

Influências Européias no Cinema Gaúcho Urbano

Carlos Gerbase¹

RESUMO

Este texto investiga se o cinema urbano em super-8, surgido em Porto Alegre no final da década de 70 - e que acabou influenciando decisivamente a estética dos filmes gaúchos das décadas seguintes - recebeu algum tipo de influência européia. Para tanto, foram ouvidos os dois diretores do filme "Deu pra ti, anos 70", Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, e seus depoimentos foram analisados em relação às noções de "autoria" e "influência".

PALAVRAS-CHAVE: cinema - identidade - influência - autoria - estética

ABSTRACT

This text investigates if the urban cinema in super-8, appeared in Porto Alegre in the end of the decade of 70 - with important aesthetic influences for the "gauchos" films of the following decades - received some type of european influence. The two directors of the film "Deu pra ti, anos 70", Nelson Nadotti and Giba Assis Brazil, had been heard, and their statements had been analyzed in relation to the concepts of "authorship" and "influence".

KEYWORDS: cinema - identity - influence - authorship - aesthetic

¹ Diretor de cinema, roteirista e professor da PUC-RS, onde fez o doutorado em Comunicação Social.

Em meados da década de 1970, um punhado de jovens – todos na casa dos 20 anos – foi responsável por um importante movimento de renovação do cinema gaúcho. Utilizando a bitola super-8 e tendo como base a cidade de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, este grupo se distanciou - na estética, nos meios de produção e nas estratégias de exibição - de tudo o que vinha sendo feito nos últimos anos no sul do Brasil. As raízes dessa ruptura, que hoje é reconhecida como fundamental por toda uma nova safra de críticos e cineastas, até fora das fronteiras sulistas, estão espalhadas em diversos estratos culturais. Nosso objetivo é examinar um deles: as possíveis trocas estilísticas entre o cinema europeu – em especial o francês – e essa turma de jovens realizadores.

É preciso, antes de mais nada, fazer uma advertência: a influência européia na cultura gaúcha acontece em quase todas as manifestações artísticas, por conta das correntes migratórias alemã e italiana que praticamente definiram, no final do século 19, a mistura de etnias que caracteriza a população do estado do Rio Grande do Sul, até aquele momento dominada por portugueses, negros e índios. Como atividade urbana, quase sempre empreendida, no mundo todo, por uma classe-média com boa escolarização, seria natural que, cedo ou tarde, os cineastas gaúchos absorvessem traços do cinema europeu. O que discutiremos nesse ensaio é um dos momentos decisivos dessa troca, pensando no cenário contemporâneo, sem a preocupação de historiar as muitas outras etapas, que aconteceram durante o século 20 não só em Porto Alegre, como em Pelotas, São Leopoldo e outras cidades gaúchas.

O GRUPO DE CINEMA HUMBERTO MAURO

Em 1976, o Brasil era governado pelo general Geisel, um gaúcho, que, com sua abertura política “lenta e gradual”, ainda era um representante tardio de uma ditadura violenta e sanguinária. Nas grandes cidades brasileiras, a juventude oscilava entre a aceitação desse ritmo sonolento imposto pelo poder e a exigência de mais pressa e de mais resultados a curto prazo. Uma das trincheiras mais importantes dessa resistência era a cultural. No Rio de Janeiro e em São Paulo, graças à Embrafilme – empresa semi-estatal que financiava boa parte da produção cinematográfica nos anos 70 – cariocas e paulistas podiam fazer filmes que, às vezes até de forma explícita (“Pra frente, Brasil”¹), atacavam o

governo, repetindo o paradoxo detectado na década de 1930 pelo escocês John Grierson em sua EMB (Empire Marketing Board), financiada pelo conservador governo britânico: os filmes eram de esquerda, mas a origem da produção era de direita.

No Rio Grande do Sul, contudo, a Embrafilme não tinha qualquer atividade de produção significativa. Pior: afastada do centro do País, onde os filmes brasileiros - em especial aqueles que, realizados por cineastas dispostos a enfrentar a estética dominante do chamado “cinemão” financiado pelo estado, circulavam de forma subterrânea - a juventude gaúcha estava entregue ao mercado exibidor tradicional, dominado por Hollywood, do qual era salva, às vezes, pelas programações inovadoras de duas salas de Porto Alegre, o “Cinema I – Sala Vogue” e o “Bristol”, que abriam espaço para o cinema europeu, em especial o italiano e o francês.

Nesse cenário, surge o Grupo de Cinema Humberto Mauro, formado por universitários de Porto Alegre com vontade e energia suficientes para ampliar seus horizontes cinematográficos, tanto como espectadores, quanto como realizadores. Entre os componentes desse grupo estão Nelson Nadotti, Sérgio Lerrer, Rosângela Meletti, Alberto Groisman, Jaqueline Vallandro, Manuel Antônio da Costa Jr. e Teresa Lucena. Nadotti explica as bases de funcionamento do grupo:

O Humberto Mauro não exibia filmes estrangeiros, somente brasileiros. (...) Havia um clima de resistência cultural à situação política repressiva, em pleno governo militar do Geisel. Daí a opção radical em divulgar exclusivamente obras de cineastas nacionais, muitas delas em cópias com certificado de censura vencido e sem reprise há anos. Como não havia fitas de vídeo-cassete na época, era enorme a dificuldade em conhecer títulos como “Macunaima”² de Joaquim Pedro de Andrade, só para ficar num clássico hoje indiscutível, e que era exibido pelo Grupo Humberto Mauro. (NADOTTI, 2006, em entrevista por *e-mail* ao autor)

Assim, o Cinema Novo – em especial os títulos dos anos sessenta e do início da década de 1970 - era o prato principal dos jovens gaúchos, que ainda tinham uma outra predileção: os filmes experimentais de Bressane e Sganzerla.

Os integrantes do Grupo tinham fascínio pelos filmes do udigrudi brasileiro. “O bandido da luz vermelha”³, “Matou a família e foi ao cinema”⁴, “O anjo nasceu”⁵ são exemplos de narrativas - adoradas por

nós - que rompiam com modelos “caretas”, presos a formalismos e dogmas (até políticos), e este rompimento inspirou largamente os filmes em Super-8 criados pelo Grupo Humberto Mauro. Em 1977 mesmo, há uma cena de “Inventário de sombras”⁶ onde o personagem diz “O negócio é o seguinte: dezenove virou vinte” - uma citação escancarada do leiteiro na abertura de “O anjo nasceu”, em que se lê o mesmo verso, de natureza rebelde, transgressora. (NADOTTI, 2006, em entrevista por e-mail ao autor)

No mesmo “Inventário de Sombras”, há, segundo o próprio Nadotti, uma referência ao cinema novo:

(...) eu queria contar meia dúzia de histórias tragi-cômicas sobre o relacionamento masculino-feminino, à maneira de Glauber Rocha, como se fosse uma salada (a bateria na segunda seqüência é uma citação de “Terra em transe”⁷, também turbulento em suas primeiras imagens). (NADOTTI, 1981, pg.4)

Numa primeira análise, parece não haver grande influência européia sobre o grupo Humberto Mauro, que tinha até um certo cunho nacionalista. Nadotti lembra que os integrantes do grupo nem faziam a associação óbvia entre o cinema novo brasileiro e a *nouvelle-vague*.

28

Não recordo de alguma discussão específica sobre influência da *nouvelle-vague* no cinema novo brasileiro. Na verdade, naquela época (de novo lembrando como era difícil o acesso a obras antigas pela inexistência de fitas de vídeo, dependendo apenas de alguma reprise generosa), lembro de ter assistido apenas a “O desprezo”⁸ de Godard - e na TV, e por ser estrelado por Brigitte Bardot, não porque era um filme daquele diretor. (NADOTTI, 2006, em entrevista por e-mail ao autor)

É fundamental destacar, por outro lado, que o nacionalismo do grupo não era xenófobo: no máximo, era anti-Hollywood. Com o passar do tempo, ficou evidente que a mesma barreira que impedia a circulação dos filmes brasileiros também dificultava a distribuição das cinematografias de todo o resto do mundo, com exceção da norte-americana. Agora, passados trinta anos, Nadotti é capaz de constatar a presença européia na sua formação como cineasta:

Acho curioso me dar conta que ninguém no Grupo fez a ligação que seria óbvia, já que o esquema do cinema novo nasceu a partir da *nouvelle-vague*, tanto em termos de operação (o poder aos autores) como na estética (fora da dramaturgia americana tradicional em três

atos). Justifico novamente pela falta de conhecimento de mais obras, tanto do cinema novo como da *nouvelle-vague*. (NADOTTI, 2006, em entrevista por e-mail ao autor)

O desconhecimento das obras dos cinemas novos francês e brasileiro não impediu que Nadotti e outros cineastas gaúchos reproduzissem, mesmo que tardiamente, a mesma operação cultural (e política) que fortaleceu e fez crescer estes dois movimentos. De um lado, a formação de uma coletividade - a turma do “Cahiers” em Paris nos anos 50, a turma que se reuniu no Rio de Janeiro nos anos 60 (Glauber Rocha, Leon Hirszman, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto), o Grupo de Cinema Humberto Mauro em Porto Alegre nos anos 70 - capaz de apoiar seus membros mutuamente, facilitando a realização dos filmes, sempre feitos com pouco dinheiro. Do outro, a afirmação de algumas individualidades, que podiam – na verdade, deviam – assumir sua condição de diretores, seguindo – mesmo sem total consciência disso – a “política dos autores” conforme preconizada por Truffaut:

(...) também estou convencido de que um filme se parece com o homem que o fez, mesmo se ele não escolheu o assunto, nem os atores, mesmo que não o tenha dirigido sozinho ou que tenha deixado a montagem a cargo de seus assistentes. Em qualquer circunstância, o filme reflete profundamente – por meio de seu ritmo, cadência, por exemplo – o homem que o realizou, pois a soma global de todas essas etapas é inerente às contradições que necessariamente estarão presentes no filme, pois no cinema há, essencialmente, dois comandos: “Ação!” e “Corta!”, e é entre essas duas ordens que o filme se realiza durante um minuto e meio de filmagem por dia. (TRUFFAUT, François apud GILLAIN, 1990, p.72)

Esse radicalismo de Truffaut, que ele mesmo vai relativizar mais tarde, tinha um endereço certo na década de 1950: o “padrão francês de qualidade cinematográfica”, que, na opinião do articulista da “*Cahiers do cinéma*”, era na verdade uma camisa de força estética que produzia filmes “bem feitos” tecnicamente, mas vazios de arte e emoção, além de barrar os cineastas que queriam inovar criativamente (Truffaut geralmente cita Jacques Tati, Robert Bresson, Max Ophüls e Jean Renoir, entre outros). O mesmo radicalismo está presente nos textos de Glauber sobre o cinema brasileiro industrial, tanto o praticado pela Vera Cruz (demasiado “europeizada”), em São Paulo, quanto pelas produtoras

das chanchadas cariocas (alienadas das condições sociais, econômicas e políticas do País). Em Porto Alegre, mais de uma década depois, os integrantes do Grupo Humberto Mauro não encontraram uma “tradição” de cinema gaúcho que valesse a pena atacar, e por isso voltavam seus olhos para o País e, por que não, para o mundo.

Então vale a pena, hoje, ligar uma coisa à outra: os filmes do cinema novo contestavam os filmes comerciais brasileiros; os filmes do udigrudi, por sua vez, contestavam tudo, inclusive e principalmente o próprio cinema novo. E todos (os do cinema novo e do udigrudi, e nós mesmo sem saber) bebiam da mesma fonte: a *nouvelle vague*. (NADOTTI, 2006, em entrevista por e-mail ao autor)

Sendo a contestação às normas estéticas e políticas a principal característica do Grupo Humberto Mauro, seria de esperar uma identificação maior com Godard, o que não acontecia:

(...) não havia um cineasta francês favorito no Grupo. O que tinha era uma predileção minha por Truffaut - logo Truffaut, que se revelou o mais romântico e bem-sucedido comercialmente entre todos os autores da *nouvelle-vague*. Enfim, lembro de ver na época “Duas inglesas e o amor”⁹, e de discutir sobre este filme com nosso mestre Aníbal Damasceno¹⁰. O impacto maior foi o de “O homem que amava as mulheres”¹¹, um filme despudorado sobre o amor, e que desde aquela época influencia minha criação, até em Super-8 (por exemplo: “Doloroso amor”¹², em 1979).

Por tabela, havia uma influência que quero registrar: o apego de alguns colegas no Grupo por planos-sequência. Rosângela Meletti criou “Campo de batalha”¹³ muito influenciada por “Os deuses e os mortos”¹⁴, de Ruy Guerra, em que se via farta utilização de planos-sequências, e isto era moda na época, a partir de exemplos na obra do europeu Jean-Marie Straub. (NADOTTI, 2006, em entrevista por e-mail ao autor)

Quando abandonam a posição de cinéfilos e começam a fazer seus próprios filmes – sempre curtas em super-8 - os integrantes do grupo, mesmo sem perceber, estão muito mais interessados em desenvolver sua própria criatividade do que em se filiar a uma determinada corrente estética, seja ela nacional ou européia. O importante era fugir da prisão hollywoodiana e tentar estabelecer um confronto

com o cinema “careta” da Embrafilme, que cooptara os principais nomes do cinema novo. No final das contas, a contestação – na prática – não tinha limites geográficos tão estreitos quanto os esboçados nas sessões patrocinadas pelo Grupo. Bem mais tarde, o próprio cinema norte-americano, contanto que realizado por diretores que pareciam menos “comerciais”, como John Huston, Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, acabaria fazendo parte do leque de influências dos realizadores que continuaram na ativa depois da extinção do Grupo.

A PONTE EUROPA-RIO GRANDE DO SUL

Em 1978, o jornalista Giba Assis Brasil participou de um curso sobre cinema brasileiro patrocinado pelo Grupo Humberto Mauro, que trouxe a Porto Alegre Jean-Claude Bernardet, José Carlos Avellar e Sérgio Santeiro. A partir daí, surgiu a amizade e a parceria com Nelson Nadotti, que em 1979 o convidou a escrever – e depois realizar como co-diretor – um longa em super-8 sobre a década que estava se encerrando, “Deu pra ti, anos 70”¹⁵, que pode ser considerado o marco principal da renovação estética proposta pelo grupo (mesmo que, quando de seu lançamento, o Humberto Mauro não existisse mais, e outros realizadores, além de Assis Brasil, tivessem entrado em cena). “Deu pra ti, anos 70”, portanto, de certo modo começou a nascer a partir de relações estabelecidas dos gaúchos com a crítica cinematográfica do centro do País. Coincidentemente ou não, um dos professores do curso, Bernardet, nasceu na Bélgica, passou a infância em Paris e veio para São Paulo com 13 anos, naturalizando-se brasileiro em 1964.

No roteiro de “Deu pra ti”, segundo Assis Brasil (depoimento informal ao autor, em janeiro de 2007), são evidentes as influências de seus autores preferidos no final da década de 1970: Caio Fernando Abreu, contista gaúcho; Kurt Vonnegut Jr., escritor norte-americano; Júlio Cortázar, romancista argentino; e o anti-psiquiatra Ronald Laing. O cinema, contudo, também faz parte de sua formação como roteirista. Giba descreve o tipo de filme de que mais gostava na época:

Na década de 70, lá por 78, 79, eu era absolutamente apaixonado por Fellini, Buñuel e Bergman. (...) Não conhecia a *nouvelle-vague*. Minha preferência, em termos de cinema, era aquela coisa surrealista do Buñuel, o realismo fantástico de Fellini e aquela

absoluta profundidade psicológica de Bergmann. Não é necessariamente o tipo de cinema que eu gosto hoje, mas foi o que me marcou. (OSTERMANN, SANTOS, OSTERMANN, 2006, pg. 48)

A influência de Buñuel em “Deu pra ti” é evidente nas seqüências de sonhos dos personagens Marcelo e Ceres, que são a base de sustentação dos últimos quinze minutos do longa. Já Fellini é citado textualmente, como conta Nadotti:

O que houve de influência mais clara pode ser exemplificada pela seqüência defronte ao antigo Cinema I (onde assistimos a muitas pérolas do cinema europeu): o filme em cartaz é “Amarcord”¹⁶, Pedro Santos e Wander Wildner vestem figurinos idênticos a personagens daquela obra, há falas totalmente calcadas no Fellini (“Voglio una donna!”, ou melhor, “Voglio una [impublicável]!”). Existe outra cena com inspiração sutilíssima, aquela de Pedro Santos e Ceres Victora no parque da Redenção, sentados lado a lado, e ele se declarando a ela: a fotografia é toda europeia (graças a um dia nublado, típico de Porto Alegre no inverno), num clima descaradamente romântico, bem ao estilo das imagens de Nestor Almendros em filmes de Truffaut. (NADOTTI, 2006, em entrevista por e-mail ao autor)

Mais uma vez, mesmo que de forma indireta, surge o cinema francês. Em 1981, no programa da mostra “Cinema ao Sul”, que reunia toda a obra em super-8 de Nadotti (de 1976 a 1981), ele aparece na capa, posando com uma câmera super-8 e óculos escuros, com uma expressão que lembra Jean-Luc Godard. Para Nadotti,

Mais do que homenagem, era pose. Na prática, nada nos filmes que criei tinha a ver com Godard. Eu bem que gostaria, na época, de ter copiado alguns planos de “O desprezo”, mas não tinha taco para isso, nem um *travelling* com tanto trilho como na cena de abertura deste filme. (NADOTTI, 2006, em entrevista por e-mail ao autor)

Essa diferença material entre as realizações europeias – em 35mm, com astros de renome, para o mercado mundial – e os super-8 gaúchos, com cópia única e atores desconhecidos, consumidos quase que exclusivamente no Rio Grande do Sul, acabou sendo fundamental na

maneira como esse conjunto de influências estrangeiras foi absorvido pelos jovens cineastas de Porto Alegre. Mesmo que eles desejassem copiar alguma cena ou reproduzir uma determinada estratégia narrativa, a limitação dos equipamentos, os orçamentos quase nulos (os filmes eram realizados em esquema cooperativado) e a falta de uma estrutura de produção profissional acabavam conferindo aos filmes grande originalidade e frescor. Nadotti e Assis Brasil estavam mais interessados em resolver problemas pragmáticos da realização que em copiar os seus cineastas europeus mais admirados. De certo modo, continuavam a encarar os filmes em 35mm como objetos de um outro mundo, bem distante da realidade urgente do super-8:

Cinema europeu era uma espécie de clube *privé* onde se entrava com *frisson*. Eu gostava (...) do “Jovem Cinema Alemão” particularmente de “Com o passar do tempo”¹⁷), do Wenders. (...) Fassbinder, então, é sensacional. Herzog até hoje me entusiasma (tem um média-metragem dele, “O grande êxtase do entalhador Walter Steiner”¹⁸, sobre um atleta que praticava salto de esquí, que é uma maravilha). (NADOTTI, 2006, em entrevista por *e-mail* ao autor)

33

Em Porto Alegre, os filmes de Wenders, Fassbinder e Herzog chegavam através do Instituto Goethe, quase sempre em cópias 16mm. Já os filmes franceses, mesmo que de forma irregular, apareciam no circuito comercial. Nadotti acredita que este fato – maior número de obras conhecidas - acabou determinando a sua maior identificação com o cinema pós-*nouvelle-vague*:

Recordo de assistir a filmes do Rohmer. “O joelho de Claire”¹⁹ foi execrado por um colega de universidade que via naquilo um desvio pequeno-burguês; revê há pouco e é obra-prima. Já na época, fiquei fascinado pelos “Contos morais”, estilo a que este filme se filia. Isto, com certeza, orientou minha produção de cinema e os roteiros que escrevo hoje. (NADOTTI, 2006, em entrevista por *e-mail* ao autor)

INFLUÊNCIA SEM ANGÚSTIA

Harold Bloom adverte, em “A angústia da influência” (1991), que está interessado apenas nos poetas “fortes”, ou seja, naqueles que conseguem se inscrever na tradição literária mundial depois de se debaterem – e sobreviverem – contra seus precursores. Shelley versus Milton, Wilde versus Coleridge, Tennyson versus Keats. Sempre um gigante contra outro gigante. Cabe ao poeta “novo” agüentar a “carga de anterioridade” da tradição, que ameaça esmagá-lo, e, numa operação de desvirtuamento do passado, em que precisa combater, em diversas etapas, as qualidades dos seus antecessores, criar seu próprio espaço literário. Agindo assim, os poetas fortes fabricam seus precursores, de modo que estes acabam se espalhando num lapso de tempo e espaço muito maior do que se poderia esperar.

34

No âmbito deste ensaio, utilizar a teoria de Bloom parece inapropriado. Afinal, jovens cineastas do sul do Brasil, trabalhando na bitola super-8 no início das suas carreiras, estão bem distantes das figuras gigantescas de Bloom. O que nos interessa, contudo, é justamente essa distância, que esvazia a angústia causada pela tradição e permite que a influência aconteça de modo ainda mais sutil, sem ser menos importante. Além disso, cinema não é literatura. Quando Nadotti afirma que assistiu “Desprezo” na TV motivado pela presença da atriz Brigitte Bardot, e não pelo nome do seu diretor (Godard), dá uma boa visão do caráter esteticamente multifacetado de um filme, que é, e ao mesmo tempo não é, uma obra autoral e individual. Bardot, naquele momento, era mais importante que Godard. Somente ao ver o filme (e ficar impressionado pelo longo *travelling* do início), Nadotti ultrapassa a condição de cinéfilo e entra na de cineasta. Mas, se não fosse Bardot, não haveria Godard, pelo menos para o Nadotti de então.

François Truffaut achava que a juventude de um realizador, tão longe de ser um artista “forte”, é justamente o que o faz ser mais profundamente influenciado:

Creio que somos influenciados principalmente pelo que vimos e experimentamos antes de começar a fazer filmes. É difícil sermos influenciados após termos começado. Isso pode ocorrer de tempos em tempos, mas influências mais profundas intervêm muito mais cedo, aproximadamente entre oito e quinze anos no que

toca às emoções, e entre quinze e vinte e cinco anos no que concerne ao estilo. Depois afinamos, polimos constantemente nosso código pessoal, chegamos até a lutar contra nós mesmos, mas me parece que não ficamos mais sujeitos a muitas outras influências. (TRUFFAUT, François apud GILLAIN, 1990, p.430)

Outra característica fundamental dos super-8 gaúchos entre 1976 e 1983 era o caráter coletivo e cooperativado de suas produções, que mantinha a figura do “autor” (os filmes eram assinados pelos seus diretores, sendo Nadotti o mais prolífico), mas de certo modo diluiu essa autoria pelo grupo de realizadores (tanto de forma mais explícita, com o “Grupo de Cinema Humberto Mauro”, entre 76 e 79, como de forma informal, fazendo alguns críticos de Porto Alegre criarem a expressão “turma do Nadotti” a partir de 1980).

As co-direções (quase inexistentes na *nouvelle-vague* e no cinema novo) também apontam para essa “distribuição autoral” mais efetiva. Nadotti, além de estabelecer a parceria com Assis Brasil em “Deu pra ti”, ainda assina “Meu Primo”²⁰ com Hélio Alvarez e Carlos Gerbase, e “Sexo e Beethoven”²¹ com Gerbase, que, por sua vez, mais tarde usa um argumento de Nadotti para o longa em super-8 “Inverno”²² e, já em 35mm, co-dirige “Verdes anos”²³ com Assis Brasil. Num filme com mais de um diretor - e aqui discordamos de Truffaut - é inevitável que os gostos e as influências de cada um se cruzem, se misturem e se espalhem. Nada de angústia e muito trabalho.

O que mais distancia estes jovens realizadores cinematográficos dos gigantes literários de Bloom não é, no entanto, a diluição da autoria (processo, aliás, inevitável em qualquer filme), nem a diferença de pretensões artísticas, e sim o fato de que, por mais singelos que fossem os orçamentos, havia, principalmente na fase dos longa-metragens inaugurada por “Deu pra ti”, uma preocupação em estabelecer uma comunicação eficiente com o público e, mesmo com uma única cópia, garantir um certo retorno de bilheteria. Ou seja, a angústia não estava localizada no confronto estético com os mestres do cinema preferidos pelos realizadores (Júlio Bressane, Joaquim Pedro de Andrade, Buñuel, Fellini, Truffaut, Godard, Bergmann, Wenders e tantos outros), e sim no tamanho da fila de compra de ingressos.

Não é à toa, portanto, que as maiores referências de Nadotti

sejam Truffaut, o diretor mais “comercial” da *nouvelle-vague*, e Rohmer, com sua decupagem despretensiosa, que às vezes até lembra o super-8, e não o experimental e quase maldito Godard (que, na concepção de Bloom, estaria bem mais próximo dos poetas “fortes”). Também não parece ser coincidência o fato da estrutura narrativa de “Deu pra ti” lembrar a de “Toda uma vida”²⁴, de Claude Lelouch, um realizador bastante “comercial”, e não os labirintos narrativos propostos por Godard.

Nadotti explica que “nunca vi ‘Toda uma vida’. Mas lembro do Giba ter falado nessa estrutura na época em que foi escrito o roteiro de ‘Deu pra ti’. E houve algumas decisões de roteiro que ficaram na mão do Giba. (NADOTTI, 2006, em entrevista por *e-mail* ao autor). A estas “decisões de roteiro” somaram-se outras tantas decisões de filmagem e de montagem, e, depois de receber o prêmio de melhor filme super-8 no Festival de Gramado de 1981, “Deu pra ti” foi visto por mais de 22 mil pessoas, público que pode ser considerado gigantesco para a bitola. O estilo intimista e confessional do longa, que retrata a juventude de classe-média porto-alegrense entre 1971 e 1979, serviu como um espelho quase perfeito para o público, que em sua quase totalidade se via representado na tela (na verdade, alguns lençóis emendados) do Clube de Cultura²⁵.

Nadotti lembra o impacto de “Deu pra ti”:

(...) como foi importante este filme passar a existir pra um monte de gente, gente que vivia nos perguntando “quando é que vai ficar pronto?”, gente que se sentia reconfortada e autoconfiante ao ver o filme, gente que não lambe o rabo do poder e vai continuar botando todo dia uma bomba na estrutura armada da classe dominante. (NADOTTI, 1981, pg.4)

Os ecos de Buñuel (nas cenas oníricas finais), Bergmann (na cena em que um casal se separa, com o choro convulsivo da esposa e a incompreensão do marido), Fellini (o nostálgico “Amarcord” é citado explicitamente), Lelouch (na estrutura do roteiro), Truffaut (no clima intimista, que valoriza as pequenas decisões pessoais) e Rohmer (na valorização dos sentimentos, que muitas vezes se sobrepõem à razão) podem ser ouvidos no filme de Nadotti e Assis Brasil, mas eles não fazem de “Deu pra ti” um pastiche de filme europeu. Pelo contrário: “Deu pra ti” teve um impacto tão grande – pela sua inventividade e pelo

seu frescor – que acabou influenciando toda uma geração de cineastas gaúchos.

Como explicar esse frescor? Às influências filmicas e literárias de Nadotti e Assis Brasil soma-se o contexto político e social do momento em que o filme foi escrito. A receita de “Deu pra ti” pode ter alguns temperos cinematográficos europeus e outros tantos do cinema novo brasileiro, mas os ingredientes, o caldeirão e o fogo estavam em Porto Alegre, que aparece não apenas como cenário, e sim como condição existencial básica da dupla de protagonistas. Os personagens da ficção, assim como os realizadores, estão claramente na periferia do Brasil, e suas ações - conscientes ou não - espelham essa condição. De certo modo, Nadotti e Assis Brasil “receberam” o roteiro a partir do que viveram em sua cidade, das conversas com seus amigos, de suas leituras e de seus filmes favoritos. Pois, como afirma Jorge Luis Borges:

(...) Homero, ou os gregos a que chamamos de Homero, sabia que o poeta não é o cantor. que o poeta, ou prosador, dá no mesmo, é simplesmente o amanuense de algo que ignora e que em sua mitologia particular chama de *a Musa*. Por outro lado, os hebreus preferiram falar de *Espírito*, e nossa psicologia contemporânea, que não sofre de excessiva beleza, de *subconsciência*, inconsciente coletivo, ou algo assim. Mas, enfim, o importante é o fato de que o escritor é um amanuense, ele recebe algo e procura expressá-lo. O que recebe não são exatamente certas palavras numa certa ordem, como queriam os hebreus, que pensavam que cada sílaba do texto havia sido pré-fixada. Não, acredito em algo muito mais vago do que isso, mas, em qualquer dos casos, sempre é *receber* alguma coisa. (BORGES, 2007)

37

Muitas vezes, o estudo das influências tem como objetivo provar que tal autor apropriou-se do trabalho de outro, numa espécie de julgamento estético que pretende estabelecer filiações, ou, nos piores casos, denunciar plágios, por mais indiretos e subjetivos que eles sejam. Não foi este, nem de longe, nosso objetivo. Como ensina Bloom,

(...) a influência poética não acarreta, por definição, a diminuição da originalidade; com igual freqüência, é capaz de tornar um poeta mais original, o que não quer dizer necessariamente melhor.

As profundezas da influência poética não podem ser reduzidas ao estudo das fontes, ou à história das idéias, ou aos padrões de figuração. A influência poética ou, como prefiro, a “desapropriação” [misprision], é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-come-poeta. (BLOOM, 1991, pgs. 35 e 36)

Quando Nadotti e Assis Brasil dirigiram “Deu pra ti, anos 70” eram muito jovens. O primeiro tinha 21 anos, o segundo, 23. Assim, falar de “ciclos vitais” é impossível. Considerando que, após este filme, suas carreiras tiveram rumos bem diferentes – hoje Assis Brasil é o mais importante montador cinematográfico do Rio Grande do Sul, enquanto Nadotti escreve roteiros para a Rede Globo de Televisão e vive no Rio de Janeiro – preferimos acreditar que é possível considerar o ciclo super-8 do cinema gaúcho (entre 1976 e 1983) como um laboratório vital de criação estética, em que influências cinematográficas européias e brasileiras, estratégias de produção e de exibição alternativas e, principalmente, a ambição de se comunicar com o público urbano, através de narrativas que, ultrapassando o simples entretenimento comercial do “Ciclo Teixeira”²⁶, refletissem a consciência política e o imaginário da juventude de Porto Alegre²⁷, geraram um cenário radicalmente novo e original, que injetou vitalidade no cinema gaúcho.

38

NOTAS

- 1 Roteiro de Roberto Farias, Reginaldo Farias e Paulo Mendonça; Direção de Roberto Farias, 1982
- 2 Roteiro e Direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1969
- 3 Roteiro e Direção de Rogério Sganzerla, 1968
- 4 Roteiro e Direção de Júlio Bressane, 1969
- 5 Roteiro e Direção de Júlio Bressane, 1969
- 6 Roteiro e Direção de Nelson Nadotti, 1977
- 7 Roteiro e Direção de Glauber Rocha, 1967
- 8 Roteiro e Direção de Jean-Luc Godard, 1963
- 9 Roteiro de Jean Gruault e François Truffaut; Direção de François Truffaut, 1971
- 10 Roteiro de Jean Gruault e François Truffaut; Direção de François Truffaut, 1971
- 11 Professor de Cinema na Faculdade de Comunicação Social da PUCRS, com um longo e expressivo currículo na realização de cinejornais e no ciclo de longas-metragens de Vitor Mateus Teixeira, o

“Teixeirinha”

12 Roteiro de Michel Fermaud, Suzanne Schiffman e François Truffaut; Direção de François Truffaut, 1977

13 Roteiro e Direção de Nelson Nadotti, 1979

14 Roteiro e Direção de Rosângela Meletti, c. 1976

15 Roteiro de Ruy Guerra, Flávio Império e Paulo José; Direção de Ruy Guerra, 1970

16 Roteiro e Direção de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, 1981

17 Roteiro de Tonino Guerra e Federico Fellini; Direção de Federico Fellini, 1976

18 Roteiro e Direção de Wim Wenders, 1976

19 Roteiro e Direção de Werner Herzog, 1974

20 Roteiro e Direção de Eric Rohmer, 1970

21 Roteiro e Direção de Nelson Nadotti, Carlos Gerbase e Hélio Alvarez, 1979

22 Roteiro e Direção de Nelson Nadotti e Carlos Gerbase, 1980

23 Roteiro e Direção de Carlos Gerbase, 1983

24 Roteiro de Álvaro Teixeira; Direção de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1984

25 Roteiro de **Pierre Uytterhoeven e Claude Lelouch; Direção de Claude Lelouch, 1974**

26 Bar e teatro localizado na rua Ramiro Barcelos, em Porto Alegre, onde “Deu pra ti, anos 70” estreou e cumpriu sua mais longa temporada.

27 Vitor Mateus Teixeira, o “Teixeirinha”, cantor e compositor regionalista, produziu e protagonizou 12 longa-metragens no Rio Grande do Sul, entre 1967 e 1981, a maioria de grande sucesso popular

28 Ver GERBASE, Carlos . **Nadotti e a invenção do gaúcho urbano**. In.: E-Compós, n.2, 2005; http://www.assimcomunicacao.com.br/revista/documentos/abril2005_gerbase.pdf

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991

BORGES, Jorge Luis. **Borges e o conto**. http://www.charleskiefer.com.br/oficina/textos/borges_conto.htm. Acessado em janeiro 2007

GILLAIN, Anne. **O cinema segundo François Truffaut**. Rio de

Janeiro: Nova Fronteira, 1990

NADOTTI, Nelson. **Cinema ao Sul**. Porto Alegre: Sequência Produtores Associados, 1981

NADOTTI, Nelson. Entrevista ao autor, por correio eletrônico, concedida em setembro de 2006

OSTERMANN, Ruy, OSTERMANN, Cristiane e SANTOS, Karen Mendes. **Encontros com o professor: cultura brasileira em revista**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2006