o prêmio internacional. Depois disso, já veio o *Ainda orangotangos*, que tinha orçamento de 1 milhão. À parte disso, houve produções para a RBS TV. Nesse tempo houve uma tentativa de levar mais a sério a postura da empresa e dos sócios. Em 2006, também teve o *Porto Alegre de Quintana*, para a RBS, e o *Cão sem dono*. Desde aquela época, até hoje, eles eram produtores dos filmes que eles faziam. No entanto, com o *Cão sem dono*, acabaram produzindo para outros. Foi uma época que precisaram alugar a casa ao lado da sede da Clube.

Beto Brant buscou uma empresa menos empresarial e com mais relação de energia. Produzir o Beto Brant deu uma noção de que a empresa estava dando certo. Faltava uma visão empresarial, mas tinha uma visão fraternal. O Beto precisava de uma equipe, uma sede e amigos. Ao mesmo tempo, a Clube estava rodando o *Porto Alegre de Quintana*. Isso tudo levou a produtora até a metade de 2007. Estavam fazendo RBS pelo terceiro ano. A relação que a Clube teve com a RBS foi importante para a vida da empresa. Dyonélio Machado gerou a ideia do *Última estrada da praia*. Fabiano percebeu que o roteiro viabilizaria um longa e decidiram fazer o filme com a produção da Okna, aproveitando as gravações para a RBS.

Em 2007, o Gus saiu da produtora, justamente no ano de lançamento do *Ainda orangotangos*. A distribuição envolvia várias produtoras, com dinheiro da Petrobras. Teve uma boa repercussão que vinha dos festivais. Mas, segundo Fabiano, lançar e distribuir um filme balançou um pouco as estruturas. Isso é fazer cinema. Momento de mesclar o tesão e a vontade com o empresarial. Um momento angustiante. Trabalhar com distribuidoras que não estão nem aí com o teu filme. Não interessa se gostarem do meu filme ou não. O público não era mais importante que o tipo de filme que eles queriam fazer. *Ainda orangotangos* mostrava uma Porto Alegre que ainda não havia sido mostrada demais nas telas. O Gus é o cineasta mais premiado da geração 1990. Era o primeiro longa da produtora. Não acha que o filme tenha sido mal distribuído, mas percebe que faltou um pouco de empreendedorismo.

O fato de o Gus não estar mais na produtora diminuiu o ânimo. Fabiano disse que tentaram conciliar os ânimos dos sócios e tenta justificar a saída do diretor. Mas mais

importante, para ele, foi a inexperiência de todos. As reuniões passaram a ser menos no Clube e mais na Okna, isso já era um sintoma. O filme foi pra Rotterdam e mesmo assim não houve *sales agente*. O projeto tinha um material enorme do filme, mas faltou ser mais “cascão”. Com o lançamento do filme começaram a cair algumas fichas, como, por exemplo, a importância da crítica para que o filme fique em cartaz. Grana para o lançamento. A produtora já não dava grana, todos os sócios estavam dando aula, se desmobilizando. Acabou um pouco a inocência. Perceberam que festivais são uma coisa e distribuição é outra. Fabiano aponta que os filmes saíram de um orçamento de mais de 2 milhões em *Cão sem dono*, passou por 1 milhão, para o *Orangotangos*, e reduziu para 100 mil para a *Última estrada*, chegando a praticamente zero para o *Dromedário*. Em 2008, já com a empresa terminando, os sócios prestaram serviço para a RBS, dirigindo a série *4 destinos*. Fabiano foi para Paris nesse tempo, e o *Dromedário* começou a ser rodado. Quando voltou, a empresa acabou. Mas em 2009 ainda dava tempo de dar uma oficina. Acabou, legalmente, em 2010, ano de lançamento de *Última estrada da praia*, já pela Rainer.

Gustavo Spolidoro

A Débora quase foi sócia, mas saiu fora antes da papelada. Gus diz que todo mundo fazia tudo. Produção, pensar os projetos etc. A Cris foi quem mais ficou, uns três anos. A Cris era quem colocava a produtora no rumo. Confiavam tanto nela que os sócios até relaxavam sobre as atividades da produtora. Sobre o primeiro longa da produtora, diz que o *Ainda orangotangos* nasceu de um processo de 15 dias todos trabalhando em cima do projeto para inscrevê-lo no Edital de Baixo Orçamento. E acabou ganhando. A produtora começou com o Gilson, o Milton e o Fabiano. Todos tinham projetos, e a ideia era se juntar para realizar esses projetos coletivamente, mas não se pensava ainda em uma produtora. A Clube veio depois. Cada um tinha um perfil. O Gus diz que era o “chato da parada”, estava lá quase todos os dias, dois turnos. Era o cara que mais tentava sistematizar a produtora, embora o Fabiano fosse o cabeça que organizava as contas. Gus pensava em como distribuir os filmes. Sistematizava isso tudo, ter matérias para distribuir, estagiária para inscrição em festivais etc. Quem organizava a reunião era o Fabiano. Eventualmente, a Cris e a Marina entravam na reunião. Mas as reuniões eram o que havia mais de sagrado lá. Era muita pauta porque tinha muito projeto. Todos tinham projetos. *Dromedário* começou a ser pensado lá dentro. Tinha os

curtas que eram dos diretores e foram juntados na Clube, e os projetos que já nasciam pela Clube. Milton estava fora.

Sobre o filme do Beto Brant, Gus diz que fez o *Domingo* e foi para São Paulo revelar o filme. O Beto estava lá e assistiu. Conheceram-se assim. Um tempo depois, quando voltou com o *Início do fim*, aconteceu o mesmo. O Beto, então, um dia veio para Porto para falar com a Casa de Cinema sobre a produção do *Cão sem dono*. Spolidoro diz que o convidou para uma ceia e foi quando Beto começou a perguntar sobre a Clube Silêncio. Foi lá na produtora, conheceu o pessoal e percebeu que ele gostaria de produzir com a Clube, para ser um processo mais intimista, e não uma “grande produção”, como acabaria acontecendo com a Casa de Cinema. Mas o Beto queria que o Gus fosse o produtor executivo, era uma condição. Embora não quisesse assumir a produção executiva, Gus topou, e o filme aconteceu. Para ele, todos estavam felizes com o projeto. Todo o projeto foi filmado em dois meses. Foram utilizadas 160 latas de 16 milímetros. Segundo Gus, na época, estava na moda fazer os filmes em Super-16 para depois passar para 35mm. Ainda não havia digital para segurar uma boa imagem. E assim a Clube assinou como coprodutora.

Pergunto se existia um “modelo Clube de Produção”. Gus disse que não existia um modelo. Cada filme respeitava seu autor/diretor. Nunca se debateu um modelo de produção geral. Tinha um modelo possível com a Cris e as demais meninas. Todo mundo lia todos os roteiros e debatiam eles juntos. Os projetos eram construídos coletivamente, mas cada projeto respeitava seu “dono”. Perguntei se existia uma “filosofia da Clube”, e Gus responde que se tratava cada projeto a partir das suas características. Projetos de curto, médio e longo prazos. Muito dessa organização passava pelo Gus e pela Cris. Gus e Fabiano eram os que mais apareciam na Clube. Milton estava no Canadá, e Gilson ia, mas ficava pouco. Pergunto sobre a importância da Clube como “ruptura” de um modelo de cinema gaúcho e Gus responde que, no Rio Grande do Sul, todos queriam seguir os passos da Casa de Cinema. Era o modelo a ser seguido. De certa forma, porque funcionava.

A Clube teve dificuldade financeira por conta dos custos de salário para a Cris, aluguel de casa, estagiários, faxina etc. por um tempo, e alguns projetos conseguiram bancar um período da produtora. Gus diz que sua poupança foi se acabando, pois não era remunerado pela produtora. Segundo Gus, o que a Casa de Cinema tem, que é a relação com a Globo, a Clube não teve, e assim os custos ficaram pesados para uma empresa com sede e estrutura. Junto a isso, a briga com o Gilson também influenciou a sua saída da empresa. Brigaram por quase duas horas até Gus decidir sair. Quando perguntei se há um legado da Clube para as

gerações posteriores, Gus diz que o pessoal da Tokio e da Avante sempre se inspiraram na Clube Silêncio como modelo para o que eles queriam.

Entrevistas para o documentário

Essas entrevistas foram gravadas individualmente, por meio de câmera de vídeo e som direto, no ano de 2018. Essas entrevistas foram transcritas em sua literalidade.

Fabiano de Souza

E a Clube Silêncio?

Olha, a Clube Silêncio, eu acho que toda coisa tem vários começos... deixa eu só tomar uma água... bom, vamos lá... a Clube Silêncio, né, eu acho que tem vários começos. Justamente aí, por 2002, é o momento em que os filmes começam a ter uma produção um pouco maior, mas ao mesmo tempo havia coisas um pouco mais concretas. Acho que cada um dos quatro devem ter memórias diversas e coisas que, pra si, foram importantes. Eu me lembro que cheguei alguma vez em casa e tinha um recado do Gilson na secretaria eletrônica: “vamos conversar, tô precisando falar contigo”... isso tudo, acabou levando a um momento especial que foi quando o governo do estado começou a não pagar um prêmio que ele tinha que pagar. A partir desse “não pagamento”, os realizadores que tinham sido contemplados nesse prêmio eram sempre chamados à Assembleia da APTC. Alguns deles, né, como eu, que não frequentam tanto quanto... então ocorreu esse Prêmio IECINE, o não pagamento desse prêmio, e aí nós fomos chamados para ir na APTC e um dia a gente saiu... tava eu pelo *Sketches*, o Gilson tava representando o filme *A domicílio*, do Nelson Diniz, e a gente saiu, resolveu tomar uma cerveja. Se não me engano, a gente foi até no Pinguim, foi uma coisa assim meio... a gente começou, ficou conversando sobre *O homem que copiava*, uma coisa assim, e aí... é bom lembrar de *O homem que copiava* porque aí dá pra pensar sobre qual foi a época, e a gente ficou conversando sobre o filme, e eu disse pro Gilson: “bah, a gente precisa de uma distribuidora, pois eu não aguento mais botar meu filme no SEDEX... e sem falar que eu sempre acho que preenchi o endereço errado”. E o Gilson disse: “mas será que é uma distribuidora? Quem sabe uma produtora”. E, ao mesmo tempo, eu me lembro que tinha conhecido o Milton justamente por causa do “Contos de inverno”, da RBS. A gente já se conhecia, mas, de certa forma, quando eu fiz tudo num dia só lá no “Contos de inverno”, ele

acabou montando o filme e a gente se conheceu mais ali, naquele momento. A gente já se conhecia de bar, de noite, de passar filmes no mesmo festival. E aí, de certa forma, já estava trocando com o Milton também, a vontade de estar fazendo alguma coisa e tal. E aí a gente começou a conversar daqui pra lá, o Gilson ainda tinha a *Plongèe*, então ele tinha um espaço físico... e acho que o Milton estava montando lá, se não me engano era um filme chamado *Becos*, do Guilherme Castro. Então ele tava lá e tava aqui e a gente disse: “bah, vamos, quem sabe começar a conversar”. Porque além de ter a vontade de se reunir, nós tínhamos filmes pra fazer. Então a produtora surge, primeiro, de um encontro. Eu acho que de uma vontade, que claro, não era só essa vontade do Gilson, minha, do Milton, acho que também era a vontade do Gus, que o Milton tinha montado o *Domingo*, do Gus, e se não me engano, tinha montado o *Vagalume*, do Gilson. A ver, mas enfim, acho que era isso. O Milton tinha trafegado pelos três assim, e aí a gente começou a conversar e daqui a pouco, a gente chamou o Gus também pra conversar. Era um momento que, realmente, aquilo fazia muito sentido, né, pelo menos assim, a gente tinha nós três... diretores, que já tinham feito três ou quatro curtas, e aquele era o momento de se reunir para fazer aqueles filmes. O Gus também tinha o *Início do fim* pra fazer, eu tinha o *Sketches* e o *Cinco Naipes*. Tinha o filme *A domicílio*, do Nelson, a finalização do *Messalina*, da Cris. Então a gente tinha, ali, cinco filmes para fazer. E a vontade de trocar experiência, a vontade de se aproximar mais. E foi um pouco daí que a coisa começou.

Quanto tempo durou e por que acabou?

Olha, a duração é um pouco complicada, a gente pensar quando acabou a Clube Silêncio, né? Talvez ela não tenha acabado ainda. Né, sob o ponto de vista do imaginário, né, mas de certa forma a gente teve um período muito bacana e mais do que falar porque acabou ou quando acabou, é importante dizer que a Clube Silêncio rodou quatro longas-metragens, ainda como produtora, estreou, pelo menos, *Cão sem dono*, produção com a Drama, o *Ainda orangotangos* e filmou a *Última estrada da praia* que, quando foi lançado, a Clube já não existia como tal. E o *Dromedário no asfalto*. Então a Clube produziu quatro longas em uma época quando a produção de longas começava a ficar um pouco mais possível, né? Se a gente pegar esse período aí de 2000 a 2006 é um período marcado por produções que venceram um edital... lembro até que o Jean Claude deu um curso aqui e ele dizia assim: “olha esse filme da Chantal Akerman (Fabiano confunde com Agnès Varda), *Os catadores e eu*, ela pegou uma câmera e fez. Aqui no Brasil ninguém pega uma câmera e faz”. Claro, porque, de alguma maneira, eu não acho que as pessoas sejam dependentes de editais, não é isso, mas naquele

momento, tu rodar um longa em 16mm, para ampliar, que fosse, ou tu rodar um filme em digital, que provavelmente tu vai gastar muito dinheiro para fazer o transfer, ou tu rodar em vídeo e tentar exhibir em vídeo, não ia dar certo. Então, naquele momento, também foi importante essa união, e essa união gerou toda essa ideia. O que eu estou dizendo que acontece, que quando se começa a distribuir os filmes, a tensão começa a ficar mais forte, né? Porque, de alguma maneira, a gente sabe que a distribuição é um dos problemas do cinema brasileiro, e como a gente sabe, os produtores brasileiros mais experientes também se equivocam. A gente sabe que mesmo os distribuidores mais legais, muitas vezes, não conseguem dar atenção aos filmes que, muitas vezes, eles mesmos gostam. A gente sabe que, às vezes, é um filme que tem tudo para dar certo dentro do seu nicho, mas dá tudo errado porque, antes, estreou um filme americano parecido. Então, de certa forma, quando a gente começa a pensar no lançamento do *Ainda orangotangos* e começa a se reunir pra isso, eu acho que as visões e a nossa própria inexperiência de lançar um filme tencionaram um pouco, né? O primeiro que saiu foi o Gus. Acho que ele sai bem no momento do lançamento do filme. A gente olha em retrospecto e acha que, de certa forma, cada vez que tu vai botar um filme no cinema, a quantidade de impasses que a gente precisa resolver é muito forte. E, claro né, a quantidade de angústia que tu tens, ao lançar o teu primeiro, que naquele momento, é o primeiro filme de uma geração a chegar nos cinemas, é uma coisa quase incontornável, né? Então, de certa forma é isso. Ao mesmo tempo, me parece que junto com isso, teve uma questão de sustentabilidade da produtora. A Clube Silêncio, eu digo isso com o maior orgulho, talvez seja um orgulho *naif*, ela sobreviveu sem ter feito publicidade, sem ter feito dívidas, e ela sobreviveu a sua época, né? Então, de certa forma, eu acho que quando começa a ter um impasse econômico, também as formas com que as pessoas veem as maneiras de as pessoas sobrepujarem uma crise financeira são muito diversas, né? E muitas vezes, daí surge, vamos dizer assim, uma dificuldade societária. Parece que é muito mais essas dificuldades contingenciais da própria dificuldade de fazer cinema no Brasil do que, propriamente, uma briga de egos, ou por estéticas, ou coisas desse sentido. E, claro né, ao mesmo tempo, um modo de realização também começa a se complicar. Por exemplo, em um certo momento, no cinema brasileiro, se estabeleceu que, num edital, poderia entrar um filme por produtora quando, anos depois, as pessoas entenderam que uma produtora é quase um coletivo e quanto mais projetos melhor. Claro, por um lado, “vamos evitar que, mas tu pode pensar isso com a Conspiração... ah, sei lá, pra não citar outros nomes, vão dominar...”, mas a maioria das vezes tu tens uma produtora com três realizadores e tu pode colocar um filme. E aí vamos discutir qual é o filme. Isso, no momento quando tudo está dando certo, é uma discussão muito

natural, mas no momento quando os filmes não conseguem ganhar edital, isso vira uma discussão muito angustiante. Então, me parece que distribuição, saúde financeira, produção, no sentido de que isso tem que ser escolhido, de alguma forma mina um pouco o tipo de coisa.... então eu vejo muito assim, olhando a coisa um pouco em retrospecto. Se tu for pegar, a gente fez *Cão sem dono*, *Ainda orangotangos*, *Última estrada da praia* e *Dromedário no asfalto*. É uma escala inversa em termos de valores de produção. O que tu imaginaria, vamos começar fazendo um filme assim, cada vez maior, mas claro, por vicissitude e não por ser planejado, mas aconteceu isso, né? Se a gente for pegar a Clube desde os primeiros anos, ela vivia da venda de curta-metragem, ela viveu... né? Porque no primeiro festival o *Cinco naipes* ganhou o Canal Brasil, que na época era um dinheiro que pagava quase seis meses de aluguel pra gente. Depois, no fim do ano, o *Início do fim* ganhou um prêmio, em São Paulo, que era um prêmio maravilhoso. Ai o *Cinco naipes* ganhou um prêmio em Portugal, pra TV, que pagava por minuto. E o filme tinha 25 minutos. Aí, daqui a pouco, a RBS entrando ali e a gente faz, eu e o Gilson, *Porto Alegre de Quintana*, que é um filme superbacana, e onde, de alguma maneira, vai se descobrir ali um jeito de fazer cinema que é o mesmo jeito que muita gente tá fazendo hoje. Então, se a gente for pegar a vinda do Beto Brant e do Renato Ciasca pra fazer *Cão sem dono*, é tu chegar num *set* e ter uma energia que tu não tava acostumado. Tava acostumado com todo mundo de cara amarrada, olhando, “e tamo atrasado, vamos correr”. Esse era o *set* que tu tava acostumado. Aí tu chegava lá e os atores estavam misturados com a equipe, que estava misturada com os eletricitas e era tudo uma coisa só. Tu vai pegar o *Porto Alegre de Quintana*, tem cenas com uma equipe de 35, cenas com uma equipe de 16 e cenas com uma equipe de 2. Então, maleabilidade quanto ao número de pessoas na equipe. Quando a gente rodou o *Ainda orangotangos*, com a HPX (câmera), que era a melhor câmera da época, que a gente filmou até há dois dias... então assim, tinha várias questões colocadas aí. Mas por que acabou? Eu gosto muito de olhar assim, pra mim, a sociedade ter acabo....., pra mim, eu continuo sócio do Gus e do Gilson. E do Milton eu continuo mesmo, né. Não dá pra fazer a metáfora, né? Mas eu continuo no seguinte sentido, quando eu olho os filmes feitos de 2006 pra cá, os filmes que eu mais me identifico são *Dromedário*, o *Ainda orangotangos*, esses filmes. Embora adore *Beira-mar*, *Castanha*, são filmes que eu, inclusive, escrevo sobre, mas são filmes que no sentido existencial, são os filmes que eu me interessei mais.

Demorou muito para a tua geração fazer o primeiro longa-metragem ou era pra ser isso mesmo, tudo ocorreu no seu tempo?

Eu acho assim, pra mim é uma questão muito abstrata. Na época, né, eu sei que as pessoas comparam, *Deu pra ti anos 70*, a galera mal tinha começado... mas se a gente for pegar o realizador que era o mais referenciado, que era o Jorge Furtado, ele fez seu primeiro curta em 84, né, e vai estreiar lá com *Houve uma vez dois verões*. Então, de certa forma, talvez aquilo acalmasse as pessoas. A gente tinha uma ideia de que a hora iria chegar. Claro, se a gente for ver, não tinha muito como porque, na verdade, só teria como se a gente tivesse tido projetos anteriormente colocados num Prêmio RGE... mas também não tinha produtora, estruturada, que a gente pudesse dizer: “agora temos uma produtora pra ganhar um edital de longa”. Porque eu acho que também o cinema daquele momento era muito mais dividido em castas, né? Então: “aqueles são produtores e esses aqui são uns bêbados que fazem cinema, esses aqui são isso e esses ali são aquilo”. Era uma coisa muito taxativa. Tanto que eu me lembro que a gente colocou um projeto no RGE com a produtora do Milton, que era a Filmes do Prado, o Gilson colocou também e acabou que não foi. Talvez os filmes não tivessem maturidade, porque a partir de 2004 que as coisas começam a andar. Por quê? Porque tu tem as pessoas trocando seus roteiros, as pessoas trabalhando mais com argumento, então, de certa forma, o que acontece? A gente tem uma proliferação de ideias. E que só vão sair do papel, naquele momento, no momento que se ganhou edital. Então tá lá, BO. Me lembro quando o Gus chegou com a proposta do BO. A gente nem sabia que ele tinha um projeto baseado no livro do Paulo Scott, mas todo mundo trabalhou. Então, isso que foi “du caralho”. Era o Gus fazendo o roteiro, eu e o Gilson fazendo o projeto, a gente brincava que eu era do setor de justificativas, então eu escrevia a justificativa de direção, o Gilson fazia orçamento e o Gus tava lá trabalhando com o Gibran no roteiro. Então foi: “bah, vamo lá etc. e tal”. E aí eu me lembro que o projeto foi feito daquele jeito assim, que tinha prazo curto pra entregar. No final eu e o Gilson ainda mexemos umas coisas ali, um pouco pra cá, um pouco pra lá, e aí quando foi entregue, o filme foi classificado, sei lá... eram 10 pra ganhar 5, ficou em décimo. E aí teve o picthing e, justamente no picthing foi valorizado um pouco isso, que já era um projeto de uma certa coletividade que estava chegando, e de uma geração que tinha começado a fazer os seus primeiros filmes. Se tu contar o *Rastros de verão* mesmo, foi de 1996 a 2007. Então assim, se tu pegar o *Nós*, que seria o primeiro 16mm, de 1997 a 2007. Se tu for pegar o *Velinhas*, do Gus, são 9 anos. É pouco? Não sei. Porque naquele momento tinha aquela inquietação, mas não era só isso. A gente estava preocupado em fazer um curta bacana, um filme bacana. O nosso mundo era o curta-metragem, tanto que quando a gente pega outros filmes, sei lá, o *A última estrada*, o *Dromedário*, o *Morro do céu*, até o *Errante*, volta-se pra uma coisa Super-8 em certa medida. Volta-se pro tesão do Super-8 e sai-se daquela... Assim,

eu fiz um filme com storyboard na parede... acho que tem gente que só funciona assim e funciona melhor... Pra mim foi um horror. Por quê? Porque de alguma maneira precisa ter aquilo tudo documentado: “aí cinema custa caro, aí 35mm”, daqui a pouco o pessoal encheu o saco e: “vamos fazer da filmagem uma coisa bacana também”. Filmar é um momento de vivência, não só de representação. E eu acho que aí, se for querer fazer uma ponte, tem uma ponte muito próxima entre esses longas e o início do cinema Super-8. Ali, até 99... então esses momentos dialogam muito. O meio que eu acho que é a coisa mais confusa, que vai ali de 2000 até 2006. Sendo que de 2003 a 2006 tem a parte da Clube Silêncio, que é onde os curtas são feitos de maneira profissional. Embora a gente tenha rodado alguns curtas de uma forma mais... vamos dizer assim... a gente chamava de “Clube Urgente”, vamos fazer um filme, pega ali e faz. A gente fez coisas desse tipo, mas, de alguma maneira, essa é quase uma retomada. Uma retomada do que acontecia lá, e essa busca não de uma autoria, mas do “estar nesse momento criando”. Era algo que tu sabia, tenho tantas latas, são tantos metros de filme, tenho uma equipe, são tantas horas a diária, não que a gente não tenha extravasado horas de diária, não que não tenha lata extra, não que não tenha tudo isso, mas era um processo conformado em alguma coisa e que, pra muita gente, esse é o melhor jeito de fazer cinema. O que eu vejo, não sei se por uma questão de fé ou por vicissitudes orçamentárias, o pessoal voltou, em alguma medida... como se pode achar outras constantes, né? Pra tu ver, os primeiros longas da Clube, com exceção do *Dromedário*, são adaptações. Então tem uma adaptação do Daniel Galera, do Paulo Scott e aí vem o Fabiano com uma adaptação do Dyonélio Machado, sempre do outro lado. Então assim, são adaptações. E ninguém imaginou que se ia fazer alguma adaptação na vida. Quando começamos... parece que a busca do cinema autoral pode não passar por isso, e de repente isso se apresentou. O Gilson tinha mais um projeto, o *Voláteis*, que acabou não sendo produzido, a partir do livro do Paulo Scott, enfim, mas me parece que tem essa volta que, de alguma maneira, é interessante.

Milton do Prado

Me conta um pouco a história da Clube Silêncio.

Cara, a Clube Silêncio é... começou... eu me lembro a primeira vez que a ideia foi lançada. Eu era Presidente da APTC, entre 2000 e 2002, eu já vinha de antes como tesoureiro, depois como presidente. Foi muito desgastante. Eu saí achando que ia voltar para Aracaju. “Não quero mais morar aqui”... foi muito desgastante. Teve alguns episódios, no final, de briga política, bem complicados pra mim: “pra onde eu vou agora?” Porque eu tinha até me

afastado da produção. *O homem que copiava*, eu era assistente de montagem do Giba e não quis ser porque tinha uma contestação, completamente fajuta, completamente sem sentido, pelo *Homem que copiava* ter ganhado o Prêmio. Então eu saí do filme pra poder defender o filme na APTC. E era completamente fajuta, completamente irresponsável, pelas pessoas que estavam fazendo. Isso eu falo, pode botar no filme tranquilamente, essas pessoas vão assistir teu filme e vão se identificar. Porque foi de uma irresponsabilidade muito grande, numa época que parecia que porque o outro ganhou, tu tem que arranjar motivos para que o outro perca, porque ele ganhou e eu que deveria ganhar. É a história do caranguejo.

Tem muita história de caranguejo aqui?

Tem muita história de caranguejo. Tem muita história de caranguejo aqui. Isso tem vários motivos, né? Talvez motivos culturais, mas também porque tem muita pouca coisa. Tu pega o Prêmio RGE..., esse prêmio RGE era um Prêmio feito nos moldes da maneira que se fazia cinema nos anos 1990. Não era da maneira que já se fazia cinema nos anos 2000. Então assim, era 1 milhão e 300 mil, uma verba pequena, mas aí tu vê assim, todo mundo... eu, Milton do Prado, ia fazer um filme pra se encaixar em 3 milhões. Não. Que o Jorge esteja pensando nisso, que o Sergio Silva esteja pensando nisso, tudo bem, caras com trajetórias maiores. Mas não faz nenhum sentido o Fabiano, o Gus, o Gilson pensar nesses prêmios grandes pra começar, tu entende? Grandes para o nosso universo daqui. Então assim, acho que tinha uma cultura do “caro” aí que veio dos anos 90, das tabelas de publicidade. O que não era a realidade porque quando acontecia os filmes ninguém ganhava aqueles cachês altos. Mas aí o que acontecia, o Prêmio RGE era a galinha dos ovos de ouro. Então três ganhavam, o resto atacava. E eu, como presidente da APTC, o que é a APTC, Associação dos Técnicos Cinematográficos, toda segunda-feira tava lá numa reunião e tu recebe reclamação de todo tipo. O técnico que foi sacaneado na filmagem, o cara que quer não sei o que, o cara que tá sem trabalho que tá indo aí ver o que que rola, tem de tudo, mas é uma atividade extremamente importante, continua e acho que muito do que se tem aqui a gente deve à APTC. Mas quando teve esse Prêmio do *Homem que copiava*, a galera foi lá reclamar e, cara, era uns argumentos mais absurdos. Mais ou menos assim, o Jorge não precisa porque ele é um cara conhecido. Como o cara não precisa? Ele não tinha feito um longa-metragem, tinha feito só o *Houve uma vez dois verões*. Tu entende? Na verdade, é a má concepção do Prêmio que causava essa distorção. O Prêmio era muito mais pro Jorge que pro..., mas aí ficava isso, não tinha nenhuma irregularidade, a rigor não tinha. Já teve filme com irregularidade que ganhou o Prêmio, mas esse não tinha. E pra defender o filme eu não vou poder ser assistente de

edição, né? Porque vão começar a dizer que o Milton tá defendendo o Prêmio porque ele é assistente de montagem. É por isso que ele tá defendendo. Aí fui, me reuni com o Giba, disse que não ia... defendi o filme, o filme foi, ficou pronto, eu não participei do filme e acabei a APTC, em maio de 2003, assim, exausto, sem saber o que eu ia fazer. Aí surgiram dois eventos, três, mas vamos falar dois, que aconteceram e foram muito significativos, ali naquele maio de 2003. Um quando saí da APTC, eu fui pra um festival de cinema, de curtas, em Sergipe. Eu tinha montado o curta do Gus, o *Domingo*. E o Gus não ia poder ir, disse: “vai de presente, agora tu descansa da APTC, passa uma semana com a tua mãe, vendo filme, bebendo... foi o que eu fiz”. E quando eu cheguei desse festival, tinha um recado no celular, aqueles celulares antigos, do Victor Nechi, querendo falar comigo pra eu dar aula no curso, que tava começando, em 2003. Então, pra mim foi um sinal, então foi bom eu sair da APTC, né... as pessoas me chamaram pra uma outra possibilidade, vou ser professor. A outra coisa foi que no finalzinho aí, no grau de exaustão que eu tava, o Gilson, que era da diretoria... uma vez que eu tava tão exausto que ele e outros membros da diretoria sugeriram de a reunião ser cancelada. Eu tava nervoso e ele sugeriu de a gente ir pra um bar beber. E aí a gente foi, eu, o Gilson e outras pessoas e nesse bar o Gilson me disse que havia falado com o Fabiano sobre montar alguma coisa juntos. “Tu não é a fim de participar e tal, acho que a gente passou da fase de cada um estar fazendo seus projetos” e eu disse: “tá, legal, vamos ver”. Eu estava ainda com a APTC na cabeça. Mas dois meses depois a gente retomou essa conversa e começou a pensar o que seria essa produtora. Aí eu disse: “eu quero fazer parte disso”. Ele disse: “vou falar com o Fabiano”. E aí fomos eu, Fabiano e o Gilson. Quem é que vamos chamar? O Gus... vamos chamar o Gus? O Gus é encrenqueiro? É, mas é uma figura importante. Chamamos o Gus e a gente chamou mais três pessoas. A Clube Silêncio, que não tinha esse nome... essa ideia de produtora tinha mais três pessoas, todas três, três mulheres. Duas recusaram na hora porque tavam morando em São Paulo, tinham viajado, uma já tinha projetos... isso que eu digo, assim, que essa geração demorou pra fazer o primeiro longa? Demorou. Mas mais do que isso, essa geração demorou pra se juntar como produtora, isso sim.

Bem diferente do que fez a geração dos anos 2000, da universidade...

Com certeza, porque talvez saiam mais agrupados, com mais contatos. E era isso, das três que a gente chamou, duas falaram: “bah, se fosse dois anos atrás a gente topava, mas agora já tamo em outra”. E uma outra topou, mas saiu antes da produtora ser lançada, em 2004. A produtora foi lançada em 2004. Então a gente começou a se reunir com o nome Clube

Silêncio em agosto de 2003, mesmo... primeiro na sede da Plongèe, que era do Gilson. A gente tinha projetos que a gente tinha ganho. O Fabiano tinha ganho o *Cinco naipes* e o *Sketches*, em editais diferentes. Um era IECINE e o outro era Fumproarte, eu acho. E o Gilson tinha ganho o *A domicílio*, do Nelson Diniz, e o *Messalina*, da Cris Oliveira. O Gus não tava com nenhum projeto. Então a gente disse: “vamos filmar, qual que a gente vai filmar ali?”. A gente filmou, então, *A domicílio*... não, o *Cinco naipes*, o *Messalina* e *A domicílio* depois. Filmamos em dezembro o *Cinco naipes* e o *Messalina*, e em maio a gente tava inscrevendo para o Festival de Gramado. Isso, pra mim, já era uma diferença muito grande. Se a gente estivesse separados, esses filmes não teriam sido feitos em tão pouco tempo. Filmes que foram filmados em 35mm. O *Cinco naipes* é um curta com gostinho de longa. Curta de 25 minutos, uma produçãozinha mais... enfim, arrojada, vamos dizer assim. Claro, tu olha o filme e não acha isso, mas cara, tinha 6 diárias, 7 diária. O *Messalina* também, e tal, então o que que acontece... esses dois filmes a gente filmou em dezembro, botou no Festival de Gramado e os dois entraram na Mostra Nacional... ou eu tô enganado... o *Messalina* não entrou na Mostra Nacional... bah, agora eu tô na dúvida se o *Messalina* não entrou na Mostra Nacional e só o *Cinco naipes*. Mas o *Messalina*, com certeza, passou na Mostra Gaúcha. Talvez na Mostra Nacional também. E aí a gente resolveu: “vamos ter que lançar a produtora lá”. Nisso a nossa sócia estava saindo e aí a gente disse: “vamos ter que gastar dinheiro agora”. Fizemos material de divulgação, impressos, não sei o que, e mandamos o primeiro release ali junho, julho... Clube Silêncio, produtora formada por cineastas dos anos 90, lançam os dois primeiros curtas em Gramado. E falava do *Cinco naipes* e do *Messalina*. Isso causou um reboliço muito maior do que a gente pensava. Embora a gente tenha trabalhado pra isso. Enfim, em Gramado tu tinhas reações, por exemplo, o Roger, que era um cara que acompanhava o trabalho da gente, talvez com uma certa distância, não tô reclamando, ali o cara abraçou... ele adorou o *Cinco naipes*, disse que era o melhor curta gaúcho dos últimos tempos, e tal... e a ideia da Clube Silêncio foi muito comprada pela imprensa, pela classe cinematográfica, e como os cursos de cinema estavam começando, uma coisa que eu não tinha noção na época, tive noção muitos anos depois, conversando com o Poli, em 2010, era que a Clube virou um modelo pra eles. Então era assim, “bah, é a produtora dos nossos professores que não são tão véios”. Com festa, esses curtas rodaram bastante, mas assim, os curtas em película, numa época que tinha ainda menos curtas. Mas o *Messalina* rodou bastante festivais, o *Cinco naipes* também. A gente vendeu o *Cinco naipes* pra uma TV japonesa, pra uma companhia aérea, tinha isso, começou a vender esses filmes. Ninguém ficou rico, mas a gente começou a se animar.

Pagar o aluguel?

Pagar o aluguel... talvez não, mas assim, dava uma animada na pessoa para fazer os próximos projetos. O Gus ganhou o projeto do *Início do fim*, o Nelson... o Fabiano já tinha o *Sketches*, e o Nelson já tinha o *A domicílio*. Então a gente fez o *A domicílio*, depois fez o *Início do fim*, que era do Gus, voltando a dirigir depois de um tempo. E a gente começou a fazer projetos de longas. Desde o início a gente começou a fazer projetos de longas. O Gilson tinha projeto de longas que nunca saíram, o Fabiano tinha vários que nunca saíram. E o Gus tinha um projeto de longa grande que era da TGD, que a gente tentou colocar na RGE, que era *O homem que roubou o mundo*. Graças a Deus a gente não pegou esse projeto, pois era um projeto grande... e aí ele trouxe a ideia do *Orangotangos*, a gente topou. Do roteiro, pra fazer o projeto e ganhar foi muito rápido. Sei lá, não se passou um ano... negociações com o Paulo Scott, botar, ganhar a verba, filmar, depois ainda ganhou um edital de distribuição, nisso a Clube Silêncio já tinha feito o filme do Beto Brant...

O filme do Beto Brant não foi filmado antes do Gus?

Ele é feito... o *Ainda orangotangos* foi feito no final de 2006 e o do Beto foi filmado ou em 2005 ou início de 2006, não me lembro com certeza.

Como começa a aproximação com o Beto Brant? Ele vem pra cá em busca de uma produtora pra fazer a produção de base do... Cão sem dono. E ele conversa com a Casa de Cinema e ele conversa com vocês. E ele topa fazer com vocês. O que significa isso? É uma escolha entre um cinema mais clássico, anos 80 e vocês, um cinema mais independente, anos 90. O que significa o Beto Brant topa fazer com vocês... Até porque, talvez, acho que ele conhecia melhor o pessoal da Casa de Cinema?

Eu acho que aquele momento o Beto e o Renato estavam buscando uma mudança dos filmes ali... eu gosto muito dos filmes do Beto, principalmente os quatro primeiros. São filmes muito diferentes entre si. Se tu for ver eles vão... em cada filme ele “opa, vou buscar isso”, né? *Os matadores*, *Ação entre amigos*, depois o *Invasor*, eu acho, né? Então tu vê que é um cara que tá buscando, ali... e eu acho que no *Cão sem dono* eles estavam buscando muita coisa diferente. O estilo de filmar, com mais improvisação, com muita coisa sendo decidida no *set*, uma improvisação maior do processo de filmagem que tu não vê no *Matadores* nem no *Ação entre amigos*, eu acho...né, tu não vê isso. Então a coisa do Julinho criar cena com a Tainá, enfim, das coisas brotarem das filmagens, uma coisa de um processo orgânico de filmagem

que talvez tu veja muito isso no cinema de uma realismo francês aí dos anos 80, e talvez as pessoas estivessem querendo esse modelo pra resgatar uma certa autenticidade que estava faltando em alguns filmes. Alguns diretores começaram a se preocupar com isso, assim.

E em sintonia com os autores da sua época também, como o Galera, que é da mesma geração e agora, inclusive, lançou um livro no qual ele aborda essa geração dos anos 90...

Sim... o Galera assim, eu não o conheço pessoalmente, conheço os livros, e...

Já tá na hora de refletir sobre os anos 90?

Eu não sei, enfim, a gente tá velho, não sei, talvez seja uma boa hora. Nem que seja pros nossos alunos saberem. Uma coisa que eu quero que fique bastante clara, tu me conhece, eu acho os nossos alunos bem melhores do que a gente. Eu não sou daqueles que fica: “aí, a gente lia mais”..., aquela baboseira que a gente escuta de alguns professores. Geralmente eles estão com medo dos alunos que estão vindo. Não sou. Agora, eu vejo várias falhas nessa geração de alunos e uma delas é a falta de curiosidade. Eu fico espantado. Então quando tu falou, lá, o que essa geração gostava de ver, cinema independente americano, era ali, tu tinha que catar, não tinha Internet, cara tu tinha que cavar muito essas coisas. Ir, comparecer... e essa geração agora não faz isso. Muito poucos fazem isso quando não é por um frisson... claro, em qualquer geração tem o bar da moda, ir para os lugares pela coisa que não é paixão pelo cinema, é porque tu tá ali, fazendo contatos. Isso tem em qualquer geração. Não diferente. Agora, tu ir cavoucar as coisas, e outra, eu era um cara que quando tava lá na Fabico: “vou ser aluno do Giba Assis Brasil, ano que vem só”... e tá passando *Verdes anos...*: “eu vou ali ver esse filme”, porque quando ele for meu professor, já quero ter visto esse filme. Ele vai ser meu professor. Hoje em dia os caras não fazem. É um sentimento de falta de curiosidade muito triste. No entanto, eles acham o máximo conhecerem todas as séries da Netflix, que ele acham que vai ajudar muito eles no futuro. Enquanto que existe uma relação, não adianta, tu tem que saber o que acontece... tu tem universos, tu tem o que acontece em Porto Alegre, o que acontece no Brasil, o que acontece no mundo. E tem que ficar surfando nessas coisas. Não adianta tu ignorar alguma delas. Bom...

A gente estava falando do Beto Brant...

Do Beto Brant.... o Beto era um cara assim... falando em curiosidade, eu fiz um *link* sem querer, agora, acho que é uma coisa importante pra dizer, se tu vai usar isso ou não é outra coisa. Mas, uma coisa importante pra dizer, a Clube Silêncio, ela... em 2003 a gente

começou, ela foi lançada em 2004 e ela terminou em 2009 e eu morei no Canadá de 2004 a 2008. A maior parte da Clube Silêncio, eu não tava fisicamente na Clube Silêncio. E quando o Beto Brant teve aqui, em me lembro que o Renato Ciasca soltava umas piadas, ele dizia que eu era um personagem inventado. Que eu não existia. Aí uma vez, até participei de uma reunião, e ele disse: “eu não tô acreditando ainda que esse Milton existe, e tal”... então eu acompanhava, participava de boa parte das reuniões ali, nas segundas-feiras, por Skype, e era alguma coisa assim. E eu me lembro que quando o Beto Brant escolheu a Clube Silêncio pra fazer coprodução, o Fabiano disse: “bah, uma das grandes qualidades do Beto é a curiosidade”. Ele é muito curioso. E ele é curioso assim, pelo que o Gilson tá falando, mas também pelo vendedor de pipoca. Cara, então, isso bateu muito forte na gente ali. Por que eles escolheram fazer com a gente? Um, porque eles estavam nessa pesquisa da coisa ser orgânica, florar no *set* de filmagem, um grau de improvisação feito a partir de um trabalho supersério, assim, também bastante borracho, mas supersério. E eu acho que quando eles fizeram a reunião la na Casa de Cinema, eles não sentiram essa possibilidade, acharam tudo preso a um certo sistema, sim. Por outro lado, eles já conheciam a gente bastante. Eu era amigo do Marçal, o Beto e o Marçal já conhecia a galera toda, conheciam o Gus, e eles gostavam muito do Gus. Eu acho que a presença do Gus, na Clube Silêncio, foi determinante. Tanto é que eles queriam que o Gus fosse diretor de produção. O Gus foi diretor de produção do filme. Eu acho que ele foi diretor de produção. E foi uma época que a gente tava fazendo trabalho pra RBS. Um trabalho grande, que eu acho que era o *Louco*, que era dirigido pelo Fabiano e pelo Gilson. E uma época, que só pra tu ter uma ideia, a gente tinha uma casa, alugava uma casa aqui na Luiz Afonso, teve que alugar a casa do lado. Imagina, duas casas grandes, porque era muita produção. Isso mexeu um pouco com a cabeça da gente. Eu acho que o *Cão sem dono* foi muito importante pra Clube Silêncio em dois sentidos. Num sentido de: “bah, olha aí, a gente pode se expandir”... e talvez a gente nem tenha entendido que expansão seria essa, mas num outro: “pô, o cara que é mais velho que a gente tá com uma proposta muito mais arrojada de produção, sabe?”. E aí eu acho que o Gilson e o Fabiano, principalmente, começaram a repensar alguns processos e projetos a partir do *Cão sem dono*. O *Ainda orangotangos* não. O *Ainda orangotangos* é arrojado na proposta ali dele, mas ele foge disso, da improvisação... eu acho. Que não se encaixa muito, assim.

Tu gosta dos filmes?

Eu vi o *Cão sem dono* uma vez em 2008, 2007 pra 2008, no Canadá. Nunca mais revi. Eu gostei muito na época. Gostei muito mesmo, um filme impactante. Embora ache... às vezes

tu tem um personagem deprimido e às vezes tu tem um personagem dizendo que está deprimido. Porque às vezes o filme fica entre as duas coisas. Mas eu acho bastante interessante, é um filme muito marcante. Eu gosto bastante do *Ainda orangotangos*. Entendo todas as críticas que são feitas a ele, concordo com todas as críticas. Eu acho que a gente, na Clube Silêncio, já tínhamos feito todas essas críticas antes do filme existir. Quando ele surgiu a gente já sabia dos certos artificialismos, certas sequências que são emperradas, porque tu tem essa insistência de ser plano-sequência então, na montagem, tu não vai ter montagem, né? Eu sempre dizia pro Gus que eu ia fazer uma versão montada do filme, e tal, e ele dizia: “não faz, senão o pessoal pode achar que é melhor que a outra”. E... mas eu gosto, do filme. Eu tenho uma dificuldade muito grande de ter distância desses filmes da Clube. Mesmo o *A domicílio*, do Nelson, que era uma tipo de comédia que eu não é muito meu tipo... o *Messalina* eu tenho críticas, o *Cinco naipes* eu gosto muito do filme, o *Início do fim*, eu gosto muito do filme. E alguns projetos que a gente fez pra TV eu gosto muito. Então, no geral, eu gosto bastante da produção que a gente fez.

Por que acabou?

Por que acabou? Não foi porque a gente não gostava dos filmes. Cara, pra mim foi um troço muito deprimente. Assim, porque eu tava me preparando pra voltar pra cá. Eu ia voltar pra cá no dia 30 de agosto, depois de ter ficado quatro anos lá. Quatro anos fora. Em julho, junho ou julho de 2008, um mês antes de eu vir pra cá, eu fui pra um festival ainda representando o *Orangotangos*, em Munique. Foi uma experiência muito legal, e voltei superempolgado. Puta, é isso que eu quero fazer, quero voltar pro Brasil e tal, e uns quatro dias depois, recebi a ligação do Fabiano dizendo que o Gus ia sair da Clube Silêncio. Tu vê, não foi aí que a Clube Silêncio acabou. Mas foi aí. Tu pode pensar que a Clube acabou em três momentos diferentes. Tu pode pensar que ela acabou em 2009, quando eu, Fabiano e Gilson nos reunimos, olhamos um para a cara do outro, e decidimos acabar. Os processos já estavam conflitando, assim. Isso foi em julho de 2009. Tu pode dizer que foi em julho de 2008, quando o Gus saiu. Porque saiu, imagina, um dos fundadores. Um mês antes de lançar um filme. O Gus, um cara superesperto, fez uma das coisas mais imbecis que eu acho que alguém poderia ter feito. Foi de uma imbecilidade muito grande, foi muito ruim pro filme dele. Muito ruim, um mês antes de tu lançar um filme, tu sair da produtora... imagina o clima que se construiu pro lançamento desse filme. Um filme que tinha dinheiro pra lançamento, tudo. Um clima terrível. Eu cheguei aqui numa quinta-feira de noite. Na sexta era o lançamento do filme. Dia 30 ou 31, ali, tem que ver qual é a sexta-feira, de agosto de 2008. E

a alegria do caralho de ver o filme nas telas mais aí, assim.. putz, aí teve festa depois e a gente sem saber o que fazer. Mas tudo bem, foi uma decisão dele tomada. Agora, o Fabiano é que traz uma teoria interessante, que eu acho que faz sentido, que a Clube Silêncio começou a terminar, que eu não sei se ele falou no depoimento dele, a Clube começou a terminar quando a Cris Oliveira saiu. A Cris foi uma pessoa que foi contratada, lá no final de 2004, início de 2005, ela foi contratada pela Clube Silêncio pra ser a nossa coordenadora de produção. Alguém pra cuidar daquela casa, né? Então, a gente não tinha salário. A Cris sempre teve. Não tô dizendo que era um salário bom. Mas era um salário. E a Cris é que botou ordem na casa. Ela entrou com uma metodologia, acompanhou, trocava ideia etc... mas em determinado momento ela quis fazer o segundo curta dela e ela entrou muito em conflito com o que ela tava fazendo na Clube. Não tava se sentindo valorizada. Em algumas coisas ela tem razão. Ao mesmo tempo ela começou a namorar um cara de fora, que era o Gustavo Galvão, mas principalmente isso, acho que ela tinha outras ambições e ela saiu. E eu acho que a saída dela, foi seis meses antes do Gus sair, tirou a Clube dos eixos. Assim... então, por que acabou? Na minha opinião, a Clube era nós quatro e a Cris. E aí sai a Cris, depois sai o Gus, isso foi enfraquecendo muito... sem falar nos famosos desgastes de relação, brigas. Eu talvez tenha sido o que menos brigou porque eu tava longe, fui o que menos briguei. Mas as brigas eram fantásticas. Eu acompanhava algumas por Skype. E... talvez, não sei, posso ter um sentimento de... talvez eu tenha ficado muito deprimido com a saída do Gus. Porque eu vim de fora... Imagina, tu tá vindo de fora, eu tinha tido uma experiência de quatro anos fantástica, fora do país, mas eu tinha vontade de voltar pro Brasil, 2008, o Brasil tava, imagina, no auge. Se fosse agora não tinha voltado. Mas 2008, o Brasil no auge, a Clube Silêncio: “é isso que eu quero”. Um mês antes de voltar recebo a notícia que o Gus, que ia ser o primeiro a lançar o primeiro longa dirigido por um sócio, sai. E eu fiquei muito deprimido com aquilo aí. E eu cheguei, demorei a me adaptar, o Guto já tava com cinco anos, aí a gente começou... o *Última estrada da praia* já tinha sido filmado, mas aí a gente começou a fazer trabalhos pra RBS, e aí eu vou dizer uma coisa, é tudo um... tu sabe bem disso. Nada tem uma explicação só. Tudo é um contexto, assim. O clima de produção já era muito diferente que em 2004. A gente tava tendo que se adaptar e nessas adaptações os conflitos ficaram mais evidentes. Vou dar um exemplo, a própria RBS nos chamou pra fazer um projeto em 2008, que quando eu cheguei, uma semana depois já tive uma reunião pra montar esse projeto. Era o *Quatro destinos*, que era uma série lá da RBS. E já era bem diferente das outras parcerias que a gente tinha feito. Bem menos independente, já era mais... porque a RBS tava mudando. Já com outras exigências internas deles, e já não foi tão legal assim. Não me envergonho de ter montado,

nada disso. Enfim, vários desgastes. O Fabiano, em 2009, foi pra Paris e passou seis meses fora. O Gilson querendo fazer o *Dromedário*. Então muitas pressões assim diferentes conflitando. Mas eu diria, se fosse resumir, eu acho que a configuração do “fazer cinema” estava muito diferente com a geração nova, das escolas, chegando. Com o digital sendo, realmente, a realidade. Com as propostas estéticas sendo diferentes. Na hora de se adaptar pra isso, a Clube Silêncio não ficou tão uníssona. Porque quando começou era muito bonito, era muito bonito todo mundo se entendendo. Todo mundo querendo as mesmas coisas. Ali, 2003, 2004, quando a gente tava começando, tinha coisas que eu acho emocionante, assim... todos os quatro sócios cedendo por uma coisa em comum. Em 2008 era uma outra exigência e a gente não se uniu. Já tava todo mundo com projetos diferentes.

Tu mesmo falou, chegaram as novas turmas, novos tempos, souberam se adaptar melhor, o pessoal que saía da faculdade já era uma turma que, de certa forma, já nasce dentro do digital... Como que tu enxerga essa chegada dos cursos de cinema da PUC e da Unisinos aqui no Rio Grande do Sul?

Bom, os cursos chegaram aí no biênio 2003 e 2004. Da Unisinos 2003, logo depois, da PUC. Antes existiam cursos de extensão, que eram muito diferentes. Muito diferente o que a gente faz no CRAV dos cursos de extensão, isolados. Especialização mesmo. Isso trouxe várias mudanças, desde o nível pessoal assim... tu pega a Clube, tinha quatro sócios, os quatro eram professores. Isso tem uma série de consequências. Consequências positivas... qual é a consequência positiva de ser professor? Bom, eu, particularmente, gosto de ser professor, gosto de dar aula. Eu aprendo com os alunos. Eu acho que... eu aprendo a entender... se eu não aprendo necessariamente coisas novas, eu aprendo a maneira de pensar deles: “bah, os caras pensam assim, que engraçado e tal”. O João França, que é um ator que já fez vários filmes do CRAV fala isso: “eu gosto de trabalhar com essa galera pra aprender a maneira de pensar deles”. As gírias que eles falam... e dá uma certa... estabilidade. Em vacas magras tu tem aí, aquele salário. Ninguém fica rico dando aula, mas, tu tem aí a certa estabilidade. Por outro lado, eu acho que a nossa geração é uma geração que ainda... ela entendeu que ali em 2005 estava surgindo um Novo Cinema Brasileiro, Novíssimo Cinema Brasileiro, mas a gente é um pouco mais velho, né? E a gente é um pouco mais velho, professor. A gente é um pouco mais velho, no Rio Grande do Sul. Ou seja, é tudo distante, né. A gente sabe que no Rio e São Paulo eles podem dizer que o melhor cinema é o de Recife. Mas porque eles escolheram, não porque os caras de Pernambuco escolheram. Eu adoro cinema de Recife, acho que eles fazem muita coisa legal, mas não vamos ser ingênuos de que não existe uma aceitação tácita do

centro do país pra isso. Inclusive com muita gente de Recife indo trabalhar lá e morar... Recife eu tenho um contato, não tão grande, mas um contato ainda dos anos 90, quando eu morava em Aracaju. Mais com o pessoal da música que do cinema. Se tu pega a geração de Recife, mesmo a geração mais próxima de idade da gente, né? Eles tiveram uma outra trajetória, com outras dificuldade, e que talvez tenha sido mais duro, economicamente, pra se sustentar e tal, mas talvez os caras tenham se enfiado mais de cabeça no cinema, entendeu? Então dar aula significa isso, também. Significa se aproximar da geração nova, aprender, se reenergizar sempre, ou quase sempre. Se irritar também, às vezes, mas enfim. Mas também significa tirar um pouco do foco. Porque uma produtora com quatro sócios professores, essa produtora não tem o foco de uma produtora que não teria quatro sócios professores. Não é a mesma coisa. Além do que, né... os quatro entrando na idade adulta, vários tendo filhos, esse tipo de coisa. Então acho que tem essa primeira observação a fazer.... mas... eu não queria estar fora disso. Eu não queria estar fora de ter dado aula para o Bruno Polidoro, por exemplo. Um dos principais fotógrafos aqui do Sul, um cara supertalentoso, além de ser uma pessoa fantástica. É um orgulho pra mim, dizer hoje em dia, fui professor do Poli. Assim como de outros. O que acontece, às vezes, é que a energia da gente varia. Então tu começa ali: “ah, que legal dar aula”. É sempre uma relação de mão dupla. Aí a turma não se dá muito bem contigo e tu não se dá muito com a turma. Às vezes muda, mas ali tu tá trocando informações, tu tá entendendo, tu tá... como eu disse, eu não queria tá fora disso. Eu me sinto próximo, hoje em dia... quando eu digo próximo eu não quero dizer que sou amigo pessoal, mas eu me sinto próximo de uma geração que surgiu nas escolas. Me sinto próximo do Poli, do Vicente, do Tiago Belo. Me sinto próximo dos guris da Avante, também, que foram alunos da PUC. Né, do Marcio, do Felipe e do Germano, que foi nosso aluno.

O cinema feito no Rio Grande do Sul, pra ti, muda com a chegada dessas gerações?

Muda. Muda. Com certeza. Acho que tem uma certa pressa, inicial, em querer dizer o que era essa mudança. Desculpe, eu querer dizer que mudança era essa. Então... “filmes de apartamento”, porque a primeira turma do CRAV fez muitos filmes dentro de apartamento, então... outros tão fazendo de outro jeito. Algumas tendências tu identifica, mas não tem regras gerais. Pega o Curso lá do CRAV, que todo mundo tem que dirigir, tem gente que quer ser diretor, mas tem gente que não quer ser diretor. Mas aí faz experiência, tem gente que faz uma experiência muito específica ali, de direção, mas que não vai se repetir no futuro. Agora, pra mim, a principal mudança é a intimidade da coisa. Porque vamos combinar, eu me lembro quando entrei no *set* pela primeira vez. Eu nunca tinha estado num *set*, então eu estava muito

perdido, muito nervoso. Não sabia o que era um refletor, o que eram as coisas básicas de som, que hoje em dia a gente acha básico. Os alunos começam a aprender isso na faculdade. Pode ser que alguns não aprendam, mas aí é outra coisa.

Gilson Vargas

Como surgiu a Clube Silêncio.

Ah, tá, sim...

A gente já conversou sobre isso, mas agora vamos fazer de novo, com a câmera ligada...

A Clube Silêncio surgiu da ideia de juntar forças de realizadores da mesma geração. Surgiu de um bate-papo meu com o Fabiano. Eu convidei o Fabiano pra conversar, pois eu tinha essa ideia de criar uma produtora. Eu tinha uma produtora que se chamava Plongée, que era uma produtora que nasceu lá nos corredores da Famecos, como um núcleo, um grupo de pessoas, depois as pessoas foram se profissionalizando, foram saindo da Plongée e eu fui ficando, insistindo, e a gente criou uma empresa, que forneceu serviços, inclusive, pro mercado publicitário, mercado institucional, e eu fui sócio dessa produtora com diferentes pessoas, em diferentes épocas. Foi a produtora que me colocou no cinema, através dos parceiros que estavam lá dentro. Os primeiros filmes que eu dirigi foram todos ali e chegou o momento que eu achei que podia se fazer, falando de mim assim, um movimento de união de alguns realizadores pra fortalecer os trabalhos. Principalmente os trabalhos dos primeiros filmes de longa-metragem. E aí a gente acabou se reunindo. Aí, primeiro o Fabiano, aí já veio o Milton e veio o Gustavo Spolidoro. A gente já tinha algumas experiências um com o outro, eu já tinha participado do curta do Gus, o primeiro curta que eu dirigi o Gus havia participado. O Fabiano e o Gus já se conheciam, enfim, todo mundo, e aí foi uma experiência que nos ajudou a pensar os primeiros... a repensar os primeiros projetos de longa... nossos primeiros projetos de longas não saíram... nem o meu, nem do Fabiano, nem do Gus, porque eu acho que a gente tinha uma imagem um pouco equivocada sobre o que era viável como longa-metragem de estreia. Acabamos estreando com outros projetos. E foram alguns anos de convivência, que eu acho que a gente aprendeu muito sobre as dificuldades da convivência entre diretores, e sobretudo diretores que precisam muito de gente pra produzir. E acho que foi bastante natural que a gente encerrasse o ciclo da produtora no momento quando cada um já havia feito seu primeiro longa ou estava em vistas de fazer. O primeiro foi o Gus, com o

Ainda orangotangos, o Fabiano com *A última estrada da praia* e, no apagar das luzes da Clube Silêncio, eu levei a ideia do *Dromedário* comigo, que tinha começado lá dentro da Clube, mas que, de fato, acabou sendo produzido pela Pata Negra, que é a minha produtora hoje. E que pensando, hoje, na Plongèe, na Clube e na Pata Negra, eu vejo que hoje eu encontrei, que agora eu já sou um cara maduro com mais de 40 anos, o formato que me faz bem. Hoje eu tô num formato que me faz bem, que é uma produtora leve, portátil, sem uma sede, uma sede própria, que tem que pagar aluguel, mas que, com as tecnologias de hoje, como as coisas são, enfim, feitas de forma muito mais rápidas e tudo... eu queria uma produtora, porque talvez tenha sido muito pesado isso na Plongèe e na Clube também, uma produtora que despendesse menos energia financeira nas atividades de meio e mais nas atividades de fim, que é o filme em si, que é o filme na tela. Não importa se uma tela do Netflix ou uma tela de cinema. Então acho que se gasta muita energia em processos, barreiras, dificuldades, que envolvem uma produtora, num sentido mais usual assim, que é com pessoas, funcionário, quadro de horários, telefone... isso, eu acho que gasta muita energia. Eu admiro e acho muito importante que existam essas produtoras que tem esse formato. Acho que hoje, essas produtoras que têm esse formato é porque começaram há bastante tempo e carregaram esse formato. Eu acho, hoje, muito difícil uma produtora se afirmar dessa forma. As pessoas nem querem. Acho que as pessoas querem ter tempo pra viajar, tempo pra fazer outra coisa, tempo pra estudar fora do país, se quiserem estudar em algum momento. Filmar fora do país, se quiserem filmar, né. O ano que vem em 2019, ou agora, não sei se esse filme vai tá pronto ou não, a gente dizer “hoje” num depoimento pra um documentário é sempre um problema, enfim, vou fazer uma série que é quase toda rodada fora do Brasil. Então assim, o formato que eu tenho me deixa muito livre. A Clube Silêncio, eu acho que ela foi muito importante, mas eu acho que a gente tinha uma carga muito pesada assim de ter que estar lá, tem reunião... tinha que ter, né? A gente tinha que se reunir. Tinha que falar, tinha que determinar. A gente tinha que fazer editais internos para decidir qual filme a gente ia produzir e isso tudo era um pouco desgastante. Mas era um aprendizado pra uns caras de 30 anos na cara. Acho que já éramos maduros em muitos aspectos, mas ainda não tão maduros, talvez, no sentido de entender o que seria melhor pra gente num formato de produtora. Hoje todos têm suas produtoras, certamente são produtoras que têm processos mais leves, eu acho. Apontando esse caminho aí de uma liberdade. Que a vida não é só ficar socado lá, dentro da produtora. E acho também que uma coisa muito saudável hoje, e isso é muito legal porque a gente fez na Clube, é a coisa da coprodução. Se coproduzia muito pouco, eu acho. Até certo tempo, no Rio Grande do Sul. Não tô dizendo assim, não se comunicavam muito: “tô aqui, faço meu projeto,

tu tá aí, faz o teu”... E não tinha muita coprodução. E aí as pessoas começaram a coproduzir. E essa galera, hoje, da Avante, Sofá, Besouro, eles coproduzem super. Produzem, coproduzem, fazem um o filme do outro, e isso é muito legal. E na Clube a gente teve uma primeira experiência, que foi fazer o *Cão sem dono*, do Renato Ciasca e do Beto Brant, que é uma produção da Drama Filmes, mas que rolou ali dentro da Clube e isso mostrou que era viável fazer uma coprodução. Acho até que a gente fez meio malfeito com eles lá, mas a gente fez aí, foi legal ver que isso era possível. E, hoje, todos os filmes eu dirijo, penso ou concebo, a produtora, eu e a Gabriela, que é sócia da produtora, sempre tão visando coprodução e, muitas vezes, já nas gêneses do projeto já tem uma coprodução apontada. A gente tem feito muito isso. O *Dromedário* foi um filme de coprodução, entre quatro empresas, o *A colmeia* tem duas empresas de coprodução e uma terceira, agora, entrando, possivelmente... Então, acho que isso é uma coisa muito legal. Acho que ali na Clube surgiu uma primeira luzinha, assim, que era possível. Até então eu não tinha tido essa experiência.

Gustavo Spolidoro

Senta aí Gus.

Só um pouco, deixa eu colar as revistas. Eu fui no show do Nirvana, *Hollywood Rock*, eu tava lá. Que câmera é essa aí?

Podemos rodar gente? Vou bater claquete.

Mas a gente tem que falar do Ossip, nós fundamos o Ossip, eu e o Dudu. Tu sabe a história do Ossip? Era uma loja de revistas. O Fedê era amigo da Consuelo, a gente era vagabundo, então a gente vinha direto aqui. Vinha aqui tomar uma ceva no fim da tarde. Tudo empoeirado. E eu vinha e ficava limpando. Um dia o Diego veio dizer que teve uma ideia pra ganhar um dinheiro e aí comprou umas máquinas de crepe. Não deu certo, então decidiu abrir um bar. E não tinha como dar certo, aqui não tinha nada, era 1997. A Cidade Baixa não acontecia como boemia.

E vocês rodaram muitos filmes no Ossip?

Não. Não era lugar de loucurada, o Garagem que era.

Como tu começou com o cinema?

Eu entrei no curso de 93, que foi onde eu conheci o Fabiano, o Zanella, o Rodrigo, o Leo Sassen etc. Se pegar a foto do curso, todo mundo que tá na foto seguiu fazendo cinema. Lembra de um ator, que fez *O Deus ex-machina*, do Gerbase, que fazia parte da turma e que morreu cedo. [Mostra fotos do curta feito no curso.] Tu vai ficar comigo? Essa aqui é do *Escuro*, um clássico do Super-8 da época, do Cristiano Trein. [Segue mostrando fotos, agora uma foto em Itapuã. segue procurando fotos e comentando. Mostra uma foto no Gasômetro.] Essa era a nossa turma. A galera se conheceu aqui, nesse curso. [Mostra uma foto da turma de super-8.] Queriam fechar a Mostra Super-8, e a gente foi lá falar com os coordenadores de Gramado. Naquele ano foram 28 curtas em Super-8, 15 gaúchos. Foi um dos grandes encontros. [Mostra outra foto de 1999, premiação do super-8. Vai citando os nomes do pessoal na foto.]

Eu fiz um curso com vocês, em Garibaldi.

Ah é? A gente ajudava a galera a fazer os curtas. O Fabiano foi o primeiro a fazer Super-8. Nesse mesmo ano os guris estavam fazendo o clipe do *Detetive*, da *Comunidade*. O *Escuro*, do Trein, foi um dos melhores filmes em Super-8. O meu primeiro foi em 16, que foi o *Velhinhas* e, no dia seguinte, a gente usou a mesma luz locada pra fazer um Super-8, o *TPD*, com o qual ganhei prêmios na Mostra Super-8 e depois ganhei no Melhor Filme e Melhor Diretor na Mostra Nacional. Logo depois ganhei o Festival de Brasília. Então foi um momento muito importante pra mim. O ano de 1999 foi a grande safra de Super-8. Vai ter cerveja? Vamos tomar uma cerveja?

E CineEsquemaNovo e o Cinemeando no Garagem? Como começou com a ideia de mostrar filmes. [Para o atendente do Ossip] *Tu vê uma cerveja pro cara, aqui, senão ele não vai contar o que eu quero.*

Então, começou tudo aqui. Eu era o produtor da galera. Eu tava sempre organizando coisas. Pra fazer meus filmes eu fazia camiseta pra vender e juntar grana. E eu e a Aline Rizoto, que era minha namorada e produtora dos meus filmes, e o Zanella, que era meu melhor amigo na época, mas que faz 20 anos que a gente não se fala. Ah, tinha o *CAC – Artigo de Cinema*, que era um jornal que a galera escrevia sobre cinema. A gente lançou 16 edições desse jornal. O *CineEsquemaNovo* surgiu em 2001, como ideia. Existiam os Festivais que passavam sempre os mesmos filmes, mas várias mostras de vídeo mostravam curtas legais que não iam pros festivais porque eram em vídeo. Então começou, no Rio, a Mostra do

Filme Livre e em Porto Alegre o *CineEsquemaNovo*. Em 2004, a gente já misturava bitolas. Quem fazia isso nessa época? No segundo ano já misturou tudo, entendendo o audiovisual como um todo. A gente começou a fazer inscrição pela Internet antes de todo mundo. Simplificar as inscrições.

Dá pra dizer que tu é um cineasta que gosta de brincar com o dispositivo?

Nos meus filmes eu sempre tentei fazer coisas que são um desafio pra mim. Então eles não são parecidos um do outro. Eu sou um romântico e tento sempre me desafiar. O que me inspira a continuar fazendo é fazer coisas que eu não sei como se faz. Tô sempre tentando achar um desafio. Como foi fazer o *Morro do céu*, sozinho, e depois o *Errante*.

Como foi fazer o Ainda o orangotangos?

Eu não lembro de ninguém que disse que tenha dito “isso é impossível”. O filme são nove contos. Scott: “li o teu livro ontem, quero fazer um filme plano-sequência”..., estamos falando de 2005. A gente começou o projeto. Cheguei na produtora e disse que a ideia era aquela, todo mundo topou, mas ninguém nunca duvidou. Não sei por que, se olhar hoje eu digo: “como fizemos isso?”. Trabalharam todos juntos e mandaram para o Edital e ganhamos. Mas aí, como captar o som desse filme, Porto Alegre só tinha 8 lapelas. Foi a coisa mais loca que essa gente fez. Rodamos 8 vezes e 3 deu certo. Uma semana antes do Inter ser campeão do mundo, mas no filme o comentário dele ser campeão já tinha rolado.

Como o filme foi recebido?

Eu diria 60% de *likes* e 40% de *dislikes*. Alguns críticos não gostaram, outros gostaram. Ganhou alguns prêmios importantes no Peru, em Milão, mas eu achava que ele podia ir mais. Meu filme preferido não é o *Ainda orangotangos*, é o *Morro do céu*, mas é um filme que envolveu essa gente toda.

É o único do Brasil?

Tem quatro longas plano-sequência no mundo. Foi um público de 7 mil espectadores, a gente fez uma baita divulgação, o filme foi capa dos maiores jornais do Brasil. Eu sonhava, na época, que ele fizesse 100 mil espectadores. Tem cenas ali, como a da Arlete Cunha, que ela tá louca, foram algumas das coisas mais loucas que eu já fiz.

Sem vazar som?

Como assim?

Tu tava filmando aí perto?

Ah, sim.

E como foi o lançamento do filme, tu saiu da Clube Silêncio poucos dias antes de lançarem o filme.

É foi até meio constrangedor, eu lembro. Quando a gente lançou. Quando a gente lançou, a sessão que a gente fez, foi na P. F. Gastal, acho, não lembro bem, mas eu lembro que teve essa coisa assim desse rompimento. Cara, a Clube Silêncio surgiu, antes de ser Clube Silêncio era o Fabiano, Milton, o Gilson e a Débora Peters. Eles quatro surgiram porque eles todos tinham ganho editais. Estávamos com projetos pra fazer, no caso, o Gilson, era o projeto da Cris Oliveira, que era o *Messalina*, o Fabiano tinha o *Cinco naipes*, o Milton era o montador dos filmes e me procuraram dizendo que queriam fazer filmes juntos. Não tinha a ideia da produtora, entendeu. Era fazer os cinco filmes. Vamos fazer os filmes juntos e tal e começou. E aí, naturalmente, no meio das conversas, a gente se deu conta que éramos amigos, havíamos começado juntos, eu, o Gilson e o Fabiano, que o Fabiano era muito amigo do Milton... e a Débora: “vamos fazer uma produtora”. Aí começamos a fazer reunião onde era a Plongèe, do Gilson. Fazíamos as reuniões, aí a Débora, já no começo, saiu. Tem fotos nossas juntos, mas no começo ela saiu, ela foi por outros caminhos, foi uma pena, porque era uma superprodutora e a gente precisava dessa figura na produtora. Eram três diretores, um montador e uma produtora. Eu aí foi surgindo. Não tinha nome. Alugamos casa e tudo e se discutia nome e não tinha nome, não vinha nome. E aí tava um debate, todo mundo gritando, debatendo, o Fabiano tava no quadro branco, eu e os guris sentados, e aquele debate do caramba, o Fabiano escreveu no quadro branco “silêncio” e fez assim [gesto de silêncio] quando ele fez isso aí foi o plin, deu a luz, Clube Silêncio, esse é o nosso nome. E o massa é que o nome da produtora, diferente de todas as produtoras gaúchas de antes e de depois, principalmente hoje, era “Clube Silêncio”. Todas as produtoras se chamam “alguma coisa” filmes. Né? Epifania Filmes, não é isso? Teimoso Filmes. Todas. E nós chamamos, somente, Clube Silêncio. Nossa razão social era “Gloriosa cinematográfica Clube Silêncio”. Porque era uma brincadeira com cinematográfica, que é uma palavra antiga, com gloriosa... mas pro público era apenas Clube Silêncio. E eu não entendo por que todo mundo chama “não sei o que filmes”. O nome que eu gostaria que fosse era “aos sonhos de Darlene”. Ainda vou botar

esse nome em alguma coisa, “aos sonhos de Darlene”. Sem filmes, nada, mas eu era voto vencido. Aí surgiu Clube Silêncio desse encontro de ideias de todo mundo. Como acabou?

Eu não perguntei, mas pode contar. Talvez antes de como acabou, como funcionou.

Funcionou muito bem, mas...

Pode falar sobre o filme do Beto Brant também, que é legal de falar.

A produtora funcionou muito bem, éramos uma turma afinada fazendo reuniões toda segunda-feira. Tínhamos muitas ideias, muitos projetos, eram muitas pessoas legais, além de nós quatro. O Milton não tava aqui, tava no Canadá, fazendo mestrado, então entrava em reunião por Internet. Mas além de nós quatro, tinha a Cris Oliveira, a Camila Salina, e a Cris era a nossa coordenadora-geral da Clube, então, coitada. Sim, sofria, ficava com umas herpes, às vezes, de estresse. A Marina Volpato foi uma das grandes pessoas que trabalhou conosco. Depois tiveram outras pessoas que trabalharam com a gente lá, também. Mas a Marina foi muito importante lá na Clube Silêncio. A Cris Oliveira, por essa passagem do *Ainda orangotangos*, também. Fora as pessoas que, volta e meia, estagiavam. Porque tinha pessoas que a gente pagava elas. Tinha as que eram estagiárias e as que trabalhavam lá conosco. A gente sustentava a produtora com outros projetos, com cursos. A gente fez algumas edições da oficina giratória, que era o curso de roteiro, uma sacada do Fabiano. O roteiro passava por um, que ia por outro, cada analisava uma coisa e aquilo ia andando. Muita gente bacana passou por nós. O Leo Garcia, que hoje é o cara que faz o FRAPA, tá aí com uns longas sendo lançados, foi nosso aluno. Então, sabe, foi bacana, a gente se sustentava muito pelos cursos, pelo projeto do *Ainda orangotangos*. Aí entrou o projeto do Beto Brant, ajudou a bancar. Mas mesmo assim, eu entrei na Clube Silêncio com uma grana da poupança que eu tinha guardado na minha vida e eu saí sem grana nenhuma. Toda grana ia pra manutenção. O Fabiano já era professor da PUC, eu comecei em 2006, então essa grana eu não tinha, porque a Clube começou em 2004. O Milton, não me lembro, mas ele tava na Unisinos e tinha saído da Unisinos pra ir pro mestrado, então tinha uma grana do mestrado. E o Gilson não sei como fazia. O Gilson pegava um táxi e dizia: “eu tenho 10 reais e a gente vai até onde dá 10 reais”. Aí quando chegava nos 10 reais ele descia do táxi e ia caminhando o resto. Ele ficava lá, tomando cafezinho, de tarde e tal. O Beto Brant foi o seguinte cara... vocês ficam dando corte nessas horas? Um clipe desse tamanho, meu?

Tudo é registro.

Tá, pode registrar, mas tipo dar um corte pra diminuir o clipe, cara.

Tu sabe a minha hipótese, da tese, é que a geração de vocês, falando de longa, né? Mas é a geração de vocês que vai romper com essa necessidade de fazer cinema com a linguagem comercial, pra entrar no circuito comercial e tal.

Vou tentar te ajudar na tua tese, então.

E eu me espelho muito no fato de que, tanto o filme do Beto Brant, embora tenha sido feito, sim, para circuito comercial, tem toda uma necessidade de experimentar com os atores, e tal. Tem o teu, que é um plano-sequência. Tem o do Fabiano... O Última estrada da praia, a primeira parceria com a RBS, pra fazer um longa. E aí tem o do Gilson, que é feito depois, mas que também foge dessa necessidade da linguagem clássica do cinema. Tu acha que eu estou louco, ou tu acha que tem relação?

Não. Não. O que eu acho. A Clube Silêncio tinha essa vontade de fazer filmes relevantes, que a gente pudesse sobreviver desses filmes, mas a gente sabia que não estava fazendo um grande sucesso de público aí. A gente queria fazer filmes artisticamente relevantes, respeitando nossas diferenças e tal... e eu acho que ainda seguimos nessa linha. Talvez com algumas concessões, mas eu acho que isso foi importante pra pensar. Eu e o Fabiano, principalmente, sempre fomos muito cinéfilos, sempre frequentamos a sala de cinema. Sempre tivemos as Mostras. Lembro das Mostras, quando éramos guris, antes disso tudo, nos anos 90 ainda, Sala Redenção, Casa de Cultura. Não perdia uma sessão. Não perdia um debate. Eu e o Fabiano, mas aí pega o Dudu, Zanella, todos... a gente fazia sessões triplas, de ver três filmes no mesmo dia. Então, tinha essa vontade. Nossas referências iam no sentido de fazer um cinema mais autoral. Acho que principalmente eu e o Fabiano. O Gilson, muito mais do ponto de vista pessoal do que referencial, o Gilson não é, exatamente, um cinéfilo, mas é um cara que tem um conhecimento de cinema muito apurado e um foco muito grande nos projetos. Ele é muito metódico. Então a Clube tinha essa vontade de fazer cinema. Então, o que aconteceu com o Beto Brant, e aí vou contar os bastidores da coisa, o Beto veio pra fazer coprodução com a Casa de Cinema. E eu já conhecia o Beto Brant, de quando eu tinha feito o *Início do fim*, em 2005. Ele estava no laboratório e foi uma das primeiras pessoas a ver o *Início do fim*. E ficou muito meu camarada e tal. E então, quando ele veio para Porto Alegre, pra fazer reunião com a Casa de Cinema, em 2005, pra fazer o *Cão sem dono*, porque tinha a Bianca e o Renato, que eram sócios dele e não me conheciam e achavam que a Casa

de Cinema seria a grande parceira para coproduzir o *Cão sem dono*... eu mandei, eu sabia que ele tava aqui. Saiu alguma foto no jornal ou ele me escreveu e eu disse: “o Betão, vamos se encontrar, vem aqui na produtora tomar uma ceva comigo, com os guris”. Cara, o Beto chegou na produtora, ele e o Renato. Acho que a Bianca não tava... olharam pra produtora, como era a produtora, que era uma casa, assim, improvisada. As nossas vidas foram compondo a casa, os quadros, os sofás. E o Beto olhou pra aquilo e falou: “Gus, Guza, é aqui que eu quero fazer o *Cão sem dono*”. E eu disse: “tá Beto, mas como tu quer fazer, tem a Casa de Cinema, que é a coprodutora e tal”..., “não, eu quero fazer aqui com vocês, a Casa de Cinema é legal, mas é superprofissional e tal, eu quero uma galera como vocês fazendo o filme, com quem eu me identifique e tal”. E eu falei que não queria dar o golpe nos caras, não tinha sido essa a minha intenção. “Não, não tem golpe”, ele disse... e foi falar com eles. “E tu vai ser o produtor executivo”, falara pra mim. E eu disse que não ia ser, porque eu já fui de um monte de filmes, não quero mais, eu quero dirigir meus filmes. “Se tu não for o produtor executivo a gente não faz o filme com vocês”, foi basicamente essa a chantagem do Beto e do Renato. Ou tu é o produtor executivo ou a gente não vai fazer com a Clube Silêncio. Eu sofri pra caramba, mas eu chamei a Camila e a Jaqueline pra trabalhar comigo, então, digamos, eu deleguei assim, porque eu não queria. E aí elas conseguiram, digamos... Eu fui produtor executivo. Claro, me estressei pra caramba, teve vários problemas que eu tive que resolver, mas, cara, foi massa. E o Beto é um cara incrível, o Renato é um cara incrível, a Bianca é uma pessoa incrível. Foi muito amor fazer o filme. O Beto disse assim pra mim: “Gus, eu não quero o cara mais profissional, que vai chegar aqui e bater o cartão, eu quero o cara que vai tomar ceva comigo, que vai abraçar, que vai chorar com a gente, que vai ler o roteiro e vai curtir muito”. Mas que seja bom. E eu levei pro cara a minha equipe. A equipe que tinha trabalhado nos meus filmes anteriores, nos filmes dos guris. A Camila, o Scherer, toda essa turma. O Julinho Andrade, que demorou pra entrar, porque eu não queria que ele fosse o ator principal ali, achava que não era ele o personagem. Eles não queriam que fosse a Tainá, a atriz principal. E no fim foi o Julinho e a Tainá e revolucionou-se a vida ali. Foi um monte de gente bacana fazer o teste.

Época da Bagasexta.

Bagasexta, eu fiz o filme mais incrível da Bagasexta que era o *Era uma vez uns verão*.

Não, o mais incrível era O homem que xerocava.

Não, Era uma vez uns verão.

Essa história é bastante significativa porque eu acho que ela mostra que havia esses dois modelos de produção, totalmente diferentes, e é o momento de transição desses modelos, né.

É, dois modelos de produção diferentes. Cara, aí, o que acontecia, porque o Beto não achava nenhuma atriz e nenhum ator? Porque já era pra ser o Julinho e a Tainá. Por mais lindas que eram (no teste), não era. E o Beto não queria a Tainá. Não queria porque ela namorava o Galera, e o Galera era autor do roteiro, e ele achava isso um problema e tal, mas aí o Renato, a Bianca e eu queríamos a Tainá. E o Beto queria o Julinho. E eu não queria. O Julinho foi fazer o teste do *Cão sem dono* meio secretamente. O Beto pediu pra Vanise. Não me avisaram, e o Julinho foi. Sabe como ele fazia o teste de elenco? Ele não te dava um texto, te fazia decorar o texto pra saber se tu era um bom ator. Ele conversava contigo sobre a tua vida. Queria saber quem tu era, onde tu morava, quem eram teus pais, o que tu gostava. E ele é assim até hoje. Foi assim que ele selecionou lá o tiozinho pra fazer o Vasconcelos. Assim, ele conheceu o cara no bar e gostou do cara e disse: “tu vai fazer o meu filme”. E isso eu aprendi muito com o Beto. Aprendi a tentar ser tranquilo num *set*... o Beto dizia assim pra galera: “gente, no meu *set* ninguém grita”. Meu *set* é tranquilo. Às vezes nem ação ele dava, nem câmera. Ele dizia pro câmera: “roda”. Dizia pro Julinho: “vai, começa a atuar”. “Vai, ação”, e o ação ia. O texto tinha uma página, ele deixava durar 12 minutos, os 12 minutos película 16mm. Então o texto que era uma página, ele fazia o Julinho e a Tainá... então eles tinham uma cena e a cena tinha uma página e o Beto rodava a cena e não cortava. O Julinho e a Tainá ficavam 12 minutos do rolo, improvisando uma cena, pro Beto escolher depois. E o Beto, na hora de escolher as cenas que deveriam entrar no filme, ele não escolhia as cenas que estavam no roteiro, escolhia as cenas que vinham depois das cenas do roteiro. Essa era a viagem.

O Feix tá aí esperando já faz uma hora.

O Feix, vamos tomar uma ceva aí.

Chega aí, Feix, esse documentário vale tudo. Esse documentário vai se construindo na medida que vai sendo feito.

Só isso cara? Não era os anos 90? Trouxe um monte de coisa dos anos 90.

Me conta uma coisa, como é que o cara que mobiliza uma galera pra fazer um plano-sequência longa-metragem depois vai fazer um filme sozinho? É mais que um filme, “filme de um homem só” é uma ideia. Que até é tua dissertação de mestrado, inclusive, vai além disso.

Cara, tudo começou com uma Mostra que o Jean-Claude Bernardet deu no Santander. Um curso que ele deu. Talvez tenha sido, inconscientemente, por essa overdose de equipes, de ouvir muito a opinião e me deixar levar. Excesso de opinião. Não aceitar outras, que depois eu me dei conta que deveria ter aceitado. Sempre quis fazer coisas que fossem desafios, por isso fiz o *Morro do céu* e o *Errante*. E talvez, agora, o desafio seja coordenar uma equipe de novo. Mas pra que fechar a rua ou esconder o rótulo da Coca-Cola? Sobre isso eu aprendi muito com o Beto. Como usar o que a realidade nos deu para colocar no filme.

Não tem algo de Cão sem dono no Última estrada da praia e no Dromedário?

Não lembro quando um e outro surgiu, mas eles são filmes muito parecidos. A gente já adorava o Beto Brant, *Os matadores*, *Ação entre amigos*, *Invasor*, ele era o cara que fazia aqueles filmes diferentes, menos careta, fora o *mainstream* e ele era nossa referência. [Fedê chega no bar, e o Gus interage com ele. Pergunta pro Fedê se não é verdade que ele e o Dudu ajudaram a lixar as paredes. Pergunta pro Feix sobre o *Artigo de Cinema*.]

Conhece, Feix, isso aqui é teu precursor? Boca, tu que vai pagar minha ceva, né? Caiu o microfone, mas acabou, né? Nunca acaba.

Gustavo Spolidoro (continuação – diária 2)

Te chamei de volta porque tu tem muito a falar e mais da metade do depoimento, aquele dia, tu ficou pendurando coisa na parede. Então vamos lá?

O eixo mudou?

Mudou completamente, pra que eixo?

A gente projetava os Super-8 em Gramado e o pessoal gritava “foco” e aí o projetorista gritava: foco pra quê?”... Ia acabar o super-8 em Gramado porque achavam que não ia ter filme. Aí a gente se juntou, fizemos uma carta e entregamos a carta pro Goyda pedindo que não terminasse o Super-8 em Gramado. E aí foram 28 filmes de todo país, mas a maioria daqui.

Nessa época era impossível pensar em vídeo?

Não, mas a gente gostava do cinema. Era natural seguir no Super-8 porque, naquele momento, não fazia sentido nenhum fazer vídeo. *O beijo ardente* já tinha sido feito em vídeo dez anos antes, mas não era o que a gente queria.

Era tudo PUC?

Uma galera sim. Mas não tinha nenhuma importância, foi apenas coincidência que a galera estudava lá.

Mas e as aulas com o Gerbase?

Aí, aí sim, Gerbase, Flávia e Aníbal, isso sim, foi importante ter esses mentores no início da nossa carreira. O Gerbase já era um ídolo, pois ele nos influenciava pelo *Replicantes*, pela Casa de Cinema etc. Era o cara que tinha feito vários filmes que a gente tinha visto. *Meu primo*, *Inverno*. Acho que o *Inverno* é um dos três maiores filmes que eu já vi aqui. O cara fez *Inverno*.

A PUC não tinha aquela pós em cinema?

Ah, sim, a Ivana fez, o Titzman, sim... Foi um embrião do curso de cinema. O Fabiano terminou a graduação e foi fazer mestrado. O Dudu também foi dar aula em Passo Fundo. Eu demorei pra entrar na academia, entrei em 2006. O Trein foi pra publicidade.

Como o Beto Brant influenciou vocês na Clube Silêncio?

Alguns filmes que marcaram muito a nossa geração foram os filmes da retomada, que nos fizeram querer fazer cinema. Eu penso direto, sempre, o *Baile perfumado*, do Lírio Ferreira e Paulo Caldas, o *Céu de estrelas*, da Tábata Amaral e o *Os matadores*, do Beto Brant. O meu preferido é o *Ação entre amigos*, tem uma coisa diferente, mas *Os matadores* é sensacional. Então são três filmes muito fortes, que foram feitos, foi legal, depois conheci todos eles, fiquei amigo do Lírio e, principalmente, com o Beto, por vários caminhos que a gente se encontrou em festivais, eles já com os longas e eu com os meus curtas... e aí aconteceu do Beto vir pra Porto Alegre fazer o longa dele... eu contei a outra vez essa história... longa da Casa de Cinema e tal?

Sim.

Por uma coincidência do destino, o Beto estava quando fui finalizar o *Domingo*, em 2002, e o *Início do fim*, em 2005, no laboratório. O Beto Brant viu os meus dois curtas comigo. Foi a primeira pessoa que viu o filme pronto. E aí a gente super curtiu os filmes, super ficamos camaradas e tal, e aí o Beto veio pra Porto Alegre, pra fazer a produção do *Cão sem dono*. Ele tinha reunião na Casa de Cinema, e aí o Beto me ligou: “bah Gus, tô aqui em Porto Alegre, vamos tomar uma ceva e tal”..., e aí surgiu a Clube Silêncio, que ele não conhecia, sei lá eu, e ele quis conhecer o Fabiano, o Gilson, o Milton acho que não tava. E o que aconteceu naquele momento é que o Beto foi lá pra Clube e se encantou com o nosso “modelo”, que a gente ainda tava descobrindo, né? Porque ele achava que a Casa de Cinema era muito grande pro filme que ele ia fazer. Muito profissional. O Beto, ele sempre queria abraço, calor humano. Não que a Casa de Cinema não tivesse isso, mas acho que ele encontrou na gente, talvez, pessoas mais próximas dele. E aí ele propôs que a gente produzisse o *Cão sem dono*. Primeiro eu fiquei assim, pedi que ele falasse com a Casa de Cinema. Acho que eu até falei com a Casa de Cinema. E eu não queria fazer o filme, queria que fizessem lá... mas aí rolou um impasse porque me disseram que só produziriam com a Clube Silêncio se eu fosse o produtor executivo. Eu não queria mais produzir. Eu queria dirigir aí na Clube Silêncio. Né, eu tava com o projeto do *Orangotangos* e tal. Ele insistiu muito pra eu ser o produtor executivo, aí aceitei, mas sofri muito fazendo isso. Porque eu não tava querendo. Mas foi bom porque eu chamei a Camila Groch e a Jaqueline Beltrame para serem minhas assistentes, diretoras de produção, com isso fiquei seguro pra fazer mais o trabalho... porque sempre tinha os pepinos, aí era eu que tinha que ir lá resolver os pepinos. Então vinha essa influência do Beto, pelos filmes todos deles, *Matadores*, *Ação entre amigos*, *Invasor*... então tinha uma influência forte do Beto no nosso interesse audiovisual. Algo que nos interessava muito forte, ali... o encontro com o Beto foi um encontro de admiração. Mais nossa por ele, mas, sim, descobrimos e vivemos admiração mútua. E, depois, a realização dos filmes. Aí virou meu amigo. Eu vou pra SP, fico na casa do Beto. Eu e a minha filha ficamos na casa dele.

O jeito de ele filmar, por exemplo, trouxe algo diferente pra vocês?

Eu acho que o Beto e o Lírio fizeram, pra nossa geração, a ponte entre o cinema clássico e o cinema contemporâneo. Então tu pega, por exemplo, o *Baile perfumado*, tu vê, ali, uma decupagem clássica, uma história que vai beber das fontes clássicas do cinema, lá do cinema que se passa no Nordeste, do cinema de arquivo e dialogar com o cinema

contemporâneo que é essa mistura ficção-realidade, né? O Beto Brant, por exemplo, mesmo se a gente pegar *Os matadores* e ver que é um filme com decupagem clássica, ele tem uma cena que é muito importante para o cinema brasileiro que é quando o personagem feito pelo Murilo Benício, que ele vai pro Paraguai e ele caminha na rua, frequenta lojas, fala com pessoas né? Aquela cena trouxe pro cinema brasileiro contemporâneo o documentário, a realidade. Que é o que passou a acontecer depois dali. Eu já tinha visto aquilo no Brasil no *Iracema, uma transa amazônica*, que é um filme feito em 78, se não me engano, e lançado em 84. Esse é o grande filme, que eu acho que é o pai do cinema brasileiro contemporâneo, o *Iracema*. Foi um filme que mesclou ficção e realidade radicalmente. Então esse é um dos maiores filmes que eu já vi depois do *Bandido da luz vermelha* e *Noite vazia*. E o Brant, não sei se ele bebeu dessa fonte, mas na retomada do cinema brasileiro, uma retomada que se deu por um cinema clássico, caretão, surge *Os matadores* rompendo com isso, através dessa cena, do Murilo Benício, no meio de uma rua no Paraguai. Pera aí, tem alguma coisa diferente aí. Então, essa influência do Beto Brant, com certeza, veio pra nós, porque a gente dialogava mais facilmente com essas realidades, né?

Tu acha que até então o cinema gaúcho era mais conservador?

Acho que o cinema que vai beber das fontes históricas sim. Os filmes gauchescos, da retomada, sim. A Casa de Cinema, quando foi pro longa, não digo conservadora, mas ela trabalhou com o modelo clássico. O *Inverno*, o *Deu pra ti* e o *Verdes anos*, se tu trouxer mais recentemente, o *Houve uma vez dois verões*, são filmes que são de uma linguagem mais contemporâneas e mais radicais do que o *Sal de prata*, *Tolerância*, *Meu tio matou um cara* e tal. Esses (últimos) são mais clássicos, são mais certos, mais formais. E eles arriscavam mais antes, era mais fácil arriscar, era menos dinheiro. Então tu pega os primeiros filmes da turma deles, do Gerbase, e o *Houve uma vez dois verões*, do Furtado, eles arriscam muito mais. Então, o que acontece nesse começo de retomada, há um cinema gaúcho que tem dificuldade de projeção no restante do país. Não sei que filmes que conseguiram dar um salto, assim. Foi um pouco difícil a retomada, acho. Difícil falar, porque é uma crítica aos meus colegas, mas é um pouco complicado.

Sempre tem aquela questão da definição do conceito, que é sempre bastante difícil. Quando tu vai te expressar dessa forma, sempre soa como se fosse uma crítica. Como se o cinema comercial fosse pior que um cinema mais experimental. Eu não acho isso. Acho que

tu pode fazer um cinema extremamente inventivo através de uma narrativa clássica convencional. E tu pode fazer uma grande merda com uma câmera na mão.

Mas é o que o Tarantino faz. A decupagem dele é clássica. Mas ele consegue dar o passo além. É o que o Beto Brant fez no *Matadores*. É o que o Furtado, de certa forma, fez no *Houve uma vez*. Mas, talvez nos outros trabalhos não tenha isso. Uma necessidade de ser comercial, de... e não é o tipo de cinema que a gente fez. A Casa de Cinema, o Gerbase, o Giba, eles nos influenciam no Super-8. Ali havia uma influência, senão de narrativa, de turma. A grande herança que veio da Casa de Cinema pra nós era a coisa da turma. É de juntar uma galera, fazer um filme, talvez fosse essa aí. Não a linguagem. O *Inverno*, talvez, é um filme que fosse nos influenciar mais.

O cinema de turma é uma característica do cinema gaúcho. Até o Teixeira fazia cinema de turma. Ao mesmo tempo que nós almejamos, durante muito tempo, ter um cinema industrial, um estúdio, fazer um cinema que atingisse o público e tal. Mas não saía do modelo “cinema de turma”. E aí tu surge nesse cenário e propõem o “cinema de um homem só”, que vai contra a ideia de um cinema de turma, porque afinal, é um cinema de um homem só. Como nasce isso? Ou, talvez, por que nasce isso?

Todos os filmes que eu fiz foram sempre um desafio. Primeiramente pra mim, mas também pra equipe e tal. Eu não tenho um filme que se pareça com o outro. Talvez o *Outros* e o *Ainda orangotangos* se parecem. Eu sou um pouco ingênuo nisso, mesmo. Uma coisa meio romântica, meio *naif* mesmo. Eu tenho vontade de fazer coisas que eu não fiz, não importa se outras pessoas já fizeram. Entendeu? Então vou lá beber da fonte da referência. Todos meus filmes têm referências diversas, né? Aquela referência me interessou, o jeito que aquele filme foi feito, então eu quero fazer aquilo também. Esse é o meu romantismo da coisa. Então, talvez, fazer um filme sozinho foi uma oportunidade que surgiu. A fagulha inicial, quando surgiu, foi quando assisti *Os catadores e eu*, da Agnès Varda, num curso que o Jean-Claude Bernardet deu, no Santander. Ele passava os filmes, a gente debatía. Eu via aquele filme. E eu tinha certeza que aquele filme foi feito por uma pessoa sozinha. Ele tinha essa proposta. Quando eu dou o curso do “cinema de um homem só” e analiso o filme do meu mestrado, e o filme está dentro do *Errante*, eu sempre trago a Agnès Vardas. Ela não fez todo filme sozinha, mas ela diz que 30% foi sozinha, outra parte com duas ou três pessoas, outras partes com cinco a sete pessoas. Então tem esse pensamento do cinema de um homem só. Como teve, lá no começo, o Flaherty, que eu já admirava muito, o Jean Rouch, depois, o Cao Guimaraes, que “documentaristicamente” falando, é um cara que eu acho sensacional no Brasil. Então há

essa vontade do trabalho sozinho. E quando eu vi *Os catadores e eu*, nessa sessão com o Jean-Claude, falei; “cara, quero fazer uma coisa assim”. Isso me levou pro meu mestrado. E aí eu fiz o *Morro do céu*, primeiro, a partir desse meu pensamento e tal. Aí, depois, fiz o *Errante*, quando radicalizei a proposta. *Morro do céu* eu filmei sozinho, mas o Carbone editou. Teve os guris que fizeram o som, o Tiago Belo e a turminha lá. Mas veio disso aí. Claro, se eu for querer entender psicologicamente, pode ser porque no *Orangotangos* eu fiz um filme com 180 pessoas envolvidas, né? Entre equipe e elenco. “Chega de gente, agora quero fazer alguma coisa sozinho”. Talvez tenha isso lá no fundo, uma explicação Freudiana, sei lá o que. Mas, praticamente, eu sei que foi a partir do *Catadores e eu* e eu pensei que queria fazer uma coisa assim. O bom de ter feito um filme sozinho, ou dois, ou mais, porque depois eu fiz curta sozinho também, é isso. É que eu peguei a manha de fazer coisa sozinho. Né, quando eu preciso. Mas eu adoro turma. Hoje eu olhei pra minha equipe, estávamos em cinco pessoas sentadas para a produção dos *Dragões*, aí olhei e falei, tá o Gibran, aqui, roteirista, comigo. Desde 92, entramos juntos na faculdade. Tá o Chico Denis, que é o produtor executivo, que eu conheço desde o início dos anos 90, que me deu meu primeiro trabalho num *set* de filmagem. Tá o Cássio Topolar, que é o meu assistente de direção... a Patricia Goulart, que é a minha ex-esposa, mãe da minha filha, produtora executiva. Aí tu vê que a tua turma ainda é a tua turma. Não era, talvez aquela primeira, mas ainda é. O Gibran tá comigo há muito tempo. Tem esse trabalho. E fora outras pessoas que estão no projeto. Esses cinco que estavam ali naquele momento. É massa trabalhar com essa turma. É massa trabalhar com eles. Como é massa trabalhar com uma galera nova, que são meus alunos, que têm cinco envolvidos, já, no projeto.

Como surgiu a ideia do Ainda orangotangos?

As pessoas cobravam um longa plano-sequência. Mas não tinha uma ideia pra um longa em plano-sequência. O primeiro projeto era *O homem que roubou o mundo*, que ainda vou fazer. Conheci o Paulo Scott pelo Gilson Vargas, eram amigos, estava lançando o *Ainda orangotangos*, o livro. Tinha o lançamento na Feira do Livro, fui lá, autógrafo e tal, levei pra casa e li o livro numa noite. E enquanto ia lendo os contos, o filme plano-sequência ia vindo. Dava pra costurar os contos. No outro dia tinha um show, eu fui e encontrei o Paulo e disse que queria fazer esse filme. Beleza, vamos fazer. Aí chamei a turminha Clube Silêncio. O Gibran escreveu o primeiro argumento comigo, nisso entramos no Buenos Aires LAB, o Gilson foi lá, pra desenvolver o projeto do *Ainda orangotangos*.

Já tinham ideia da bronca, nesse momento?

Não, a ideia da bronca ainda não, mas sabia que seria uma bronca. Mas já tinha feito o *Outros* e achava natural trabalhar com aquelas pessoas. O orçamento foi um BO de 1 milhão. Todo mundo baixou a cabeça para trabalhar, fomos selecionados para o *pitching* final e fomos um dos contemplados. Entre escrever o roteiro, ganhar e filmar foi um ano. Foi rápido.

Tua geração demorou pra fazer longas-metragens.

Sim. Vou tomar uma cerveja enquanto penso nessa resposta.

Lembro do projeto do Gilson de filmar com atores, de noite, numa casa.

O Beto não gritava “ação”. Fazia que nem tu disse aqui: “vai câmera”. Aí o ator dá o texto, e o Beto não corta, fica quieto e os atores se obrigam a seguir improvisando. E muito do que tá no filme vem da improvisação.

Vocês não tinham isso antes do Beto Brant?

Talvez tivesse essa vontade de se libertar das amarras do audiovisual clássico. Vou falar por mim, depois do Beto a gente entendeu que se ele, que era o Beto Brant, podia fazer isso, nós que éramos uns porras-loucas podíamos fazer isso.

Cito, novamente, o exemplo do filme inacabado do Gilson.

Nisso o Beto não influenciou o Gilson, pois ele já era o cara que experimentava nesse sentido. Além do interesse no processo do ator. O Fabiano é mais emotivo, no processo com o ator, o Gilson é mais organizado, tem uma sistemática e eu sou mais intuitivo.

A gente fugiu da pergunta.

Sobre se demoramos pra fazer o primeiro longa? Demoramos, como não ocorre mais hoje. Meu primeiro longa foi em 2007. Acho que o Jorge demorou ainda mais porque pegaram o fim da Embrafilmes. O Jorge fez o primeiro longa dele já tinha 40 anos e eu tinha trinta e poucos. No caso dele era película ainda. Eles demoraram pelo esquema da Embrafilmes, e nós por falta de projeto mesmo.

Eu digo que acabou, Gus diz que queria falar sobre o Cinemeando no Garagem. Tu acha que o Cinemeando foi embrião do CineEsquemaNovo?

Acho que surgiu da mesma vontade de passar filme. Durou até a gente brigar, eu e o Zanella.

As pessoas mais citadas nesse filme são o Anibal, o Carrion e o Zanella.

O Zanella e o Carrion foram muito importantes nesse período, porque agitavam. No Carrion, ele tinha a Factory e a gente ia pra lá. Era o maluco beleza da galera.