

‘DEU PRA TI ANOS 70’ - REDE SOCIAL E MOVIMENTO CULTURAL EM PORTO ALEGRE SOB UMA PERSPECTIVA DE MEMÓRIA E GERAÇÃO

Nicole Isabel dos **Reis**¹

Ana Luiza Carvalho da **Rocha** (orientação)

Esta pesquisa está sendo desenvolvida no âmbito do Projeto Integrado “Estudo Antropológico de Itinerários Urbanos, Formas de Sociabilidade e Memória Coletiva no Mundo Urbano Contemporâneo” (CNPq). Este projeto dirige o olhar para as múltiplas formas do viver urbano na cidade de Porto Alegre, etnografando a cidade através das vivências dos atores sociais estudados e através das províncias de significados com as quais estes permanentemente negociam seus papéis no cotidiano.

Levando-se em consideração quatro pontos de enfoque, escolhidos pela sua presença nas narrativas dos informantes (“Experiências e Espaços”, “Relações”, “Atitudes e Visão de Mundo”, e “Projetos”) e derivados da complexificação crescente do viver urbano, pretende-se, neste artigo, explorar as tramas formadas por estes aspectos conforme foram vivenciados por uma geração, através da aproximação progressiva com os vários planos que compõem a tessitura da vida social da Porto Alegre da ‘virada’ dos anos 80.

Experimentando esta maneira de interpretação, pretendo partir de um plano geral - o cenário político porto-alegrense e brasileiro da década de 70, para chegar um aspecto mais particular, relacionado às aspirações, visão de mundo e projetos de alguns atores sociais que vivenciaram a movimentação artístico-cultural da cidade de Porto Alegre nesta época.

Para tanto, proponho trabalhar com as narrativas sobre a própria trajetória de cinco atores sociais presentes e atuantes neste cenário. A memória desta geração é a peça-chave destas narrativas, pois através dela se retoma experiências vividas e sentidas por estes atores a mais de duas décadas atrás.² A própria rede social a qual pertenciam, da qual falarei em breve, não configura-se da mesma maneira nos dias de hoje, pois os compromissos posteriores da vida

¹ Bolsista Iniciação Científica / CNPq – estudante do sétimo semestre do Curso de Ciências Sociais / UFRGS.

² “O deslocamento dos grupos/indivíduos entre as ‘províncias’ e ‘territórios’ de significação nas cidades é uma das questões cruciais para compreender o fenômeno da memória coletiva e, por conseqüência, da estética urbana das modernas sociedades urbano-industriais.” (p.3) “... o estudo da memória individual e coletiva é a chave para se elucidar indivíduos e grupos que geram, produzem e transmitem conjuntos de significados sobre os territórios urbanos em que habitam, mediando projetos sociais e culturais como referência de sentido para sua ação no contexto das complexidades dos processos de trocas e interações sociais.” ECKERT e ROCHA, 2000 (2) : 3.

profissionais afastaram muitos deles dos hábitos e rotinas da época, além, é claro, das transformações ocorridas na própria cidade e como decorrência destas, as mudanças nos trajetos e nas formas de sociabilidade destes atores sociais aqui analisados.

Início, assim, esta monografia apresentando meu objeto de estudo, os atores sociais do “movimento” Deu Pra Ti Anos 70 de Porto Alegre, para em seguida cruzar os relatos de vida de alguns informantes que dele participaram com seus depoimentos e as interpretações propostas por estes.

Até o presente momento foram realizadas para esta pesquisa cinco entrevistas. Quatro delas da forma “tradicional”, com encontro e gravador, e a quinta, com perguntas via correio eletrônico, pelo fato de o entrevistado não morar em Porto Alegre. Reconheço que a entrevista ao vivo permite ao pesquisador capturar sutilezas e detalhes do contato com o entrevistado que não são possíveis de outras maneiras, mas, no caso da entrevista via e-mail, graças a fluência da escrita do entrevistado e sua disposição para escrever laudas e laudas sobre as perguntas propostas, tenho dados riquíssimos não só pelo tamanho, mas pela revelação da intimidade e pelo mergulho na subjetividade que tem proporcionado.

São estes, portanto, os entrevistados, por ordem de realização de entrevistas.

- Ceres Victora, 42 anos, nascida em São Gabriel - RS. O pai era militar e a família mudou-se várias vezes antes de morar definitivamente em Porto Alegre, com treze anos. Estudou no Colégio de Aplicação da UFRGS e fez intercâmbio para os Estados Unidos, tendo trabalhado como professora de inglês durante um bom tempo. Cursou Ciências Sociais e atualmente é antropóloga e professora da UFRGS. Em 1980, envolvida com teatro, atuou em um dos papéis principais no filme longa-metragem em Super-8 Deu Pra Ti Anos 70, de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil.

- Mauro Borba, 42 anos, nascido em Cachoeira do Sul - RS. Veio para Porto Alegre em 1979, para fazer faculdade de Comunicação Social. Já em Cachoeira trabalhava como radialista na Rádio Cachoeira. Em 81 começa a trabalhar na Rádio Bandeirantes e foi um dos fundadores, em 83, da Rádio Ipanema, que inova a programação radiofônica da cidade transmitindo programas de rock e abrindo espaço para músicos locais que estreavam na época, como Nei Lisboa, Vítor Ramil e muitos outros. Trabalhou como comunicador em várias rádios com a mesma proposta, e atualmente é diretor da rádio Pop Rock.

- Giba Assis Brasil, 44 anos, nascido em Porto Alegre. Estudou no Colégio de Aplicação da UFRGS e cursou a faculdade de Comunicação Social. Juntamente com Nelson Nadotti, realizou, durante o ano de 1980, o filme Deu Pra Ti Anos 70. Participou da realização de vários filmes desde então, principalmente na produtora Casa de Cinema, da qual é sócio. Atualmente, trabalha como professor no curso de Comunicação Social da UFRGS e em diversas funções relacionadas a produção cinematográfica na Casa de Cinema.

- Nei Lisboa, 43 anos, nascido em Caxias do Sul - RS. Mudou-se pra Porto Alegre com 6 anos de idade e residiu por grande parte da vida no bairro Bom Fim. Estudou no Colégio de Aplicação da UFRGS, fez intercâmbio para os Estados Unidos e iniciou a faculdade de Música da UFRGS, que não chegou a terminar. Músico de grande destaque no cenário artístico porto-alegrense desde fins dos anos 70, quando lançou o show Deu Pra Ti Anos 70, em parceria com o músico Augusto Licks. Trabalhou durante algum tempo com editoração gráfica, mas atualmente dedica-se exclusivamente a música.

- Nelson Nadotti, 43 anos, nascido em Canoas- RS. Estudou no Colégio Militar de Porto Alegre e cursou a faculdade de Comunicação Social na PUC. Envolvido com o cineclube Humberto Mauro, produziu vários curtas-metragens em Super-8 no final dos anos 70, dividindo com Giba Assis Brasil a produção de Deu Pra Ti Anos 70. Trabalha com cinema, principalmente como roteirista desde então, tendo se mudado para o Rio de Janeiro em 1982, através de um convite de trabalho. Atualmente é roteirista de novela para a Rede Globo.

A escolha destes entrevistados foi motivada não só pela sua vivência na época pesquisada mas pela sua participação ativa em produções (de cinema, música, teatro) realizadas em Porto Alegre basicamente entre os anos 1978 e 1983. Assim, todos estes atores sociais participaram do “Deu Pra Ti Anos 70”, que adquire a forma de um movimento justamente pela soma e confluência de seus inúmeros projetos sociais e individuais no período. Esta noção de projeto vai ser retomada posteriormente neste artigo.

Experiências e Espaços

Existem diversos trabalhos na área das Ciências Sociais sobre mudanças no cenário da vida urbana, no Brasil, nas últimas duas décadas. Destaco como fundamentais para esta pesquisa os trabalhos de Gilberto Velho³, principalmente relacionados a classe média urbana e sua visão de mundo face às permanentes mudanças, aos ritmos e às imposições da vida nas cidades contemporâneas.

O marco temporal dos anos 80, época em que aparece o movimento ‘Deu Pra Ti Anos 70’ em Porto Alegre e portanto foco principal da memória da geração que participou deste movimento, é importante por ser o período em que se configuraram os primeiros indícios reais e concretos de que o período ditatorial iniciado com “Revolução de 64” havia chegado ao fim. Este Golpe dura quatro anos. Na ocasião, parte das Forças Armadas pretendiam retornar o poder às mãos da sociedade civil quando, dentro das próprias Forças Armadas, há um segundo golpe, de extrema direita. Assim assume o poder o General Costa e Silva e, depois, com a doença dele, um triunvirato dos três generais das Forças Armadas e, finalmente, o General Garrastazu Médici, o militar mais “linha dura” do Exército. Assim, de 68 a 78, portanto, o Brasil viveu um “regime de exceção”, com o Congresso Nacional fechado; os AIs (Atos Institucionais); os partidos na ilegalidade; a censura, tanto para os meios de comunicação tanto quanto para qualquer atividade cultural (shows musicais, peças de teatro, etc.); o SNI (Serviço Nacional de Informação); a repressão a qualquer “agrupamento” com caráter político.

No início dos anos 70, todo o Brasil partilhava do auge da repressão, oficialmente instaurada com o Ato Institucional número 5 (AI 5), em 1968, que dava ao presidente da República poderes como o de fechar o Congresso Nacional, Assembléias Legislativas e Câmaras Municipais, suspender os direitos políticos de qualquer pessoa, decretar estado de sítio, confiscar bens e de governar por decreto, expedindo outros atos institucionais – ou seja, poder total. A partir daí, qualquer manifestação contrária ao governo era severamente reprimida e punida – foi a época das prisões, das perseguições, das fugas para o exterior. Como a

³ Especialmente destaco ‘Individualismo e Cultura – notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea’ Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999; ‘Subjetividade e Sociedade – uma experiência de geração’ Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989; e Mediação, Cultura e Política Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001 (organizado juntamente com Karina Kuschnir).

possibilidade de oposição legal ao governo simplesmente não existia mais, surgiram vários grupos de esquerda, formados principalmente por estudantes e intelectuais que, via ‘guerrilha urbana’, pegaram em armas contra o regime. Muitos destes guerrilheiros foram presos, torturados e dados como desaparecidos pelas suas famílias, para, mais tarde, já na época da abertura, serem dados como mortos.

Nei Lisboa, um dos informantes selecionados para este estudo, teve um irmão, Luiz Eurico, desaparecido em 1972, sendo encontrado somente 7 anos depois, em 1979.⁴ Sobre este período da repressão, ele relata:

“Foi um período que se eu ficar em silêncio seja mais representativo do período do que se eu falar alguma coisa.”

A menção ao silêncio é constante nos vários depoimentos aqui analisados. Principalmente o silêncio que tomava lugar das conversas nos bares e espaços públicos quando de alguma presença ‘suspeita’, fazendo com que muitas vezes o apartamento e os locais privados fossem mais seguros e recomendáveis para as reuniões em grupo – afinal, para o Regime, qualquer reunião com mais de três pessoas já era algo perigoso e passível de repressão. A este respeito, a informante Ceres Victora fala sobre o ‘medo’ da repressão na época final deste processo:

“... na sala de aula, no bar, tu via uma pessoa estranha, ninguém falava nada. Porque tu não sabia se era rato. Mas eu acho que o final da década de 70 pega também o final disso. Eu tenho muito claro assim, que já esses protestos, essas passeatas no Centro que se fazia eventualmente pela universidade, já era uma coisa menos temerária... a gente tinha medo porque tinha muito mais história do que realmente coisas que acontecessem...”

Sobre o assunto, Giba Assis Brasil, outro informante, menciona, na entrevista, o medo dos estudantes da época de serem “pegos” com livros na bolsa.

⁴ Decidi inserir aqui um trecho de uma letra composta por Nei Lisboa para seu último trabalho, Cena Beatnik, lançado em 2001. Neste trabalho, Nei fala seguidamente sobre suas lembranças, e isto é muito evidente nesta música, ‘E a Revolução’. “68 foi barra/ Plena ditadura/ Plena resistência/ Plena tropicália/ Plena confusão/ Foi um rebuliço lá em casa/ Manifestos, passeatas/ Festivais de minissaias/ Meu irmão limpando a arma/ Meu irmão, e a revolução?! Que estava por chegar/ Tão certo quanto o bem/ Sempre vem e vence/ Nas histórias infantis/ Difícil de aceitar/ Que o mal tenha o poder/ De escrever na história/ Um final tão infeliz/ 68 foi bala/ E mais bala foi setenta e um, e dois, e.../ Mais bala foi depois/ Sempre alguém sumido de casa/ Torturado, morto / Mutilado pelo Estado ao bel-prazer /Boiando no Rio da Prata.”

“... eu, especificamente lembro que eu tinha medo de ter livros dentro da bolsa. Porque era um perigo tu ter qualquer livro. Porque eu me lembro perfeitamente de... enfim, como eu caminhava muito, essa coisa, né, de ser, de ser.. parado ... a gente era parado o tempo inteiro na Oswaldo Aranha, caminhar na Oswaldo significava ser parado pela polícia, aquela coisa que eu digo, eu só fui ser assaltado por um ladrão agora, dois anos atrás... agora, nesses vinte e poucos anos de Bom Fim eu fui assaltado 30 vezes pela Brigada Militar. E esses assaltos eram isso, os caras olhavam e queriam ver o que tinha dentro da bolsa. E era um perigo ter qualquer livro, qualquer livro, livro de... do curso de engenharia era perigoso. Era a idéia de porque era livro, era conhecimento, e conhecimento era uma coisa perigosa.”

Mas ao mesmo tempo, no início nos anos 70 ocorre o “Milagre econômico”, um extraordinário impulso e crescimento da economia do país, e a euforia ‘verde-amarela’ - mensagens de otimismo e confiança no ‘Brasil Grande’ transmitidas pelos meios de comunicação em massa. A euforia econômica, impulsionada pelas idéias de projetos monumentais para o país, atinge também as camadas urbanas médias, com o advento da TV a cores e o surgimento de muitas opções de consumo em bens não-duráveis. Com essa ‘sociedade de consumo’ surge uma forte indústria cultural capaz de produzir bens culturais para todas as classes sociais.

Com o fim da era do ‘Milagre’ econômico, e o conseqüente enfraquecimento do Regime, o país dá os seus primeiros passos para uma abertura ‘lenta e gradual’ rumo à redemocratização. A sociedade civil começa lentamente a mobilizar-se, sendo que, a partir de 78, começam a surgir protestos contra o autoritarismo e exigindo a volta da democracia. Os movimentos sociais de protesto que surgem são, na sua maioria, formados por estudantes, intelectuais, artistas, sindicatos. Neste mesmo período, fins da década de 70, surge a Lei da Anistia, que permite a volta ao país de muitas figuras importantes no plano político, artístico e intelectual, além da revogação, pelo então presidente, General Ernesto Geisel, do AI-5 e da censura prévia à imprensa.

Com o início da década de 80, portanto, o cenário nacional se modifica. Formam-se novos partidos, além dos já existentes Arena (que representava a situação) e do MDB (a oposição), e determina-se a realização de eleições diretas para governador dos estados. A mobilização da sociedade civil continua, e vai transformar-se logo após, no movimento ‘Diretas Já’, encabeçado pelo MDB e visando unir a oposição contra o regime militar. Comícios e passeatas agitam todos os maiores centros urbanos do país. Em 1985, via eleições indiretas, é eleito o primeiro presidente civil do país depois de mais de duas décadas de governos militares. Porto Alegre foi, como outras capitais do país, durante o período das Diretas, palco de vários comícios. A esquina das ruas Borges de Medeiros e Andradadas, no centro da cidade, passa a chamar-se ‘Esquina Democrática’, servindo como espaço para muitos debates políticos e sociais travados na época.

Nesta época, Porto Alegre ganha seu 2º Plano Diretor, que redefine o espaço urbano e a própria atuação do poder público sobre esse espaço, pensando-se sempre na modernização da estrutura de ocupação urbana e na divisão de áreas com funções definidas na cidade.

Na época, a ambiência da repressão dos anos de ditadura, o clima de milagre econômico e de modernização também tiveram seus efeitos sobre a vida dos habitantes de Porto Alegre. A cidade passou por uma mudança completa na sua paisagem. Surgem grandes obras de viadutos, perimetrais, túneis, elevadas, além de uma reformulação do centro da cidade, que perde muito de sua fisionomia antiga. Algumas destas obras são o túnel da Conceição, os viadutos das Av. João Pessoa e Salgado Filho, a construção da Free-Way. Além disso, retiram-se os velhos bondes, implantam-se os corredores de ônibus e dissemina-se o seu uso como principal transporte público da cidade.

Na contramão destas obras monumentais no contexto urbano porto-alegrense, esta época de transformações urbanas é, igualmente, o período áureo da ‘Esquina Maldita’ (a confluência das ruas Oswaldo Aranha e Sarmiento Leite, junto ao Campus Central da UFRGS) um ponto de discussão das questões políticas locais e nacionais pelos intelectuais e artistas da época. Era um surgimento de um espaço de contestação em um bairro, o Bom Fim, que é citado em todas as entrevistas como o principal ponto de sociabilidade dos componentes desta rede social.

Em fins dos anos 70, com a perspectiva da abertura política, a produção cultural porto-alegrense, assim como de todo o resto do país, que se restringia à obrigatoriedade de se encaixar nos atos da censura, durante os anos de ditadura, ganha novos rumos. Com a redemocratização, há uma retomada da vida coletiva nos espaços públicos da cidade, como ruas, parques, bares, associações, sindicatos - o que era considerado ilegal e proibido durante o regime militar.

No âmbito local, como nos planos regional e nacional, a sociedade civil começava a ganhar, também, seu espaço de representação política. A produção artística, que havia sido mantida sob a pressão da censura, é retomada numa ligação estreita com a retomada dos direitos políticos dos grupos sociais.

No livro “Memória Porto Alegre”, Sandra Pesavento afirma que, neste período, “*em Porto Alegre começa o movimento local ‘Deu Pra Ti Anos 70’ que comemorava o fim da década. A geração que cresceram com o AI-5 e os desertados dos anos 60 e 70 reclamavam um outro país e uma outra cidade em seus sonhos.*” (Pesavento, 1991:114)

A expressão *Deu Pra Ti Anos 70*, originalmente título de um show do músico Nei Lisboa e, depois, do filme *Super-8*, longa-metragem, de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti se revela exemplar, no contexto da época, para situar este momento de retomada da vida social e política na Porto Alegre dos anos 80. Em ambos os casos, a expressão mostra o descontentamento de toda uma geração, na época com vinte e poucos anos, com a situação social e cultural do país e a esperança que nutriam com as alterações que o fim da década trazia para o panorama da vida nacional. Nei Lisboa conta o porquê deste título para o seu show ocorrido nesta época:

“O primeiro show que eu fiz, o Deu Pra Ti Anos 70 - que era um olhar pra década quase assim como uma negação... bah, pelo amor de Deus, que década que não serviu pra nada”.

Sobre a expressão “deu pra ti”, surgida na cidade na mesma época, Nei conta que foi inventada por Gelson Oliveira, também músico, e que trabalhava com ele. Era usada quando alguém, durante uma música, ficava solando por muito tempo, no sentido de ‘chega’. Ou quando alguém contava uma piada muito infame. Nas palavras de outro de meus informantes, Giba Assis Brasil:

“E um dia eu vi essa história do Deu Pra Ti Anos 70, essa pichação na rua, e achei que era uma grande sacada, porque era.. isso era final de 79, eu tinha 22 anos na época, e achava que... ‘Deu pra ti’ era uma gíria super-recente, uma coisa que tinha surgido a muito pouco tempo, de... no sentido de ‘chega’, né... e a sensação que se tinha era de ‘chega de anos 70’, realmente...né, era uma época que tava se fechando e que tinha que vir uma coisa nova...”

Neste novo panorama da vida urbana porto-alegrense, um espaço importante, já citado anteriormente, foi o bairro Bom Fim e seus bares, que congregavam uma importante parte da vida contestatória da época. Um bairro peculiar da cidade, considerado ‘boêmio’ por uns, ‘marginal’ por outros, e invariavelmente reunindo vários grupos sociais, o Bom Fim já foi retratado como um ‘espaço urbano moderno e pós-moderno’.

Em sua feição, o Bom Fim reunia, na época, entre seus freqüentadores e moradores, ao longo dos anos 80, diferentes ideologias e utopias transformadas em estilos de vida (como os punks, freaks, darks) das quais resultaria sua definição de identidade, ao mesmo tempo, englobante do moderno e do pós-moderno. Este bairro seria considerado, neste período, um lugar de “altas energias utópicas”, uma espécie de república independente, vivendo à parte do resto da cidade: “fora da estrutura”, segundo Juremir Machado da Silva em seu livro ‘A Miséria

do Cotidiano' sobre o bairro Bom Fim. Nesta mesma obra, o depoimento de um frequentador dos bares e dos espaços do bairro coloca isso em consideração: "*Criamos um território de combate. Ali conviviam aqueles que estavam colocando em xeque os valores sociais. Mas, mais do que isso, estava na ordem do dia a discussão de um projeto político para a sociedade....*" (Silva, 1991:61)

Parte desta feição do bairro Bom Fim desde suas origens, o auge da 'Esquina Maldita', liga-se, portanto, ao auge da contestação. Segundo aponta Silva, esta denominação "maldita" originou-se do fato desta esquina ser "*...o point das vanguardas, o reduto da contestação, o espaço da discussão política e de resistência à ditadura militar, por onde entraram e firmaram-se importantes mudanças comportamentais.*" (Silva, 1991:62) Segundo o autor, foi neste espaço em que "*intensificou-se as lutas pela emancipação da mulher, fortaleceu-se o respeito pelos homossexuais, combateu-se o machismo, viveram-se radicalmente os sonhos das relações abertas e da liberdade sexual. Ou seja, partiu-se para a defesa das diferenças. Pela esquina maldita, Porto Alegre mergulhou na pluralidade cotidiana, caminhou em direção ao direito à singularidade e aprofundou-se no exame e na recusa do conservadorismo moral.*" (Silva, 1991: 63)

O bairro Bom Fim, portanto, faz parte fundamental do rol dos espaços da cidade onde teceram-se várias partes importantes das trajetórias destes atores sociais. Era onde estavam os bares, onde muitos moravam, onde aconteciam os eventos, onde estavam os cinemas. Muitas cenas do filme *Deu Pra Ti Anos 70* passam-se no bairro Bom Fim segundo Nelson Nadotti, não pela praticidade da locação na hora da filmagem, mas porque a vida no bairro fazia parte da gama de experiências deles próprios e havia a proposta disso ser transposto para o filme, enquanto "inventário" das experiências de quem viveu em Porto Alegre nos anos 70.

É difícil apontar predecessores 'locais' para o grupo que, no início dos anos 80, deu uma nova feição ao cinema gaúcho, que passava a ser muito mais intimista e urbano do que até então havia sido. Muito pouco foi produzido nos anos 70, mas estava ocorrendo um grande período de experimentação com a película quase 'caseira' Super-8, já que os outros tipos mais profissionais, como 35mm e 16mm, eram absurdamente caros.

O cinema gaúcho comercial na década de 70, fora algumas exceções, e poucas, resumia-se ao cinema "de bombacha e chimarrão", histórias de aventuras protagonizadas pelo ator e cantor Vítor Mateus Teixeira, o Teixeirinha, com roteiros e filmagem tecnicamente muito precários e com a intenção de atingir a maior fatia do público possível, o "público familiar".

Estes filmes, 12 no total, ao contrário de abrirem caminhos, apagaram qualquer esperança de surgimento de um “cinema regional” no Rio Grande do Sul, assim, como havia surgido o Cinema Novo na Bahia na década de 60 (Becker, 1985). Apesar de realmente conquistarem uma grande fatia de público e levarem as produções do Sul aos grandes circuitos da capital, ao interior e até mesmo a outros estados, o que por si já é algo extraordinário e novo, estas produções muito pouco influenciaram os produtores de cinema da década de 80, declaradamente influenciados muito mais pela estética da televisão e até mesmo das histórias em quadrinhos.

Em um artigo para o Correio do Povo em 1972, o cineasta e professor da PUC, Aníbal Damasceno Ferreira critica a febre cinematográfica que tomou conta da cidade após os estouro nacional de alguns filmes ‘made in Porto Alegre’. O referido autor, ao mesmo tempo que louva o esforço dos pioneiros do cinema ‘grosso’ e ‘feito a facção’ do Rio Grande do Sul, critica os pretensos ‘críticos’ que negam qualquer valor a estas obras. Segundo Ferreira, *“é verdade que os filmes feitos aqui, as sua maioria, são horríveis e não resistem a uma análise das mais superficiais.... Mas ainda quando viessem a propósito essas severas restrições da crítica, é inegável que as nossas chanchadas constituem a maior contribuição que já recebeu o cinema no Rio Grande do Sul em todos os tempos.”* (Ferreira in Cadernos Porto e Vírgula, 1995:80)

O Super-8, portanto, por ser mais acessível, tornou-se a principal mídia usada por quem estava fazendo cinema ‘independente’- sem patrocínios ou estúdios. Nelson Nadotti, junto com o cineclubista Humberto Mauro, foi um dos percussores do uso desse material. Trabalhando com uma câmara que ganhara de presente dos pais com 16 anos, ele produziu diversos filmes, principalmente curtas-metragens e vinhetas de três minutos. De 75 a 81, produziu cerca de 19 filmes, incluindo dois média-metragens e um longa, o Deu Pra Ti.

Tuio Becker considera que essa ‘série’ de filmes de Nadotti, em seu conjunto, funciona como uma visão de mundo. *“Mais especialmente de um mundo pequeno burguês situado ao Sul do Brasil, numa capital provinciana onde uma série de personagens jovens, quase todos com a idade do realizador, expressam diante da câmara suas inquietações diante da vida. Um cinema feito objetivamente a altura do olho, mas também ao redor do umbigo, daí resultando sua fácil comunicação...”* (Becker, 1985: 54)

Isto é confirmado pelas palavras de Seligman, *“o tema básico destas manifestações, tanto no teatro como na literatura, na música e no cinema, era a experiência de vida de seus participantes. Tratava-se do dia-a-dia, da vida de cada um”.* (Seligman in Cadernos Porto e Vírgula, 1995:85)

Deu Pra Ti Anos 70, o filme, surge de uma proposta de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil de fazer um “inventário da década”, de contar os anos 70 “pelos olhos de quem os viveu”. Depois de se conhecerem em um curso promovido pelo cineclube Humberto Mauro, os dois combinam de escrever alguma coisa para ser transformada em filme, e isto dá origem às historinhas que, entrelaçadas, “contam a década” a partir das vivências de dois personagens: Marcelo, interpretado por Pedro Santos, e Ceres, interpretada por Ceres Victora. Giba Assis Brasil fala sobre as elaborações teóricas em torno do filme:

“... a nossa elaboração teórica do filme era a elaboração teórica do cinema que a gente conhecia. Eu chegava e dizia assim, o Nelson dizia que o filme era uma história de amor desconstruída... chegava a usar essa expressão assim, que a gente já tinha lido Foucault na época então a gente tinha essas coisas assim. E eu dizia que não que era um filme sobre memória, que a história de amor era a maneira de contar a história, mas o que tava na estrutura do filme, da maneira de ser do filme era a memória, era como as coisas aconteciam e como elas voltavam a acontecer anos depois na cabeça da gente. Por isso aquela estrutura fragmentada, e tal. Mas isso era uma elaboração teórica que o público não tava nem aí pra isso.”

“...o filme não funcionou como cinema, o filme funcionou como catarse mesmo, direta...entende... então era isso... a grande qualidade do filme foi ter sido feito na hora certa pra um público que tava precisando de algum tipo de reflexão que ele não tinha em outras formas de expressão... e dessa forma, enfim, a nossa, o nosso mérito, foi ter sido a antena disso, né, foi ter captado isso de alguma forma, sem saber, né, mas ter conseguido botar isso num filme. O que o filme tem de bom não é cinema...”

Outros profissionais, no entanto, foram juntando-se ao grupo, entre eles, os grupos de teatro *Vem De-Se Sonhos*, de onde vinha o ator Pedro Santos e o *Faltou o João*, de onde veio Werner Schunemann. Segundo Seligman, “*O filme ficou pronto no tempo certo de inscrevê-lo no Festival de Gramado de 1981 e acabou ficando com o primeiro prêmio da sua categoria, mas fez muito mais do que isto: registrou com fidelidade a trajetória de uma geração por uma década difícil de ser vivida, quase impossível de ser compreendida, e de ser lembrada. Deu Pra Ti... foi um divisor de águas no cinema gaúcho. Atingiu todo um grupo de pessoas que, por causa dele, ou começaram a fazer cinema ou descobriram que havia alguém fazendo cinema em Porto Alegre.*”⁵ (Seligman in Cadernos Porto e Vírgula, 1995:88)

Na área da música, havia uma certa efervescência em torno do que se convencionou chamar de MPG - música popular gaúcha - com feições urbanas, se afastando do tradicionalismo. Mauro Borba em seu livro “Prezados Ouvintes”⁶ cita vários fatos da música Porto-Alegrense e gaúcha da década de 70 e 80. Por exemplo, as Rodas de Som do Teatro de

⁵ Depois deste ‘divisor de águas’, e certamente impulsionados por ele, vários filmes surgiram em várias bitolas, mas principalmente em Super-8, por ser o material mais acessível. Pode-se citar Coisa na Roda, de Werner Schunemann, Inverno, de Carlos Gerbase (que reunia, amadurecidos profissionalmente, Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, nas funções respectivas de roteirista e montador) e Tempo Sem Glória, de Henrique de Freitas Lima, que praticamente encerrou a parte mais relevante deste ciclo.

⁶ Borba, Mauro *Prezados Ouvintes* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

Arena, onde muitos músicos como Nelson Coelho de Castro e Bebeto Alves começaram a se apresentar, criada por Carlinhos Hartlieb, responsável por desenvolver muitos projetos de incentivo a produção musical na cidade. Também as primeiras gravações em vinil de Bebeto Alvez, Raul Ellwanger, Nelson Coelho de Castro, Claudio Vera Cruz. O lançamento do primeiro disco de Nei Lisboa, Pra Viajar no Cosmos não Precisa gasolina. O show intitulado Deu pra ti anos 70, de Nei e Augusto Licks. Mais tarde, Kleiton e Kledir, e o sucesso com os Almôndegas.

A música urbana porto-alegrense vai assumir, logo no início dos anos 80, uma feição mais “roqueira”, influenciada pelos movimentos da música internacional, como o ‘punk’ e o ‘new wave’. Assim, surgem os grupos TNT, De Falla, Cascavalletes, Replicantes. Todos com uma proposta diferente, de um som mais “pesado”, mais “rock”. Mas convivem paralelamente com o som mais “mpbístico” (segundo Mauro Borba), de compositores como Nelson Coelho de Castro e Nei Lisboa.

Relações

⁷O conceito de rede social é fundamental para a realização deste trabalho por duas razões. Em primeiro lugar porque, metodologicamente, trabalhar com rede social permite, através da entrevista com determinado informante, chegar a informação de quem possivelmente pode ser entrevistado a seguir. Assim, as pessoas que compartilham de uma experiência com o informante são capazes de, como ele, recuperarem em sua memória as vivências e eventos compartilhados em uma determinada época. Isto permite a definição clara de quem serão os entrevistados, pelo critério de suas relações na rede pesquisada. O segundo motivo é etnográfico, já que é fundamental conhecer quem fazia parte das relações dos informantes, onde e como estas relações e trocas se davam no intuito de interpretar os projetos desta geração e sua visão de mundo.

Segundo Adrian Mayer em um artigo para o livro ‘Antropologia das Sociedades Contemporâneas’⁸, é Barnes quem define o termo ‘rede’ como “*um campo social formado por relações entre pessoas.*” (Mayer in Feldman-Bianco [org.] 1987:129) Os critérios que definem estas relações são subjacentes ao campo social - amizade, vizinhança, conexões econômicas e de parentesco. Uma rede é, teoricamente, ilimitada (mas naturalmente limitada pela população total examinada, ou pela descontinuidade das relações sociais dentro de seus critérios) e não apresenta organizações coordenadoras ou lideranças. Uma pessoa mantém relações com muitas outras e estas por sua vez mantêm relações com várias outras e assim por diante. Alguns pontos

da rede podem inclusive apresentar um alto número de conexões entre si, demonstrando a existência de grupos interconexos cuja ligação existiria também fora da rede.

J. Barnes, em um artigo para o livro citado anteriormente, *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*, afirma que: “*A noção de rede social está sendo desenvolvida pela na Antropologia Social tendo em vista a análise e descrição daqueles processos sociais que envolvem conexões que transpassam os limites de grupos e categorias.*” (Barnes in Feldman-Bianco [org.], 1987:163)

Neste sentido, cito parte do depoimento de Ceres Victora onde percebe-se a existência de vários níveis - locais diferentes de relações, e ao mesmo tempo, um grande número de conexões entre os atores sociais que produziram o "movimento" Deu Pra Ti Anos 70 em Porto Alegre:

“... quando eu entrei nas Ciências Sociais eu já tinha um pé de interesse no teatro e a partir de umas pessoas que eu conhecia aqui do curso de História, o Werner Schunemann, que agora trabalha também com cinema, passou a trabalhar, é aquele que apresenta o curtas gaúchos... e outra pessoa, o Nilo Cruz também fazia História... e eles faziam parte de um grupo de teatro ... e aí, aqui dentro, nos corredores aqui do Campus eles me convidaram pra participar do grupo de teatro com eles. Então, quer dizer, primeiro eu entrei nas Ciências Sociais na verdade... e aí, junto eu comecei a fazer teatro e esse envolvimento com esse grupo de teatro, que era o grupo Faltou o João... tem outras pessoas que também vieram a se envolver no cinema, como a Mônica Schimidt, por exemplo, que é uma produtora... toda essa gurizada inventou lá de fazer uma peça, começamos a trabalhar... ensaiávamos uma vez por semana... e aí nesse movimento a gente encontra outras pessoas de outros grupo de teatro.”

“... foi que nesses grupos sobrepostos e tal, tinha um outro grupo que também entrava em várias coisas que era o grupo do colégio de Aplicação. Um pouco porque este grupo ... tinha muitas pessoas que também eram deste grupo e depois vieram a compor esse pessoal artístico do cinema e teatro etc. Uma das pessoas centrais era o Nei Lisboa, que era do Aplicação, era do AFS, ... então começam a se sobrepor as coisas... e ele fez a trilha sonora do Deu Pra Ti.”

Da mesma maneira, Mauro Borba comenta sobre como ficou conhecendo pessoas que já trabalhavam no cenário artístico, logo depois de sua entrada na Radio Bandeirantes, onde, com a proposta de se tocar músicas locais, ficou conhecendo a maioria dos músicos e bandas da época.

“... os músicos, assim, procuravam a rádio pra levar suas... na época, suas fitas, né... Nem tinha disco ainda... Daí levavam as fitas, daí nessas, assim que eu conheci o Nei Lisboa, o Bebeto Alves, o Vitor Ramil... toda essa galera assim, que ia levar os trabalhos na rádio, e aí eu tocava, e em muitos casos criou uma amizade, assim, porque como eu tocava o som deles, eles viviam sempre lá na rádio, daí pra sair tomar uma cerveja era um passo, né.”

⁷ Crédito da fotografia: Jornal Zero Hora, 24/03/2001, Segundo Caderno.

⁸ Feldman-Bianco, Bela *Antropologia das Sociedades Contemporâneas* São Paulo: Global, 1987.

“...logo em seguida eu conheci o Giba, o Gerbase, o Jorge Furtado, todo mundo, assim, porque o grupo Vem De-se Sonhos, que algumas pessoas atuaram no Deu Pra Ti, e tal, era um grupo que eu tinha duas colegas de aula, inclusive uma delas é atriz do Deu Pra Ti, a Marta Biavaschi, era minha colega de faculdade, na Comunicação da Unisinos. A Xala Filipi também era do grupo, e era minha colega. E aí eu comecei a conviver, e logo em seguida conheci o Giba, ia nas festas na casa dele, e tal...”

Segundo Barnes, o ‘mapeamento’ de um rede social serviria para a construção de um modelo que conecte as relações sociais efetivamente existentes e que portanto seria uma tentativa de grande aproximação da realidade empírica. Ou seja, *“...na construção do modelo, o fato empírico crucial é que toda a pessoal real impinge em outra, ou entra em contato com várias outras pessoas. Isso inclui o fato de que, no modelo, as relações sociais correspondentes às conexões entre as pessoas não formam uma cadeia única ou uma simples estrela. Ao contrário, percebemos que se tentarmos representar o modelo em duas dimensões, estando marcados convenientemente os pontos nos quais as pessoas podem estar ligadas e que mostram as relações sociais, as linhas entrecruzam-se freqüentemente, assim como formam, freqüentemente também, circuitos fechados. O padrão resultante parece-se ligeiramente com uma malha intrincada e é chamado, apropriadamente, de rede.”* (Barnes in Feldman-Bianco [org.], 1987:165)

Além da relativa proximidade dos lugares onde a maioria destes atores sociais residiam, e dos locais de sociabilidade, quase que na sua totalidade situados no bairro Bom Fim, outro fator importante na configuração da rede é o fato de quase todos estarem, na época, cursando a universidade, e como uma regra, cursos na área das ciências humanas e da comunicação ou da área artística, além de muitos estarem envolvidos, em diferentes níveis de engajamento, com o movimento estudantil universitário. Esta tríade de planos, artístico, universitário e político-estudantil, revela a multiplicidade de envolvimento dos participantes desta rede.

A rede, portanto, é uma abstração da realidade, mas pode conter muita informação sobre a totalidade da vida social da comunidade à qual corresponde, sendo chamada, neste caso, de rede social total. A rede social parcial seria um ‘pedaço’ extraído por algum critério, da rede total. A rede social total da geração que participou do cenário artístico de Porto Alegre no início dos anos 80 inclui uma infinidade de atores sociais envolvidos em muitos projetos e, muitas vezes, semi-segregados em grupos mais ou menos “radicais” nas suas propostas de produção artística – radical no sentido de ruptura total com o convencionalmente produzido no cenário da cidade e que, portanto, apesar de pertencerem a rede, compartilhem espaços e vivências dentro

desta, formavam espécies de grupos a parte. Um dos grupos que se encaixam neste perfil é o Ói Nóis Aqui Traveiz, que, dentro de uma proposta anarquista política e artística, manteve-se sempre um pouco à parte da rede total.⁹ Estes atores entrevistados para o presente trabalho são portanto parte de uma rede parcial, que não engloba a totalidade de atores sociais envolvidos na produção artística da cidade da época, mas parte desta grande rede.

Sendo o trabalho construído com base em entrevistas com diversos ‘Egos’ é certo o fato de que cada um desses Egos vai ser ‘peça central’ de uma rede parcial (egocêntrica) e que somente juntando vários relatos vai-se ter idéia da rede como um todo. Serão redes finitas pelo Ego mas que, se tiverem suas ramificações estendidas, poderão dar conta de toda uma geração de agentes. Assim, a rede não será formada na sua totalidade por relações de primeiro grau (‘diretas’) entre o Ego e outros agentes. Muitas vezes, será por relações indiretas, de segundo ou terceiro grau, mas que mesmo assim constituem e caracterizam uma rede. (Os amigos dos amigos dos amigos...)

Usando o exemplo das pessoas entrevistadas para este artigo, e falando sobre o tipo de conexão de cada um, isto pode ser melhor ilustrado.

Ceres Victora conhecia Nei Lisboa do colégio de Aplicação, onde ele era alguns anos a frente dela, e das reuniões do programa de intercâmbio AFS. Ao mesmo tempo, conhece Giba Assis Brasil através da turma de amigos que freqüentava sessões nos Cinemas Bristol e Vogue e através dele, conhece Nelson Nadotti. Conhece Mauro Borba através de festas e reuniões que aconteciam na maioria das vezes, na casa de Giba ou de Nei. Já Mauro conhecia Nei através da rádio onde trabalhava, onde Nei deixava seus trabalhos para serem divulgados, e através dele conheceu também Giba Assis Brasil, que por sua vez conheceu Nelson Nadotti em um curso de cinema proposto pelo cineclubes Humberto Mauro, do qual este fazia parte. Este é apenas um exemplo do intrincado de relações desta pequena parte da rede.

Os próprios trajetos destas pessoas dentro da cidade eram muito parecidos. Extremamente concentrados no Bom Fim e na Oswaldo Aranha, mas também saindo um pouco além, para o Bairro Moinhos de Vento e Menino Deus, são exemplares para mostrar onde eram feitas algumas conexões da rede. Nadotti fala de seus trajetos, que são muito semelhantes com os trajetos do resto do grupo. Nos depoimentos de Ceres Victora, Mauro Borba, Nei Lisboa e Giba Assis Brasil, muitos destes lugares também são mencionados.

⁹ Sandra Alencar, em “Atuadores da Paixão”, Porto Alegre: Sec. Municipal de Cultura/ FUMPROARTE, 1997, conta a história deste grupo, que completou 23 anos em 2001.

“Vou listar alguns pontos e trajetos: o Teatro de Arena, junto ao viaduto da Borges de Medeiros; o Clube de Cultura, na Ramiro Barcelos; o auditório da Assembléia Legislativa; o Teatro Renascença e a Sala Álvaro Moreira; o Instituto Goethe, procurando mostras de Novo Cinema Alemão; o Cinema 1 - Sala Vogue; a lanchonete Rib's da 24 de Outubro; o Bar Alaska; o Bonfim de ponta a ponta, onde moravam Nei Lisboa e Giba; Cidade Baixa, onde morava Augustinho Licks (parceiro do Nei nas músicas do filme); ia demais ver ciclos de filmes no Bristol, a salinha em cima do cine Baltimore, na Oswaldo Aranha; o Teatro de Câmara; ia a qualquer lugar onde houvesse show do Nelson Coelho de Castro; o Auditório da Reitoria, onde via shows do projeto Pixinguinha, com astros da MPB em dose dupla e ingresso barato; comia "bauru" no bar Trianon; andava pelos Moinhos de Vento, onde era a casa de Gerbase; o Menino Deus, onde ficava a casa do Giba; show em fim de tarde no Araújo Viana (vi um do Carlinhos Hartlieb, inesquecível, rock puro sob a luz do sol caindo lentamente - devia ter filmado aquilo); o parque da Redenção; o parque Marinha do Brasil (onde Gerbase jogava futebol à noite)...”

O depoimento de Ceres, a seguir, repete estes mesmos trajetos.

“Bom, era meio que o surgimento do Bom Fim naquela época como um ponto de referência para os artistas. O Bar João, com certeza a gente se encontrava lá, a esquina maldita, os bares da universidade, o bar da Filosofia... e a gente fazia muita coisa, como eu tava dizendo assim, tem um ponto de referência não necessariamente pra discussão do filme, mas um ponto de encontro que era a casa do Nei (Lisboa).”

O apartamento de Nei Lisboa, no décimo andar de um edifício na esquina da Oswaldo Aranha com a Cauduro é apontado por Ceres, Giba e Mauro, como um lugar perene de reunião. O próprio Nei Lisboa admite que o apartamento “tem uma história só dele a ser contada”.

Atitudes e Visão de Mundo

Dentro do ‘espírito de protesto’ da época, conforme o depoimento de Ceres Victora, torna-se fundamental para este trabalho a noção de contracultura tal como apresentada por Theodore Roszak em ‘A Contracultura’¹⁰. Neste livro, escrito no auge da contracultura, em 1968, ele discorre sobre os principais aspectos da cultura que opõem-se a cultura dominante, com inovações e rupturas, traçando o perfil da juventude que, na década de 60, colocou-se contra a geração dos seus pais e através de músicas, literatura, drogas e principalmente, de atitudes, protestou contra o atual estado das coisas.

Este ‘espírito da época’ (que prolonga-se no mínimo por mais uma década e meia) era muito difícil de se categorizar, pelo próprio fato de não ser um ‘movimento’ oficial. O fato era de que parte importante do leque de opções que capturou a atenção dos jovens da época (drogas,

misticismo oriental, a psicologia da alienação) se confrontava diretamente com os valores-chave da sociedade desde, no mínimo, a época Iluminista, propondo a gestão de um futuro ‘alternativo’, opondo-se ao totalitarismo tecnocrático no qual se estava mergulhado.

Segundo Roszak esta geração e a seus herdeiros, com seu ‘ethos de rebeldia’, seriam responsáveis pela transformação e inovação necessária para nortear a civilização rumo a um lugar ‘habitável’. A contracultura seria, portanto, mais do que um movimento mas um ‘espírito da época’ do qual se impregnou uma geração e que tinha como valores fundamentais a contestação do modo de vida da geração anterior através de alternativas que pregassem uma maior liberdade (e liberação) ao sujeito. Seria um protesto contra uma cultura ortodoxa gravemente enferma, sob a qual pesa cotidianamente o peso da ameaça de aniquilação: o que ele chama de o ‘ethos da bomba’. Este ethos governaria todas as esferas, a política, a econômica, exigindo a necessidade de racionalização total. Ou seja, a própria tecnocracia.

Assim, Roszak afirma: *“Se a contracultura é, como afirmarei aqui, aquele instinto saudável que se recusa, tanto num nível pessoal como político, a praticar tal estupro a sangue frio de nossas sensibilidades humanas, estão torna-se claro porque o conflito entre os jovens e os adultos em nosso tempo atinge profundidades tão particulares e dolorosas. Numa emergência histórica de proporções absolutamente sem precedentes, somos aquele estranho animal cultural cujo impulso biológico para a sobrevivência expressa-se através das gerações. São os jovens, que chegam com olhos capazes de enxergar o óbvio, que devem refazer a cultura letal de seus antecedentes, e devem refazê-la numa pressa desesperada.”* (Roszak, 1972:59)

Rozzak está falando sobre a geração dos anos 60, colocando-a como a precursora dentro de uma visão de mundo de romper com as gerações anteriores e sugerir maneiras alternativas – e, neste sentido, diferentes, e baseadas em valores diferentes – de levar a vida no mundo contemporâneo. Este tema, longe de se extinguir, permanece nas trajetórias e na visão de mundo dos atores sociais do início dos anos 80 de Porto Alegre, e são permanentemente sugeridas, através de suas manifestações, maneiras diferentes de se fazer as coisas – diferentes de como eram feitas da forma habitual, pela geração dos seus pais. A esse respeito, Nelson Nadotti fala sobre o final do filme Deu Pra Ti Anos 70, ao mesmo tempo retomando a questão da censura e da busca de “novas maneiras de se viver”.

¹⁰ Roszak, Theodore *A Contracultura* Petrópolis: Vozes, 1972.

“Deu pra ti” termina o filme com um casal se juntando, mas sem nada daquele padrão que até então era encarado como normal. Havia uma nova geração que procurava ser feliz à sua maneira, sem repressão, sem medos, e sem sair pelo mundo de arma na mão pregando a luta armada para impor suas idéias. Pode soar datado, mas era um modelo que avançava em relação às idéias dos anos 60, a referência mais forte ainda nesta época. Aliás, no início do filme, há uma revista que é folheada, mostrando um balanço pessimista da década de 70, tipo “dez anos desperdiçados” - com o que eu e Giba não concordávamos, e o filme é uma exposição de motivos da nossa opinião. Os anos 70 tiveram muito de atividade subterrânea, de cultura “underground” para sobreviver, e que veio a explodir nos anos 80 com o fim dos governos militares e da censura. E Porto Alegre era um cenário adequado para o filme falar de novas maneiras de se viver, longe dos grandes centros e dos modelos globalizantes.’

Ao mesmo tempo, Giba Assis Brasil fala sobre a pretensão de ser “contra”, de arrumar maneiras de burlar o normal do sistema, e através do filme, sugerir alternativas.

“O Deu Pra Ti tem uma .. ele tem uma... enfim, fora a história que ele conta, ele tem também uma espécie de inventário, não é o inventário da década mas é um inventário de, como é que a gente chamava... desobediência civil. Inventário de desobediência civil. Que era... ele tem essa coisa né de, a gente sugeriu, por exemplo, a história, em vários debates a gente sugeriu, porque vocês não fazem isso? .. a gente chegava nas pessoas... isso que os personagens fizeram. Né... não tem lugar pra ficar com a namorada, então faz isso, né, pega uma chave da imobiliária e vai pra lá e devolve no outro dia, enfim, essas coisas assim...”

Roszak entra mais a fundo na problemática discorrendo especificamente sobre as influências anteriores da geração de jovens que encarnou a contracultura mais profundamente, seus principais mentores, intelectuais, ‘profetas’. Muitos dos quais vão ser também os mentores e influências da mesma geração, ou alguns poucos anos mais velha, que, fora da Europa e dos Estados Unidos, vai contestar, da sua maneira, e de seu jeito, contra o estado das coisas. Havia quase que uma constante ‘busca’. Este tema é recorrente nas entrevistas e muitos autores e estilos “de fora” do país são citados como uma influência importante. Entre estes, David Cooper, a anti-psiquiatria, a literatura marxista em geral, leituras místicas e orientalistas, Michel Foucault. Nei Lisboa fala sobre as influências destes ideários ligados a busca de uma “liberação”.

“Tinha uma coisa nas pessoas também de buscar liberação assim por outras vias, né, que também era uma coisa que tinha sido sufocada, assim. A felicidade, tu poder dançar, procurar a liberdade espiritual, procurar a liberdade do corpo, de drogas... um retorno pra uma coisa que era anos 60 mas que tinha um significado... tudo, toda essa coisa... tudo o que é forma de expressão foi sufocada durante a ditadura então todas elas afloraram ali no final dos 70 e início dos 80...”

Mas ao mesmo tempo, existe, segundo o depoimento de Ceres Victora, uma certa relutância em se ter ídolos e ‘modelos’, não se gostando “de quase nada”, e evitando idealizar qualquer tipo de influência. Tudo bem em se acompanhar um pensamento, mas evitando qualquer tipo de ritual em relação a ele, mantendo aberto um leque de outras opções. E isto relacionando-se ao nível máximo de protesto possível.

“... se tu pensar em termos de política, coisa assim, tinha uma enorme crítica ao imperialismo americano, isso era uma das críticas muito presentes... Acho que a idéia assim, de não copiar... era uma coisa que se colocava...”

A partir daí, a busca de novas maneiras de pensar e viver as coisas estaria relacionada a uma construção individual – no máximo “influenciada” por alguma corrente de pensamento, mas jamais subordinada a ela. Dentro do próprio movimento estudantil universitário, isso acontece quando, num determinado momento, se rompe com as correntes políticas e se nega a sua capacidade de mudança. Esta cena está retratada no filme *Deu Pra Ti Anos 70*, em um momento em que a personagem de Ceres nega o movimento estudantil e sua eficácia enquanto instrumento de transformação. Giba Assis Brasil afirma que este era um momento pelo qual ele também passou, e justamente por isto estava retratado no filme: tempos depois da entrada na universidade e da descoberta do movimento estudantil como lugar onde podiam ser ditas coisas que em outros lugares eram proibidas, toma lugar um sentimento de desilusão e a descrença nas suas possibilidades.

Em termos do panorama internacional, Roszak não chega a definir a contracultura como um movimento. Passada a sua explosão e constatados seus resultados, talvez fosse possível considerá-la como tal. O mínimo que fez foi influenciar uma grande parte de uma geração na busca de uma ‘sociedade alternativa’. Se algo influenciou o surgimento de movimentos locais de contestação e de rebeldia nas décadas de 60, foi esse ‘espírito’ da contracultura - que esteve presente na produção artística brasileira durante toda a década de 70, apesar da censura - e que também se faz presente em várias esferas do *ethos* e do universo simbólico dos jovens porto-alegrenses da década de 80 que se dedicavam a este tipo de produção.

Dentro do projeto de uma “vida alternativa”, Giba Assis Brasil cita o projeto da ‘comunidade urbana’, e a pretensão desta de derrubar com o que existia de família tradicional.

“Comunidade urbana, né, que é a tradução anos 70, início anos 80 pra essa coisa da vida em comunidade.... o lugar onde a gente se encontrava pra discutir era a minha casa. Que não era a minha casa, era uma comunidade que a gente vivia que a gente dividia um bolo de gente e que eu dizia que era o centro do universo porque era meio caminho, exato meio caminho entre o Vogue e o Bristol...” “...nosso ponto de... ação, que a gente imaginava como revolucionária... que tinha essa pretensão, certamente, era o espaço doméstico... até de ‘transformar a família’... A gente lia David Cooper,

essas coisas, então a gente tinha a idéia de criar uma família diferente... que na verdade vinha dos hippies, dos anos 70... só que na verdade não era, não era ...rural... era dentro da cidade, dentro do apartamento, dentro do apartamento a gente achava que iria se criar esses núcleos de explosão da família tradicional.”

O próprio bairro Bom Fim, como citado anteriormente, era visto como o reduto contracultural da cidade, e isso era visível na própria atitude de quem o freqüentava. Segundo Mauro Borba,

“... esse pessoal assim ó, o TNT, o De Falla, o Cascavelletes, quase todo esse pessoal, era um pessoal que era quase que do mesmo time, assim. Eles eram pessoas que surgiram na mesma época, que se identificavam, por afinidade pessoal, ... freqüentavam o Bom-Fim... freqüentavam o Ocidente... uns eram dali mesmo, alguns caras do TNT inclusive moravam ali, naquela região... e o .. e eles eram identificados com a cultura ‘bonfiniana’, assim... a coisa da contracultura do Bom-Fim.”

Luc Ferry em ‘Homo Aestheticus’¹¹, livro no qual traça um panorama da estética ocidental, fala sobre as vanguardas e sua pretensão de mudança e radicalidade. A idéia de vanguarda é importante para compreender a geração ‘Deu Pra Ti’ considerando seu papel social e seus projetos. Assim, Ferry caracteriza a vanguarda como “... o movimento pelo qual um pequeno grupo, uma elite, animada por um projeto novo, rejeita radicalmente o conformismo ambiente, as idéias aceitas, as heranças da tradição.”

Conforme o autor, com a missão de abalar a ‘ordem estabelecida’, a vanguarda se liga estreitamente à idéia de que a unidade da sociedade não é o grupo, mas o indivíduo. E que este indivíduo, enquanto ‘átomo social’, tem o direito de questionar e modificar os valores que ele próprio não estabeleceu. Ou seja, para ser vanguarda tem que se estar ligado a mudança e a contestação.

Algumas das produções, como o próprio filme Deu Pra Ti, estavam fundamentalmente inovando o que havia sido feito até então em termos de produções artísticas locais. Giba Assis Brasil fala sobre a euforia coletiva quando da apresentação do filme no Festival de Gramado, em 1981.

“... tava surgindo alguma coisa nova e que aquela coisa nova era o filme da gente. E isso gerou uma expectativa muito grande, as pessoas se falavam, ficou todo mundo, pô, mas o filme em Super-8, esse filme em Super-8....”

A idéia de se fazer uma coisa “nova”, de experimentar o “novo”, seja na produção artística, seja na vida cotidiana, fez parte fundamental da visão de mundo dessa geração na época, moldando grande parte de seus projetos.

¹¹ Ferry, Luc *Homo Aestheticus – A invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.

Projetos

Os atores sociais desta geração distinguem-se pelo seus projetos. De certa maneira, foram estes projetos, e a maneira como foram realizados, que configuraram a forma e definiram as feições da rede social a qual estes atores pertenciam. Entre os entrevistados para esta monografia, as atuações definiam-se principalmente nas áreas do teatro, da música e do cinema, com algumas passagens pela literatura. Alguns deles aventuravam-se não em somente uma destas áreas, mas em todas, atuando nos projetos encabeçados por outras pessoas da rede, e ao mesmo tempo criando projetos próprios, nos quais outras pessoas poderiam também participar. Um exemplo é a trajetória de Ceres Victora. Inicialmente, juntou-se ao grupo de teatro ‘Faltou o João’, para depois participar do filme *Deu Pra Ti Anos 70*. Ao mesmo tempo, tocava violão em encontros e reuniões promovidas pelo centro acadêmico da faculdade de Ciências Sociais. Já Nei Lisboa atuou preferencialmente na área musical, participando do filme *Deu Pra Ti*.

“Projeto”, no sentido trabalhado por Gilberto Velho seria, portanto, uma ação com um objetivo predeterminado. A princípio, existiria em todas as sociedades, mesmo as mais holistas, já que, mesmo nesta, em algum nível o sujeito individual é capaz de tomar decisões e agir com objetivos predeterminados. Falando sobre o projeto individual, Gilberto Velho afirma que ele jamais pode existir numa forma ‘pura’, sem referências ao outro ou ao social, pois é construído em função das experiências sócio-culturais, de um código, de vivências, de interações. Além disso, o projeto tem um dimensão pública, é verbalizado, é planejado conscientemente. Sua formulação se dá dentro de um campo de possibilidades, demarcado cultural e historicamente, de acordo com o repertório de preocupações/ questões/ problemas centrais da sociedade e cultura na qual se insere. Ou seja, somente faz sentido tendo seus limites demarcados pelos outros projetos contemporâneos a ele. (Velho, 1999)

Para se entender aqui nesta monografia o uso da noção de projeto, é essencial entender a natureza e o grau de fechamento das redes sociais nas quais se movem os atores. Conforme aponta Velho, são as emoções e os sentimentos dos atores a matéria-prima fundamental de seus projetos. “*Assim, uma sociologia dos projetos tem que ser, em alguma medida, uma sociologia das emoções.*” (Velho, 1999: 28-29) Assim como Nelson Nadotti afirma que o filme *Deu Pra Ti* partilha de um caráter muito pessoal porque foi realizado ‘com o coração e sem pudores’, Ceres é enfática sobre o caráter ‘experimental’ e ‘ousado’ da obra.

“.. naquele momento nem a gente dava o valor que o filme iria ter depois. Era uma loucura, fazer um longa metragem... Era ensandecido, assim. Então a gente

demorou um ano pra filmar um longa metragem em Super-8, que era uma coisa que ninguém tinha feito antes, ninguém tinha dinheiro, não tinha como não fazer em Super-8 também... Era mais barato, o único recurso, e acho que o único jeito que os guris sabiam filmar também.”

Da mesma maneira, Mauro Borba vê o filme *Deu Pra Ti* como um projeto “de todos” que deu certo.

“E esse era o grande barato dessa turma que fazia ... porque as peças de teatro do *Vem De-Se* sonhos também... Eu ia... assim, ia lá e me via nas peças... e as situações, a linguagem toda era super peculiar, assim, era gente parecida comigo, fazendo teatro. E não só parecida comigo, gente que eram os meus amigos. E era muito legal isso assim, sabe. Havia uma certa cumplicidade, assim, da gente querer que desse certo porque eles eram amigos. Mas por outro lado... era uma arte feita por todos nós - por todo o mundo ali, quer dizer... gente daqui, assim...”

Ceres também comenta sobre o primeiro disco de Nei Lisboa. Este disco foi gravado de forma ‘independente’, sem o contrato de uma gravadora, mas realizado a partir da venda antecipada de bônus para amigos e conhecidos que apreciavam o trabalho do músico. Ou seja, um projeto de criação individual mas que torna-se social ao ser ‘patrocinado’ pelo grupo.

“E acho que o disco do Nei, o primeiro disco do Nei “*Pra Viajar no Cosmos não precisa gasolina*” que foi uma coisa que marcou muito aquele grupo, foi um motivo de orgulho, finalmente alguém tinha feito algo do tipo... e fez muito sucesso, foi um troço muito bonito, assim. Eu lembro de ficar muito orgulhosa, porque o Nei era uma pessoa que eu conhecia desde o colégio, ele participou da minha seleção quando eu fiz o AFS, e depois continuava assim, uma série de coisas acontecendo em que ele tava envolvido.”

O projeto é, portanto, algo consciente, que envolve noção das perdas e riscos tanto em termos individuais quanto de grupo; ao mesmo tempo, é uma atribuição de sentido a uma existência fragmentadora que é a de cumprir os diferentes papéis demandados pela sociedade heterogênea. *“Quanto mais exposto estiver o ator a experiências diversificadas, quanto mais tiver de dar conta de ethos e visões de mundo contrastantes, quanto menos fechada for sua rede de relação ao nível do cotidiano, mais marcada será sua autoconcepção de individualidade singular. Por sua vez, a essa consciência de individualidade - fabricada dentro de uma experiência cultura específica - corresponderá uma maior elaboração de um projeto.”* (Velho, 1999: 32)

Segundo Velho, Nas sociedades complexas, a construção de um projeto individual e da própria identidade é feita em um contexto onde várias esferas da vida social se interpenetram, muitas vezes entrando em conflito ou se misturando. Semelhante observação deste autor encontra eco do testemunho do músico Nei Lisboa que aponta a noção de conflito e de diversidade de projetos individuais dentro de um mesmo campo de possibilidades.

“... como se tivesse umas 15 estradas diferentes ... um leque de estradas, e todo mundo no centro dizendo ‘vamo embora!’ e cada um prum lado...”

Pode-se citar, como exemplo, um trecho da entrevista com Ceres Victora, onde ele fala sobre suas escolhas, explicando sua preferência por uma delas (Ciências Sociais) pelo fato de poder inserir a outra (o teatro) secundariamente na sua rotina. A partir dessas escolhas, das quais não se tinha total consciência dos rumos futuros, foi-se traçando seu projeto individual.

“... eu tinha a maior dúvida na fila de fazer a inscrição pro vestibular se iria fazer Arte Dramática ou Ciências Sociais... E aí eu cheguei e disse, são duas coisas que eu não consigo no momento abrir mão. Mas eu nunca vou conseguir fazer Ciências Sociais ‘por fora’ ... e teatro eu consigo fazer ‘por fora’ da academia e Ciências Sociais não...”

Quando perguntada sobre o fato de não ter ‘voltado’ pra carreira artística, ela afirma:

“... é que eu acho que já naquela, quando eu optei fazer as C. Sociais na academia e deixar aquilo como um acessório eu já tinha meio, de certa maneira me definido. Não tava tão claro, assim, naquela época...”

Talvez o próprio fato de estar mais superficialmente em contato com o meio artístico e com seus agentes a partir de uma certa época tenha inculcado interesses mais individuais e diferenciados do resto de grande parte da rede.

“Não é uma coisa tão fácil de tu lidar. Porque por um lado eu tinha uma atividade intensa com o pessoal das artes, de arte dramática, tinha uma coisa intensa aqui no Campus com os meus colegas... Tinha todo esse grupo da minha profissão que eu dava aula de inglês. E nesse meio-tempo resolvi casar ainda por cima... (...) ... então tinha uma intensidade de relações muito interessante, sabe, mas que por outro lado lá pelas tantas tu fica assim, sabe, muito dividida também...”

A entrevista com Giba Assis Brasil revela o mesmo impasse de ter que “decidir” por uma espécie de projeto a ser seguido - mesmo que isto não tenha sido inicialmente planejado.

“Mas nunca - na verdade nunca pensei em fazer cinema. A idéia de fazer cinema era uma- Não foi planejado, eu pensava, gostava, me interessava por cinema e uma das possibilidades que eu via era de fazer crítica de cinema, trabalhar com crítica de cinema ou política internacional. Eram duas coisas, dois ramos do jornalismo que me interessavam. Mas aí, no meio da faculdade, antes até de eu ter largado a engenharia, na verdade eu só fui largar mesmo a engenharia química depois de ter me formado em jornalismo..”

Mais tarde, quando o filme *Deu Pra Ti* necessitava de um trabalho intensivo final, foi necessário largar o jornalismo para dedicação exclusiva ao filme. Refletindo sobre este momento singular em sua história de vida, este informante comenta:

“Aí o que que eu fiz, eu pedi demissão da Rádio. E os caras, tu vai fazer o que? E eu lembro quando eu fui falar com o meu chefe, que era o Ruy Carlos Ostermann, ele, pô, mas tu tá, tu vai fazer o que (risos)... Ah, não sei, não sei, daqui seis meses provavelmente eu vou tá aí, desesperado, sem grana procurando emprego, mas agora eu tenho que largar porque eu preciso terminar esse filme.”

Gilberto Velho afirma que: *“A possibilidade da formação de grupos de indivíduos com um projeto social que englobe, sintetize ou incorpore os diferentes projetos individuais, depende de uma percepção e vivência de interesses comuns que podem ser os mais variados...”* (Velho, 1999: 33) No entanto, neste sentido, torna-se complicado para estes atores definirem a movimentação artística que aconteceu na época como um ‘movimento’. Na maioria dos casos, apontam para um conjunto de coisas acontecendo mais ou menos no mesmo tempo partilhando de uma visão de mundo e, portanto, com propostas parecidas. Mas sem a ‘unidade’ que um ‘movimento’ deveria ter. Giba Assis Brasil cita o festival Viva a Coisa, que contou inclusive com um manifesto, escrito por ele, como uma provável tentativa de dar uma unidade ao conjuntos de coisas que estavam acontecendo.

“... e acho que o ponto mais significativo dessa tentativa de fazer um movimento foi quando a gente fez um negocio chamado Viva a Coisa, ... que foi uma ... não dá pra dizer um festival, mas foi uma mistura que a gente fez, que a gente conseguiu botar na Assembléia Legislativa durante 3 dias seguidos, acho que foram 3 dias seguidos, uma sessão do Deu Pra Ti Anos 70, uma apresentação do School’s Out e o show do Nei... e a gente chamou isso de Viva a Coisa... tem até o manifesto que eu escrevi “Viva a coisa, a coisa é coisa viva...” enfim, que era isso... era uma tentativa de dizer assim, ó, tem alguma coisa viva, tem alguma coisa nova, essa coisa nova somos nós, ó! (risos) e a gente fez um negócio, fez um movimento até surpreendentemente organizado, que a gente nunca foi muito organizado em termos comerciais e tal...”

A capacidade de continuidade desses projetos ‘supra-individuais’ depende muito de sua eficácia simbólica e política. O projeto social, ao representar um grupo de interesses, possui necessariamente uma dimensão política (e sua viabilidade dependerá de sua capacidade de ser somatório e síntese das emoções individuais.) Ele é, portanto, uma dimensão da cultural (por ser sempre uma expressão simbólica); vai estar sempre ligado à organização e mudança social (por ser público e consciente); e vai sempre ter um mínimo de caráter político (por implicar numa relação de poder). Sua eficácia dependerá, assim, da manipulação do instrumental simbólico,

dos paradigmas aos quais estiver ligado e de sua capacidade de difusão.

O movimento Deu Pra Ti Anos 70 configura-se, portanto, na soma dos projetos individuais e dos projetos sociais destes atores sociais. O *corpus* de significados usado na construção destes projetos; sua homogeneidade em termos de proposta, em termos estéticos e de visão de mundo; o forte entrelaçamento da rede e de suas experiências de vida na Porto Alegre dos anos 70; o engajamento deste atores em vários projetos, de várias feições, porém relacionados à criação de algo ‘novo’, que imprimisse a marca de ‘sua’ geração no ‘fazer-arte’ da cidade; o compartilhamento dos espaços e zonas de sociabilidade, das experiências, dos eventos. Todos estes fatores são mais relevantes que a construção formal de um movimento, com um manifesto inicial, com líderes.

O movimento cultural que ocorreu em Porto Alegre no início da década de 80 foi, portanto, impulsionado pelas experiências da geração que o encabeçou, e delineado pelos seus projetos.

REFERENCIAS

- ALENCAR, Sandra *Atuadores da Paixão* Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura / FUMPROARTE, 1997.
- BARNES, J. A. “Redes sociais e processo político” in FELDMAN-BIANCO, Bela (org.) *Antropologia das Sociedades Contemporâneas* São Paulo: Global, 1987.
- ECKERT, Cornélia e ROCHA, Ana L. C. da *A memória como espaço fantástico* Iluminuras - Banco de Imagens e Efeitos Visuais - PPGAS – UFRGS, 2000 (2)
- FERREIRA, A. D. “Os pêssegos de Saint Hilaire” in BECKER, Tuio (org.) *Cinema no Rio Grande do Sul - Cadernos Porto & Vírgula* Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.
- BORBA, Mauro *Prezados Ouvintes* Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1996.
- ECKERT, Cornélia e ROCHA, Ana L. C. da *Os Jogos da Memória* Iluminuras - Banco de Imagens e Efeitos Visuais - PPGAS – UFRGS, 2000
- FERRY, Luc *Homo Aestheticus - A invenção do gosto na era democrática*.São Paulo: Ensaio, 1994.
- KUSCHNIR, Karina e VELHO, Gilberto (org.) *Mediação, Cultura e Política* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- MAYER, A. C. “A importância dos ‘quase-grupos’ no estudo das sociedades complexas” in FELDMAN-BIANCO, Bela (org.) *Antropologia das Sociedades Contemporâneas* São Paulo: Global, 1987.
- PESAVENTO, Sandra J. (org.) *Memória Porto Alegre - Espaços e Vivências*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFRGS; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991.
- ROCHA, Ana L. C. da *Bonfim - feições de uma cidade no plural... ou o lugar da desordem*. Iluminuras - Banco de Imagens e Efeitos Visuais - PPGAS – UFRGS, 2000.
- ROSZAK, Theodore *A Contracultura* Petrópolis: Vozes, 1972.
- SELIGMAN, Flávia “Verdes Anos do Cinema Gaúcho” in BECKER, Tuio (org.) *Cinema no Rio Grande do Sul - Cadernos Porto & Vírgula* Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995
- SILVA, Juremir Machado da *A Miséria do Cotidiano* Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.
- VELHO, Gilberto *Subjetividade e Sociedade - Uma experiência de geração*. Rio de

Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

VELHO, Gilberto *Individualismo e Cultura - Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BECKER, Tuio *Cinema Gaúcho – uma breve história* Porto Alegre: Ed. Movimento, 1985.

- ECKERT, Cornélia e ROCHA, Ana L. C. da *A memória como espaço fantástico* Iluminuras - Banco de Imagens e Efeitos Visuais - PPGAS – UFRGS, 2000 (2)
- FERREIRA, A. D. “Os pêssegos de Saint Hilaire” in BECKER, Tuio (org.) *Cinema no Rio Grande do Sul - Cadernos Porto & Vírgula* Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.
- BORBA, Mauro *Prezados Ouvintes* Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1996.
- ECKERT, Cornélia e ROCHA, Ana L. C. da *Os Jogos da Memória* Iluminuras - Banco de Imagens e Efeitos Visuais - PPGAS – UFRGS, 2000
- FERRY, Luc *Homo Aestheticus - A invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.
- KUSCHNIR, Karina e VELHO, Gilberto (org.) *Mediação, Cultura e Política* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- MAYER, A. C. “A importância dos ‘quase-grupos’ no estudo das sociedades complexas” in FELDMAN-BIANCO, Bela (org.) *Antropologia das Sociedades Contemporâneas* São Paulo: Global, 1987.
- PESAVENTO, Sandra J. (org.) *Memória Porto Alegre - Espaços e Vivências*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/ UFRGS; Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991.
- ROCHA, Ana L. C. da *Bonfim - feições de uma cidade no plural... ou o lugar da desordem*. Iluminuras - Banco de Imagens e Efeitos Visuais - PPGAS – UFRGS, 2000.
- ROSZAK, Theodore *A Contracultura* Petrópolis: Vozes, 1972.
- SELIGMAN, Flávia “Verdes Anos do Cinema Gaúcho” in BECKER, Tuio (org.) *Cinema no Rio Grande do Sul - Cadernos Porto & Vírgula* Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995
- SILVA, Juremir Machado da *A Miséria do Cotidiano* Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1991.
- VELHO, Gilberto *Subjetividade e Sociedade - Uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- VELHO, Gilberto *Individualismo e Cultura - Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.