

A CIDADE, O CAMPO E O TEMPO: PORTO ALEGRE E ANTÔNIO CARLOS TEXTOR

*THE TOWN, THE COUNTRY, AND THE TIME:
PORTO ALEGRE AND ANTÔNIO CARLOS TEXTOR*

Alexandra Lis Alvim¹

RESUMO

Escolhas espaciais em produções cinematográficas podem revelar muito sobre as visões de mundo de seus realizadores. Nos tempos da Ditadura Militar, o mundo urbano ampliou abruptamente suas dimensões: questões sobre campo e cidade se atrelaram, definitivamente, a concepções sobre modernidade. Esse artigo pretende observar como isto aparece no cinema produzido no Rio Grande do Sul, um estado tradicionalmente rural onde, na década de setenta, anos de êxodo rural e modernização conservadora nacional, faziam sucesso os melodramas de Teixeira, herói de valores atrelados ao campo. O artigo, por fim, pretende relacionar tais questões com o curta-metragem “A Cidade e o Tempo”, de Antônio Carlos Textor, que ressalta, e ao mesmo tempo questiona, as transformações urbanas na Porto Alegre dos tempos ditatoriais.

Palavras-chave: Cidade. Modernidade. Porto Alegre.

ABSTRACT

Spatial choices in movie productions can reveal much of their directors' worldviews. During Brazil's military dictatorship, the urban world suddenly expanded its dimensions: questions about country and town were permanently attached to conceptions of modernity. This article aims to analyze how it appears in the movies produced in Rio Grande do Sul, a traditionally rural state, where, in the seventies, a time of rural exodus and national conservative modernization, the melodramas of Teixeira, a hero of values attached to the country, were a hit. Lastly, the article aims to relate these issues with the short film “A Cidade e o Tempo,” by Antonio Carlos Textor, who points out, while questions, the urban changes in the Porto Alegre of dictatorial times.

Keywords: Town. Modernity. Porto Alegre.

“Existiam cercas, souberam de repente, ou não de repente, mais uma vez, e quietamente, souberam como nunca tinham sabido antes, os seis: existiam cercas, concreto, arame farpado, existiam cercas segregando animais e verde (ABREU, C.F., 1977: p.57)”.

¹ Mestranda em História Cultural, Universidade Federal de Santa Catarina. Licenciada em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

INTRODUÇÃO – MODERNOS ARES

Para Georg Simmel (2005), a modernidade constitui-se de uma rápida concentração de imagens em mudança, que impõe impressões inesperadas ao sujeito. Considerada como espaço substancial da vida burguesa e da civilização, as cidades são os centros dinamizadores das grandes transformações da vida moderna. Para Michel de Certeau (2013), as cidades, “maquinaria e herói da modernidade”, viraram objetos da razão que as transformaram em espaços próprios, organizados racionalmente; possuidores de um não tempo, substituindo as resistências subjetivas que as sobrecarregavam de passados; e convertendo-as em um sujeito universal e anônimo, que engole todos os seus habitantes em um espaço disciplinar. Decorrentes do peso creditado à industrialização e as novas tecnologias, as sociedades industrializadas tornavam-se tecnocracias, delegando a organização do Estado, e a de todas as áreas da vida, o peso do saber das especializações científicas e tecnológicas, embasadas na busca pela máxima racionalização, eficiência, segurança social e na coordenação em grande escala de homens e recursos: a “era da engenharia social”, em que a “(...) política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes (...) tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos” (ROZSAK, 1972, p.19). Nos espaços urbanos isto foi transporto pelas prerrogativas da arquitetura modernista expressadas, a exemplo, na Carta de Atenas que instruía a construção e a divisão das cidades em setores funcionais – e a construção de Brasília pode ser tomada como maior exemplo nacional deste pensamento sobre a cidade.

A mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores tornaram a grande cidade moderna o *locus* da intensificação da vida nervosa. Nelas, de acordo com Simmel, não é possível reagir com ânimo, com o espírito, como costumam ser as reações ligadas às pequenas cidades e ao mundo rural, mas sim com o entendimento. A existência destes espaços praticamente sempre esteve vinculada a economia monetária, e nas cidades modernas isto ganha um novo nível já que o ritmo industrial vai tingindo os conteúdos da vida de pontualidade, contabilidade e exatidão, visando facilitar a “exclusão daqueles traços essenciais e impulsos irracionais, instintivos e soberanos que pretendem determinar a partir de si a forma da vida, em vez de recebê-la de fora como uma forma universal, definida esquematicamente (SIMMEL, 2005, p. 580-581)”. A objetividade passa a valer para a forma como são tratados os homens, que se tornam números, elementos indiferentes, numa objetificação impiedosa da lógica da produção sempre voltada ao mercado. Desta forma, a crítica de Simmel para a cultura moderna se dá pela forma impessoal com que ela trata todas as coisas, traduzindo-se como a vitória do espírito objetivo sobre o espírito

subjetivo – o espírito moderno, para o autor, é um espírito contábil.

Se a cidade é o lugar do entendimento, o campo é o lugar onde a percepção que prevalece é a do sentimento (SIMMEL, 2005), relacionado como lugar da moralidade e do acordo com a natureza (HEGEL, 1997), às formas naturais da vida, à proximidade para com a natureza (WILLIAMS, 1989). O campo e a cidade pequena se opõem ao cosmopolitismo da metrópole, pois é no campo onde a natureza está mais presente na vida e o ritmo é mais ditado pelo sol do que pela fábrica. A vida se fecha e se encerra em si mesma; ao contrário da metrópole, cujo círculo de visão, as relações econômicas, pessoais e espirituais ampliam-se em progressão geométrica assim que ultrapassam determinado limiar. Se é o centro das realizações, o lugar da racionalidade, da civilização, da ciência, da liberdade, da ruptura com os padrões morais (LEMOS, 1994), a cidade também pode ser vista como o espaço da corrupção, da libertinagem, do anonimato, da mundanidade (WILLIAMS, 1989). Desde a Antiguidade, à dicotomia campo/cidade foram associadas e produzidas um vasto conjunto de imagens que são rastros dos sentidos dados a tais espaços em determinadas circunstâncias temporais, capazes de nos indicar como tais espaços eram percebidos e como se vinculavam às questões políticas, econômicas e sociais de seus tempos.

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

As mudanças que se produzem ante os olhos de seus habitantes, com a aceleração que lhes permitem os implementos

tecnológicos de produção e de transporte, fazem a cidade ser pensada e julgada a partir dessa materialidade que simbolizam as mudanças: o novo procurando atritar o velho (LEMOS, 1994: p.182).

Na década de 1920 o mesmo ocorreria com as cidades de São Paulo e do México. Com a chegada maciça de imigrantes europeus e o início dos processos de modernização que transformaram a cidade, São Paulo começa lentamente a adquirir as feições que a converteram hoje em uma das maiores metrópoles do mundo. A partir daí, instaura-se definitivamente uma tendência que se espalharia pelos principais centros urbanos do continente: era o sinal de que a cidade vencera o mundo rural (LEMOS, 1994), expandindo um conjunto de imagens e instaurando um desejo de viver urbano, pois “(...) a metrópole organiza o imaginário, as utopias sociais, os sonhos irrealizáveis, os debates-histórico-políticos, as paisagens na arte... E o espaço se vai produzindo para materializar todas as idealizações (LEMOS, 1994, p.183)”. Com o governo Vargas e a aceleração do processo industrialização do país, esta tendência ganharia novos e importantes estímulos, a exemplos das políticas implementadas pelos interventores do Presidente nomeados nos âmbitos municipais.

Contudo, a modernidade não vivia só das cidades. No campo, sentia-se o efeito da abertura do país ao mercado internacional, com a introdução cada vez mais intensa de todo um aparato maquinário que dinamizava a produção agrícola. Um processo complexo percebe-se aqui: a técnica fazia da cidade o lugar do entendimento, das realizações, das modernidades e produzia um *“ethos urbano”* e um conjunto de imaginários que incitavam um desejo por viver nos espaços metropolitanos. Ao mesmo tempo, a técnica também adentrava o mundo rural, aumentando os níveis de produtividade e enviando grandes quantidades de alimento que abasteciam os centros urbanos cada vez mais inchados. A técnica, no formato de máquina, fazia desnecessário o trabalho de um grande número de trabalhadores do campo e, simultaneamente, os seduzia para as grandes cidades. Se os impulsos modernizantes em solo nacional remontavam o início a alvorada do século XX, entre 1961 e 1964 o Brasil encontrava-se em uma encruzilhada: de um lado, um projeto reformista revolucionário, que se implementado modificaria a distribuição de riqueza e poder do país. Do outro, o medo do avanço comunista, da revolução social e do caos. No mundo polarizado da Guerra Fria, a opção conservadora, capitaneada pelos militares, prevaleceu no Brasil: uma opção que, instalando uma ditadura que duraria vinte anos, manteve as políticas de modernização “mais uma vez dinamizadas e orien-

tadas pelo alto, pelo Estado, acelerando-as como nunca, embora aprofundando tradicionais desigualdades sociais e regionais (AARÃO, 2014, p.24)”. Entre 1940 e 1980, o Brasil transformou-se por este processo em um país que tinha 31,24% de população urbana para 67,59%.

As reformas modernizantes dos governos nacional-desenvolvimentistas e a modernização conservadora advinda com o golpe militar de 1964 catalisaram este processo, cujos pontos mais intensos parecem ter sido ressoados na década de 1960, pois no censo demográfico de 1970 o Brasil, pela primeira vez, já possuía a maioria de seus habitantes em espaços urbanos.

1 Um herói gaúcho

Nestas décadas de êxodo rural, aos milhões que saíam do campo em busca de novas condições de vida nas cidades e deparavam-se com os contrastes gigantescos que separam uma vida do verde a uma vida do concreto, o cinema também encontrou inspiração e público para invenção de novas histórias. Até a década de 1970, a televisão ainda não contava com o apelo popular que acabaria tomando nas décadas seguintes – este espaço, que antes havia sido ocupado pelo rádio, era ocupado pelo cinema, um dos meios de comunicação mais populares, cujos espaços representavam verdadeiros centros de sociabilidade urbana. Na onda da popularidade dos filmes “*western*” estadunidenses, o cinema brasileiro produziu uma grande quantidade de narrativas que se centravam nos contrastes vivenciados por personagens rurais bondosos, ingênuos, e por vezes heroicos, nos centros urbanos – produções que respondiam a uma demanda clara destes processos de urbanização que o país sofria intensamente. Os filmes de Amácio Mazzaropi, mais conhecido apenas como Mazzaropi, o ator e cineasta que em 1958 abriu a própria produtora para realizar seus filmes de grande sucesso popular, são um dos maiores exemplos deste quadro. Suas narrativas traziam referências culturais e sociais semelhantes às parcelas da população que deixavam o campo rumo à cidade, no caso, àquela que se tornava a maior cidade do país, São Paulo – filmes caricatos que superdimensionavam o conflito cultural entre o homem do campo, bondoso, simples e ingênuo, e o universo citadino, ameaçador (CARNIELLO; SANTOS, 2010).

No Rio Grande do Sul, os filmes de Vítor Matheus Teixeira preencheram este espaço e permitiram que “uma vasta gama da população, que normalmente não tem voz na mídia, se visse representada pela sua própria ótica (ROSSINI, 1995, p.73)”. Teixeira, como era conhecido, era um cantor popular que começou a fazer sucesso no estado com a música “Coração de Luto” no início da década de 1960. Tamanho êxito teve em suas vendas que uma produtora de cinejornais, a Leopoldis-Som, resolveu investir

no cantor e transformar a canção famosa, que narrava a história da mãe do cantor, morta após cair em uma fogueira quando este tinha nove anos de idade, em uma produção cinematográfica. *“Coração de Luto”*, lançado em 1966, foi o primeiro dos doze longas-metragens estrelados pelo cantor e pela acordeonista Mary Terezinha, tornando-o responsável por sedimentar uma tradição cinematográfica no Rio Grande do Sul (ROSSINI, 1995) e dar alguma estabilidade às produções locais, tirando-as do limbo das projeções privadas (BECKER, 1986).

Esta produção marcou o início daquilo que Becker chamaria de “ciclo de bombacha e chimarrão”, uma fase em que as produções do estado voltaram-se para narrativas que tematizavam um passado épico local ou o mundo rural dos pampas, temáticas que se julgavam como “autênticas” do Rio Grande do Sul. Entre 1970 e 1973, na esteira do então “milagre econômico”, o estado conseguiu chegar ao terceiro posto em quantidade de filmes graças aos incentivos do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE). O primeiro filme a utilizar estes recursos no estado foi *“Para Pedro”*, de 1969, dirigido por Pereira Dias e estrelado pelo cantor tradicionalista José Mendes, que seguia a tendência iniciada por Teixeira de transformar uma música em uma produção cinematográfica contando com o protagonismo do cantor, que viria estrelar ainda mais dois filmes deste estilo. *“Para Pedro”* havia sido roteirizado por Antônio Augusto Fagundes, que na época já se destacava como um dos membros mais importantes do Movimento Tradicionalista Gaúcho, o MTG. Fagundes ainda seria responsável por contribuir com a produção de alguns outros filmes deste ciclo, como quando dirigiu a versão cinematográfica de *“Negrinho do Pastoreio”*, estrelado por Grande Otelo, em 1972.

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

Estas elaborações de sentido acabam por originar também projetos estéticos, no qual o cinema dito “da bombacha e chimarrão” pode ser tomado como exemplo. Seu surgimento é quase concomitante ao crescimento do interesse pela temática regionalista no estado e associado também ao crescimento do interesse pela música regional. Deste modo, tal qual o próprio MTG, ele inspirava-se na longa produção imagética para o gaúcho que, desde o século XIX, traçava os contornos de um sentimento de pertencimento. Com o cinema, estas imagens ganhavam movimento e reinventavam um modo de ser e estar no mundo, “peculiar” a uma gente brasileira nascida em uma zona de fronteira, montada a cavalo e metida em um sem fim de guerras. O cinema, desta forma, transporta para um novo suporte um conjunto de imaginários, apropriando-se destes e realimentando-os, produzindo novas leituras fruto de novos olhares feitos sob novas circunstâncias e sob novos suportes materiais. A estética campeira, a visualidade do Pampa, a composição de cavalos, cuias, gado e rusticidade, a consequente positivação destas características bucólicas e a atribuição de valores guerreiros agora eram reabastecidas pelas imagens produzidas pela tecnologia da sociedade de massas e passavam a abranger um público receptor cada vez maior que amplificava o potencial de tais imaginários. O cinema, desta forma, dava novos impulsos ao longo processo produtor do “gaúcho” e corroborava com a subjetivação da ideia regionalista que, ao ser encarnada, conforma corpos e processos subjetivos, orientando práticas que atuam sobre a realidade imediata dos sujeitos.



Fonte: Blog de Francisco Cougo²

2 Imagem da reportagem sobre Teixeira na Revista O Cruzeiro, 1967. Imagem e trechos da entrevista disponíveis em: < [http://revivendoteixeirinha.blogspot.com.br/2007/07/eis-o-](http://revivendoteixeirinha.blogspot.com.br/2007/07/eis-o-RIHGRGS)

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

Se a crítica não lhe perdoava pela falta de profundidade, também não sabia compreender que sua obra se preocupava em atender as expectativas de um público humilde que raramente era contemplado pelas experiências cinematográficas – o público dos desterrados do campo, perdidos nas planícies de concreto das cidades; os dos camponeses, desatendidos nos recantos da modernidade. Por outro lado, por preocupar-se em atender as demandas desse público específico, era alvo de outro tipo de crítica por não construir sua imagem vinculando sua produção diretamente ao tradicionalismo (REIS, 2010). Teixeirainha alcançou, desta forma, um posto singular na produção cultural rio-grandense, pois suas produções comerciais direcionadas às massas, promoviam uma releitura do gaúcho associada ao “populacho”. Sua imagem reatualizava este mito, incorporando elementos do tradicionalismo, mas não o seguindo à risca das propostas de Barbosa Lessa e companhia – seu êxito vinha, dentre outras coisas, de sua habilidade em atualizar e manipular velhos códigos, trabalhando com os estigmas do rústico e do grosso que compunham a imagem de seu personagem e o faziam posar, por exemplo, pilchado em meio ao concreto de São Paulo. Nesta construção, Teixeirainha positivava uma região e vinculava-a sua relação de pertencimento ao mundo rural, camponês, traduzido como o lugar da bondade, da tradição, da origem; ao mesmo tempo em que reatualizava características ontológicas dos que se reconheciam parte desta “Querência Amada”,³ o nome de uma de suas músicas mais famosas, transformada em uma espécie de hino informal estadual, e que cuja letra começa com *“quem quiser saber quem sou...”*.

teixeirinha.html >. Acesso em: agosto de 2015.

3 TEIXEIRINHA. Querência Amada. Aliança de Ouro. Copacabana, 1975.

2 A cidade de concreto

Uma aparente contradição emergia: ao passo que prosperavam produções culturais que enfatizavam os temas rurais, vinculando e endossando discursos identitários que associavam o nativo do Rio Grande do Sul ao campo e à rusticidade, o Estado, acompanhando a tendência nacional, volvia-se cada vez mais urbano. Em alguma medida, a estética alimentada e recriada do gaúcho campeiro parecia-se descolar paralelamente ao crescimento em tamanho e importância que os centros urbanos passavam a tomar⁴. Pois se as novas tecnologias de comunicação de massas passavam a divulgar e atrelar à imagem deste território associações com um mundo rural, em 1970, 53% a população do estado já havia se tornado urbana (MONTEIRO, 2006, p.338).

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

Mas isto, claro, quando pensamos nas tentativas de consolidação no Rio Grande do Sul de um cinema que fosse consumido por grandes públicos, como ocorria com os filmes de Teixeira. Fora disso, o fascínio que a arte cinematográfica despertava passava a congregar aficionados, formando grupos de estudo e discussão. Com a gradual entrada de tecnologias mais simples e acessíveis, alguns destes também se transformaram em grupos que produziam filmes amadores, articulando lentamente uma produção experimental e curta-metragista a partir dos anos sessenta na capital

4 A respeito da tensão entre o gaúcho tradicional e a modernidade conservadora ver GOLIN (2014): "O lugar da invenção 'tradicional' na modernidade conservadora" (In. GOLIN, Tau. *Identidades*. Passo Fundo: Méritos, 2004).

gaúcha. Tal qual ocorreu em outras partes do país, o surgimento de grupos experimentais propiciava a emergência de novas possibilidades narrativas e imagéticas que podiam funcionar feito “rupturas instauradoras que são capazes de nos oferecer interessantes pistas sobre como a imagem funciona de diferentes modos para diferentes tempos e lugares (BRANCO, 2009, p.7)”.

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

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

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

[...] um incrível aporte de capitais (...), da centralização das decisões político-administrativas, de endividamento públi-

co e de controle das resistências da sociedade civil às desapropriações e rápidas mudanças urbanas que descaracterizaram a paisagem de áreas antigas da cidade (MONTEIRO, 2006, p. 340).

Com a concretização do golpe civil-militar em 1964, as capitais dos estados brasileiros passariam a receber uma atenção especial do novo regime, tendo a partir de então seus prefeitos nomeados e seu poder executivo ampliado sobre o papel do poder legislativo, do qual agora apenas tornava-se responsável pela votação dos orçamentos. Tal qual as grandes obras de infraestrutura faraônicas empreendidas pelo regime, como hidrelétricas, barragens e rodovias; as capitais dos estados convertiam-se em palco estratégico de ações dos planos elaborados pelo governo federal, por meio de investimentos em obras modernizantes e de uma nova concepção da gestão de seus espaços, mais centralizadora e planificadora. Pois, os processos de conurbação que inchavam as grandes cidades brasileiras haviam fabricado espaços caóticos que necessitavam ser racionalizados para serem mais bem controlados e administrados pelos grupos que agora detinham o poder. Grandes caldeirões humanos, nelas convergiam os centros de decisões políticas e financeiras locais, e acumulavam-se os ricos, os grupos médios e uma cada vez maior massa de famintos fugindo do campo. Ao mesmo tempo, a modernização do espaço público fazia-se como uma materialização ideológica dos êxitos do regime, ao sugerir um reconhecimento visual e tátil da chegada de novos tempos que retiravam a nação do atraso.

Dentre estes pressupostos, um homem de confiança do governo, o engenheiro e ex-diretor do Departamento Nacional de Obras e Saneamento, Telmo Thompson Flores assumia Porto Alegre em 1969, posição em que permaneceria até 1975 – período onde as grandes obras do regime e o crescimento econômico que capitalizava as classes médias coexistiam com fase mais sangrenta e autoritária da ditadura (MONTEIRO, 2006). Thompson Flores imprimiu um caráter tecnoburocrático na administração da cidade e promoveu a implementação de uma nova política urbana baseada na concentração de poderes nas mãos do executivo, na realização de grandes obras viárias e no planejamento do crescimento urbano daquela Porto Alegre que crescia vertiginosamente em extensão e altura. Aplicando ferrenhamente o Plano Diretor que havia sido elaborado para a cidade em 1959, Flores investiu na especialização de atividades no espaço urbano e, seguindo as propostas modernistas da Carta de Atenas, dividiu a cidade em zonas funcionais de habitação, trabalho, circulação e lazer (MONTEIRO, 2006). Assim, perseguiu o objetivo de reorganizar a cidade e, principalmente, sua malha

viária. Para isto, fez dela um imenso canteiro de obras de onde nasciam novas avenidas, seis viadutos, alguns túneis e da onde também partiam o alargamento das antigas avenidas e obras de saneamento e eletrificação. Retirou definitivamente os bondes que há cem anos faziam parte da rotina da cidade, priorizando carros e ônibus como transportes urbanos; instalou monumentos, criou novas áreas verdes e reorganizou espaços estudantis e culturais.

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

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

De minha existência no tempo apenas acumulei uma imagem, uma vertente que ruma desde minha origem mais remota: o rio. Estar de pé tem sido o meu desígnio ao lado dele. Na ordem do imaginário que vivemos, eu e essas águas que a terra nos define somos as mesmas águas que levam o passado à memória.⁵

5 TEXTOR, Antonio Carlos. *A Cidade e o Tempo*. Porto Alegre: Cinimagem, 1970.

A cidade surge através do rio por fotografias antigas que o cineasta articula harmoniosamente com as imagens das águas, dotando-as de sentido e certo movimento. Porto Alegre é uma “*nebulosa dos signos em plenitude*”, um espaço que se construiu a partir de um rio, uma estrutura geográfica cujo passado é imemorial. O rio é sua porta de entrada: por ele a cidade começou a ser povoada, por ele chegamos às imagens da cidade na produção. Elo entre o passado e o presente, o rio é o sujeito observador do tempo, é o mote que Textor utiliza para fincar uma continuidade e um observador quando sua proposta é trabalhar sob a mudança, a ruptura que transforma este espaço junto ao rio.⁶



Ilustração 02: Dos escombros do antigo, surgem os espigões em “A Cidade e o Tempo” (1970) Fonte: Youtube⁷

As fotografias de Virgílio Callegari são colocadas de um modo que quase adquirem movimento, narrando um cotidiano das ruas de uma Porto Alegre antiga, da virada do século XIX para o XX. Elas conduzem do cais para centro da cidade, indicando a radial de um movimento de ocupação do espaço que forjou a futura metrópole, o antigo “Porto dos Casais”, sempre acompanhadas da voz feminina. “*Seja eu um parto constante*”, a voz revela

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_78w9S4foSo>. Acesso em: junho de 2015.

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

7 TEXTOR (1970), op.cit, 08min 34seg.

para pouco tempo depois as imagens estáticas serem substituídas pela gravação da entrada da uma senhora em uma sala de estar antiga. A senhora

dá corda em um antigo relógio e abre uma janela: quem a fecha já não é a senhora, mas uma menina que, vestida com roupas que lembram as da época das fotos de Callegari, surge passeando em uma carruagem pela cidade com uma moça. Suas imagens em movimento mais uma vez são articuladas com as imagens estáticas antigas da cidade por onde passeiam. Ao saírem da carruagem, um som de música adentra e sugere, a partir de imagens do centro da urbe em festa, que as duas se encaminhavam para alguma celebração na rua. As imagens da praça cheia de gente são exploradas delicadamente por Textor, que tenta captar o pulsar de uma cidade que já não existia, dando-a vida novamente.

A última sequência de imagens do curta então se dá: da festa, a câmera filma terra e dela surgem escombros, restos de demolição. Da terra, surge a grama remoída, uns restos de madeira, escombros e, por fim, ao continuar deslizando para cima, a câmera aponta para modernos espigões que aparecem um pouco desordenados entre algumas edificações mais antigas. A câmera então imerge na cidade, adentra o viaduto Loureiro da Silva, recém-construído e primeira grande obra viária da administração de Thompson Flores. Inaugurado na mesma semana da estreia do filme na cidade, o viaduto simbolizava a destruição da antiga Praça do Portão, simbólica por ser uma das principais entradas por terra do antigo centro da urbe. As ilustrações do painel, inaugurado ao lado da nova estrutura, simbolizavam a transformação da cidade portuária na cidade dos espigões junto ao rio – o rio, tal qual utilizado por Textor, serve como elemento que liga as duas cidades, do passado e do futuro. De forma parecida, a câmera volta-se novamente para baixo, mas desta vez para a água que jorra da Fonte Talavera, fonte antiga presenteada pela Sociedade Espanhola de Apoios Mútuos no centenário da Revolução Farroupilha, em 1935. A câmera percorre o traçado antigo da fonte e descamba, mais uma vez, focando na grandeza de um espigão ao fundo. Esse contraste entre as duas cidades, entre passado, delicado, e presente, bruto, continua nas imagens que se seguem, projetando a partir do alto o contraste entre as formas arquitetônicas das igrejas antigas e dos altos espigões que agora povoam o centro da cidade.

“*A Cidade o Tempo*” combinava perfeitamente com as buscas por legitimidade que o governo militar empreendia para construir um reconhecimento público das transformações que operavam nos grandes centros urbanos nacionais. Utilizava os mesmos recursos de sentido para construir um percurso e uma interpretação para a história da cidade – o rio, o novo com o velho, início, meio e fim, natureza e concreto, passado e futuro, evo-

lução, progresso. O fim condutor linear parecia sugerir, como nas outras respostas patrocinadas pela prefeitura, uma afirmação do progresso que transformava a cidade em um lugar da modernidade. Mas a obra de Textor não se deixa fechar em uma resposta exata: a música, que surge com na sequência dos escombros, gradualmente vai aumentando a intensidade que explode ao surgir na tela a última imagem, a moderna ponte que corta o Guaíba e liga suas duas margens de terra. A ponte, grandiosa, engenhosa e facilitadora da comunicação via terrestre da capital com o sul do Estado, constata o triunfo final da cidade da técnica sob a cidade provincial. O curta volta-se ao ponto onde começou, o rio, como mito da origem e do fim; mas o foco é a ponte que o corta e a cidade dos espigões que fica ao seu fundo - uma imagem tornada ameaçadora pela música que a acompanha. Dominando o leito do rio de onde emergia a urbe, a imagem final dá margem tanto a leitura que legitimava as transformações que o governo de Thompson Flores empreendia na cidade, quanto uma possível crítica à elas - a técnica que domina a natureza é acompanhada de uma música que pode sugerir perigo e medo. Tal é a marca inteligente que Textor faz imprimir na obra, tornando-a argumento que legitimava a gestão do prefeito tecnocrata ao mesmo tempo que sutilmente possibilitava sua crítica⁸.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Textor acabou por fazer desta obra por muitos anos um referencial para a possibilidade de realizarem-se curtas-metragens comerciais vendáveis na cidade. Graças ao uso hábil dos recursos públicos, ela também conseguiu publicidade suficiente para tornar-se um referencial enquanto possibilidade de Porto Alegre ser retratada pelas telas do cinema e transformou-se em um testemunho precioso de mudanças bruscas e violentas na cidade, testemunha da imposição de um projeto tecnocrático que converte o espaço urbano em um lugar de um não-tempo, um espaço disciplinar de corpos e mentes a serviço da grande máquina da ordem e do progresso que o regime queria encarnar. Nessa nova urbe, a memória era expulsa e subjugada a pequenos espaços gentilmente cedidos pela administração

8 A obra de Antônio Carlos Textor teve, em grande parte, Porto Alegre e seus dilemas urbanos como protagonistas. Nesse sentido, parece-nos claro que o tom da música que acompanha a imagem da ponte quer denotar, sim, uma crítica àquela modernidade que soterrava a Porto Alegre das fotografias de Virgílio Callegari, ainda que feita de forma sutil tal qual outras obras produzidas nos anos mais repressivos da Ditadura Civil-Militar. "Urbano", de 1982, é um bom exemplo de um curta-metragem crítico às questões urbanas produzido pelo mesmo autor, retratando a história de um mendigo residente às margens de uma avenida que se apaixona por uma manequim. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UztsQIV3K4g>. Acesso em: janeiro de 2016;

que reelaborava furiosamente suas praças e suas ruas. “*Fui recriada, sou linguagem, fundação...*”, dizia a voz no início do curta por onde a cidade falava, para no fim restar apenas o silêncio angustiante de uma música intensa e a presença de gigantes de concreto. Sua insistência por tratar da urbanidade e de seus problemas, fizeram da filmografia de Antônio Carlos Textor um exemplo de ruptura com a estética ruralizante que predominava na cinematografia produzida pelo Rio Grande do Sul, fornecendo balizas e inspirações para que outros se aventurassem por novos ângulos e perspectivas e adentrassem no mundo não tão idílico das cidades. “A Cidade e o Tempo” converteu-se em um precioso documento sobre um tempo de transformações abruptas, modernizações empreendidas por meio de um regime conservador que foi implacável e eficaz em recriar suas metrópoles – mas também converteu-se em um precioso exemplo de como um olhar sensível é capaz de produzir um testemunho vivo a respeito da ebulição que o cerca, apropriando-se de uma oportunidade do mesmo regime para fazer dela uma possibilidade de sua própria crítica.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Editora Alfa- Omega, 1977.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região. *Fronteiras*, Dourados, v.10, n.17, 2008.
- BECKER, Tulio. *Cinema gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- BRANCO, Edwar Castelo. Rupturas instauradora e funcionamento social da imagem no Brasil contemporâneo. In: BRANCO, E.C. (Org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.
- CARNIELLO, M. F.; SANTOS, M. J. A urbanização e a construção do rural no cinema de Mazzaropi. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v. 1, p. 1-13, 2010.
- CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: 1. As artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- FIECHTER, Georges-André. *O regime modernizador no Brasil, 164/1972: estudo sobre as interações político-econômicas em um regime militar contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1974.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da Filosofia do Direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

- LEMOS, Amalia Inés G. de. Metropolização e modernidade. As metrópoles da América Latina. In: SCARLATO, Francisco C.; SANTOS, Milton.; SOUZA, Maria Adélia A.; ARROYO, Monica. (Orgs.) *Globalização e Espaço Latino-Americanos*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- ORTIZ, Renato. Cultura, modernidade e identidades. In: SCARLATO, Francisco C.; SANTOS, Milton.; SOUZA, Maria Adélia A.; ARROYO, Monica. (Orgs.) *Globalização e Espaço Latino-Americanos*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- PÓVOAS, Glênio Nicola. Crítica da cidade em rigoroso curta-metragem de Textor. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, n. 7, 2001.
- SIMMEL, George. As grandes e a vida do espírito (1903). *Maná*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=So104-93132005000200010&script=sci_arttext> Acesso em: junho de 2015.
- REIS, Nicole Isabel. Remixando Teixeira. *Uma análise antropológica sobre a construção da imagem pública do “Gaúcho Coração do Rio Grande”*. Tese de Doutorado em Antropologia Social - UFRGS. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/25897>. Acesso em: janeiro de 2016.
- REIS, Daniel Aarão (org). *Modernização, Ditadura e Democracia: 1964-2010*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, Fundación Mapfre, 2014.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O popular cinema de Teixeira. In: BECKER, Tuio (Org.). *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972
- TEXTOR, Antonio Carlos. *A Cidade e o Tempo*. Porto Alegre: Cinimagem, 1970. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_78w9S4foSo. Acesso em: junho de 2015.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em 5/2/2016

Aprovado em 6/4/2016