

# O pampa vai virar mar\*

\*Edição ampliada do artigo originalmente publicado na revista *Teorema 1* (agosto de 2002), pp. 7-10.

**FERNANDO MASCARELLO**  

---

Escola de Comunicação e Artes/Eca-USP

## Resumo

*Houve uma Vez Dois Verões*, o longa-metragem de estréia de Jorge Furtado (2002), atualiza a recorrente associação temática litoral/adolescência ou juventude no cinema urbano gaúcho. Esta associação, em filmes como *Deu Pra Ti Anos 70* (Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, 1981) e *Inverno* (Carlos Gerbase, 1982), através da representação do litoral como um espaço transicional típico da adolescência, conjugada à adesão do cinema urbano gaúcho a um projeto de autonomização da identidade gaúcha urbana, constrói um sentido de “fuga ao pampa” ou à identidade gaúcha rural então dominante. O filme de Furtado reelabora a associação temática ao relatar a experiência de uma nova geração adolescente. Para tanto, procede à adoção, caracterizada pela atenuação ideológica, de convenções subgenéricas do *beach party movie* e do *nostalgic teen film*.

## Palavras-chave

Jorge Furtado, cinema urbano gaúcho, *beach party movie*, *nostalgic teen film*

## Abstract

*Houve uma Vez Dois Verões* (2002), Jorge Furtado's first feature film, updates the recurrent thematic association seaside/adolescence or youth in the urban cinema of Rio Grande do Sul. In films like *Deu Pra Ti Anos 70* (Nelson Nadotti and Giba Assis Brasil, 1981) and *Inverno* (Carlos Gerbase, 1982), such association builds up, through the representation of seaside as a transitional space typical of adolescence, allied to the adherence of gaúcho urban cinema to a project of autonomization of the gaúcho urban identity, meanings of “escape from the *pampa*” or from the gaúcho rural identity then dominant. Furtado's film reworks the thematic association narrating the experience of a new adolescent generation. To do that, it adopts, while simultaneously ideologically weakening them, the subgeneric conventions of the beach party movie and the nostalgic teen film.

## Key words

Jorge Furtado, *gaúcho* urban cinema, *beach party movie*, *nostalgic teen film*

O ano de 2002 testemunhou o lançamento do aguardado primeiro longa-metragem de Jorge Furtado, *Houve Uma Vez Dois Verões*. O filme é uma comédia romântica adolescente que narra as aventuras do trio *teenager* Chico-Roza-Juca (André Arteché, Ana Maria Mainieri e Pedro Furtado) por praias do litoral norte do Rio Grande do Sul. Visto por cerca de 30 mil pessoas no estado, passou despercebido em São Paulo (sofrendo forte concorrência de *Cidade de Deus*), mas no Rio, em poucas semanas de exibição, superou a marca dos 20 mil espectadores. A acolhida heterogênea de público repetiu-se entre os críticos, divididos em opiniões que transitaram da identificação entusiasmada à frustração explícita. Neste domínio da recepção, chama atenção ainda a possibilidade, ofertada pelo filme, de ser fruído à luz do diálogo intertextual que estabelece com o cinema urbano gaúcho precedente, especialmente em sua representação do mar. Este fator poderia explicar uma suposta incompreensão (do conjunto mais amplo de seus sentidos) por parte de público e crítica, não familiarizados com tal cinematografia — embora *Houve* não exija, em momento algum, o reconhecimento do diálogo para a sua perfeita legibilidade.

Neste ensaio, meu objetivo é explorar este olhar intertextual possível sobre o filme. Entre os elementos mais salientes em *Dois Verões*, encontram-se a ambientação da história no litoral gaúcho e a escolha do gênero “filme adolescente” (a que os americanos costumam denominar “*teenpic*”).<sup>1</sup> Minha hipótese é que alguns dos sentidos mais significativos da obra são construídos em sua reelaboração/atualização da recorrente associação temática entre o

---

1. Para um apanhado da teoria e pesquisa do filme adolescente ou *teenpic*, ver Steve Neale, *Genre and Hollywood* (Londres: Routledge, 2000), pp. 118-25.

litoral e a adolescência ou juventude no cinema urbano gaúcho. Este, em seu quarto de século de existência, tem ido à praia com frequência, do que são exemplo os longas-metragens precursores *Um é Pouco*, *Dois é Bom*, de Odilon Lopez (1970), e *Pontal da Solidão*, de Alberto Ruschel (1974), os longas clássicos em super-8 *Deu Pra Ti Anos 70*, de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil (1981), e *Inverno*, de Carlos Gerbase (1983), o curta *Vicious*, de Rogério Ferrari (1988), o média *Bola de Fogo*, de Marta Biavaschi (1997), o episódio *Anchietanos* da série de TV Comédias da Vida Privada, do próprio Furtado (1997), e, mais recentemente, os curtas *Snuff Movie*, de Cristiano Zanella (1997), *Um Estrangeiro em Porto Alegre*, de Fabiano de Souza, *Cidade Fantasma*, animação de Lisandro Santos (ambos de 1999) e *Domingo*, de Gustavo Spolidoro (2002). E embora nem todos estes filmes associem o cenário do litoral diretamente à experiência da juventude ou adolescência, quase todos mantêm um forte diálogo com o gênero do *teenpic*, adotando várias de suas convenções: a narração em *over* (remetendo a ritos de passagem infantis ou adolescentes), a temática da formação identitária, a representação da praia como espaço de celebração e/ou transgressão, o envolvimento autobiográfico de autores e de espectadores.

*Houve Uma Vez Dois Verões* se comunica com esta filmografia por uma verdadeira via de mão dupla. Por um lado, a aparição do filme demonstra a necessidade de uma compreensão mais sistemática dos sentidos da associação temática litoral/adolescência no cinema urbano gaúcho. E por outro, para uma melhor apreciação do filme de Furtado, é interessante abordá-lo como uma reelaboração/atualização desta recorrente associação. A seguir, procuro esboçar estes dois movimentos.

## O cinema urbano gaúcho e o mar

Os sentidos da associação temática, a meu ver, são sobretudo identitários. Para a sua compreensão, gostaria de propor a aproximação de dois elementos, um extrafílmico, outro intrafílmico. O primeiro, extrafílmico, diz respeito a um aspecto fundador do cinema urbano gaúcho, ao final dos anos 70 e princípio dos 80: sua adesão ao

projeto de autonomização de uma identidade gaúcha urbana, em contraposição à identidade rural então dominante. Esta adesão (bastante semelhante à do *rock* gaúcho e da MPG, surgidos pela mesma época), tem como um de seus resultados mais duradouros a cisão entre um cinema gaúcho rural e outro urbano (bastante semelhante àquela entre uma música rural e outra urbana).<sup>2</sup>

A cisão tem seus antecedentes nos anos 60 e 70, quando se desenvolvem em relativa tensão duas tendências: por um lado, uma produção curta-metragista de temática diversa, esteticamente ambiciosa e direcionada ao público do circuito cineclubístico (são os filmes da chamada “geração dos 60” composta por Antônio Carlos Textor, Alpheu Godinho, Sérgio Silva, etc.)<sup>3</sup>, e por outro um cinema de “bombacha e chimarrão” pastelão e melodramático (os filmes de Teixeira e de José Mendes), de temática regionalista “diluída” (que a um só tempo “afirma” e “mistifica” o “folclore ‘sério’”)<sup>4</sup> e técnica e artisticamente limitado, mas de enorme apelo junto ao público popular.<sup>5</sup>

É neste contexto que emerge, ao final dos anos 70, o cinema urbano que reúne, entre outros, Nelson Nadotti, Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Werner Schünemann. Em contraste com os seus antecessores da geração dos 60, estes realizam obras (em um primeiro momento, em super-8) de temática mais circunscrita, marcadamente autobiográficas e que problematizam, portanto, suas

- 
2. Não me refiro aqui à literatura, em que pese a franca expansão da ficção urbana a partir dos anos 70. Regina Zilberman (1992), por exemplo, registra o “*alargamento de seu espectro, incluindo temas inéditos, como a exposição e crítica ao processo de modernização da sociedade, técnicas renovadoras, como o monólogo interior, e personagens até então desconhecidas, como mulheres que protagonizam o drama de sua liberação*” (pp. 131-2). Mas este alargamento não se vincula especificamente a um anseio jovem e geracional como no caso do cinema urbano, da MPG e do *rock* (com exceções como, por exemplo, a de Caio Fernando Abreu).
  3. Cf. Tuio Becker, 1986, pp. 38-48. Ver ainda Textor, 1995, pp. 60-7.
  4. Cf. Carlos Gerbase, 1997.
  5. Sobre o tema, ver Rossini (1996; 1995, nota 4, pp. 73-8). Um documento saboroso da rivalidade entre as duas tendências é o artigo de Anibal Damasceno Ferreira (1995, pp. 79-83), originalmente publicado no *Correio do Povo* de 3 de dezembro de 1972 onde o autor questiona o desdém da *intelligentsia* cinematográfica gaúcha pelo cinema dos “grossos” Teixeira e José Mendes.

vivências do urbano e do juvenil. Em seu ideário estético, a oposição ao cinema de bombacha e chimarrão e ao imaginário rural dominante ocupa lugar central. Giba Assis Brasil, em ensaio retrospectivo de 1994, assim resume as motivações do grupo dos jovens cineastas urbanos à época.

*O pampa, de onde talvez tenham vindo nossos pais, deixara de ser referência cultural... se não tínhamos um projeto, por um breve momento acreditamos que ao menos tínhamos um inimigo: ele era velho (nós, claro, tínhamos a vida pela frente), ele era provinciano (nós, claro, transpirávamos cosmopolitismo) e ele era rural (nós éramos talvez índios urbanos). Ele tinha um rosto, um triste rosto: o do “Laçador” de Caringi, perdido na entrada de Porto Alegre, o olhar fixo no horizonte, procurando o cavalo deixado pra trás ou uma tropa de novilhos que nunca passou por aqui... E nós tínhamos uma palavra de ordem: Abaixo o imperialismo de Uruguaiana!* (Assis Brasil, 1994, p. 133)<sup>6</sup>

Igualmente ilustrativo desta oposição ao rural é o depoimento de Werner Schünemann no seminário “Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro” realizado em Brasília em 1985. Na esteira da bem-sucedida estréia dos ex-superoitistas no longa-metragem em 35 mm (com *Verdes Anos*, de Gerbase e Assis Brasil, e *Me Beija*, do próprio Schünemann, em 1984), e tendo em vista a concorrência, no espaço cultural gaúcho, com um movimento nativista então em vertiginosa ascensão inclusive em áreas urbanas,<sup>7</sup> o diretor assim se manifesta:

*Porque aconteceu uma coisa interessante: é que o nativismo seria mais ou menos como se a cultura caipira*

6. Uruguaiana é um importante município da região do pampa rio-grandense, localizado na fronteira com a Argentina e o Uruguai.

7. Ruben Oliven (1992), no capítulo V, analisa “como e por que a década de oitenta foi marcada por um crescente renascimento das atividades ligadas às tradições gaúchas e como a identidade gaúcha se transformou em um móvel de disputas” (p. 10).

*em São Paulo invadissem a capital e passassem a dominar os meios culturais. No Rio Grande do Sul está acontecendo mais ou menos isto. Inclusive a coisa é tão forte que acho que a gente tem que se manter na oposição até de forma radical.*(In Moraes, 1986, p. 142)

Por fim, também o testemunho de Carlos Gerbase (1997) nos ajuda a compreender, retrospectivamente, a adesão dos jovens cineastas ao projeto de autonomização de uma identidade gaúcha urbana. Em seu conhecido artigo “O Relinchante Renascimento do Longa-Metragem Gaúcho”, de 1997, reagindo ao lançamento, em plena retomada, dos filmes de temática regionalista *Lua de Outubro*, de Henrique de Freitas Lima, e *Anahy de las Misiones*, de Sérgio Silva (Gerbase lamenta o primeiro e celebra o segundo), o diretor denuncia que “o longa-metragem gaúcho renasce relinchando” “Nada tenho contra cavalos”, assegura, “mas essa reinteriorização do cinema gaúcho de certa forma nega outro tipo de cinema feito em nosso estado, que está na cidade e neste fim de século” Gerbase reconhece:

*Todo esse raciocínio, bastante impreciso e algo futuroológico, está, é claro, a serviço de minha própria visão de cinema gaúcho, que sempre foi urbana, esfumaçada, barulhenta, poluída e absolutamente presente. É esse o gaúcho que conheço: desmontado e mal pago, mal resolvido, sem bombacha, sem lenço, sem documento, com a corda no pescoço. O que não é garantia de qualidade, mas é garantia de diversidade. É garantia de que certos valores reacionários cantados em verso e prosa pelos CTGs destes rincões não sejam a única imagem que exportamos para os demais brasileiros.*(1997)

Uma análise mais minuciosa desta oposição entre o rural e o urbano no cinema gaúcho ainda está por ser realizada. O certo é que sua dinâmica é bastante complexa, sob as mais diversas perspectivas: estética, histórica, social e cultural. Deve ser tomado em con-

sideração, por um lado, o pano de fundo cultural mais amplo contra o qual se tem desenvolvido o fenômeno. Em décadas recentes, este assistiu, entre outras, às seguintes movimentações: (1) a denúncia e desconstrução da figura do gaúcho como produto ideológico dos interesses da classe dominante, e o posterior reconhecimento do mito como elemento irrecorrível do imaginário, da identidade e do cotidiano regionais;<sup>8</sup> (2) a consolidação do processo de urbanização do estado e a concomitante expansão das manifestações artísticas e culturais cosmopolitas nas grandes cidades gaúchas (valendo destacar as três edições do Fórum Social Mundial de Porto Alegre, que conferiram à capital um inédito reconhecimento internacional); e (3) o redimensionamento da articulação entre o regional e o nacional face à globalização.

Por outro lado, alguns aspectos (freqüentemente contraditórios) da cisão necessitam ser contemplados: (1) as relações entre o longa-metragem de “bombacha e chimarrão” dos anos 60 e 70 com o curta-metragem de temática regionalista (da geração dos 60) do período; 2) as repercussões estéticas e culturais, sobre o cenário cinematográfico local, da produção audiovisual de temática e ambientação regionalistas gaúchas realizada no centro do país; 3) as diferenças e semelhanças estéticas e de público entre o cinema de bombacha e chimarrão e a contemporânea produção de temática regionalista;<sup>9</sup> 4) a proximidade institucional e “industrial” (mecanismos de financiamento, sistemáticas de produção, circuitos de exibição) entre este último e o cinema urbano gaúcho (do longa em super-8 *Tempo sem Glória*, de Henrique de Freitas Lima (1984), aos atuais contemplados dos prêmios RGE/Governo do Estado, Iecine e Fumproarte); e 5) as diferenças e semelhanças de atitude entre a primeira e a segunda geração (surgida nos anos 90)

---

8. Sobre o tema, ver, por exemplo, o ensaio clássico de Augusto Meyer (1957), e o de Sergius Gonzaga (1980, pp. 113-32).

9. Gerbase (1997), referindo-se a *Anahy de las Misiones* e *Lua de Outubro*, afirma que é importante discutir que tipo de estética está presente nas telas e que relações ela tem com a que Teixeira estabeleceu, vinte anos atrás. E acrescenta que a retomada da produção de longas, com a predominância dos temas rurais, é uma releitura do ciclo Teixeira. Uma releitura heterogênea e de resultados contrastantes, mas ainda assim uma releitura.

de realizadores urbanos gaúchos com respeito ao cinema de temática regionalista.

Para os objetivos presentes, no entanto, o que vale é a demonstração deste primeiro elemento, extrafílmico: a adesão do jovem cinema urbano gaúcho ao projeto de autonomização de uma identidade gaúcha urbana frente à identidade rural então dominante. A este elemento, gostaria de aproximar um segundo, intrafílmico, que diz respeito à função narrativa do litoral nos filmes urbanos gaúchos. Alguns comentadores do *teenpic* americano apontam, nos filmes adolescentes, a importante função cumprida pelo que denominam “espaços transicionais” ou seja, os espaços transgressivos próprios à adolescência que se definem pela distância cultural para com as instituições sociais dominantes, como a família e a escola.<sup>10</sup> O litoral, no cinema urbano gaúcho, funciona exatamente como uma destas espacialidades associadas à construção identitária; no caso, de jovens e adolescentes porto-alegrenses.

A teorização deste conceito de espaço transicional no *teenpic* é efetuada por Lesley Speed, com base em autores como Erik H. Erikson e Lawrence Grossberg. Para Erikson, a adolescência constitui uma “moratória psicossocial”, compreensível como um “adiamento dos compromissos da idade adulta” com o objetivo de permitir a formação identitária.<sup>11</sup> Grossberg, enquanto isso, percebe o comportamento social adolescente como uma reação contra a autoridade, que se associa, a partir dos anos 50, a “espaço[s] de transição entre... instituições” territórios para a afirmação adolescente de uma identidade coletiva, possibilitada pelo estabelecimento de uma distância física e cultural das instituições adultas.<sup>12</sup> O que leva Speed a sugerir que é a ausência de um espaço próprio adequado para o jovem que, tanto no filme adolescente como na vida real, determina esta sua afinidade com os espaços de transição (Speed, 1998, p. 28).

É interessante que o autor não faça menção à praia como um destes espaços transicionais, referindo-se antes a locais públicos

---

10. Ver, por exemplo, Lesley Speed, 1998, pp. 24-32.

11. Erik H. Erikson (1974, p. 157), citado por Speed, *op. cit.*, pp. 27-8.

12. Lawrence Grossberg (1992, pp. 178-9), citado por Speed, *op. cit.*, p. 28.

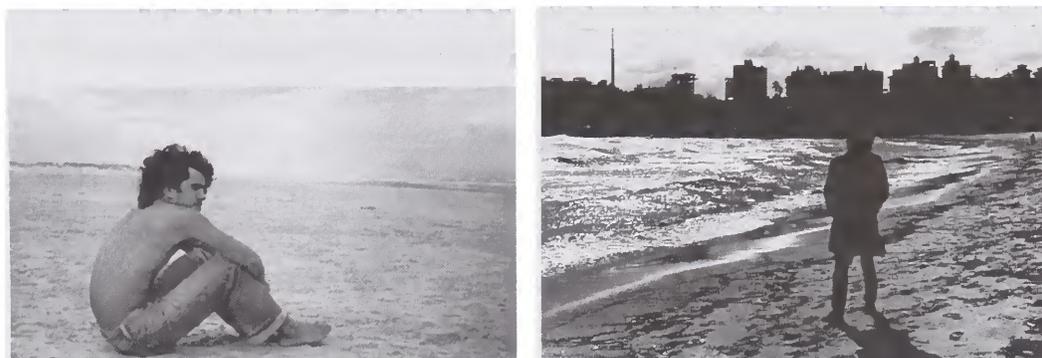
de entretenimento como lanchonetes, *drive-ins* e parques de diversão. Mas a praia, sem dúvida, é um espaço privilegiado na história do *teenpic* americano, sobretudo por seu papel central nos chamados “*beach party movies*” Nestes cumpre, porém, uma função contenedora e sanitizadora (tais filmes são um dos emblemas máximos da cultura *clean teen* dos anos 60, oposta ao movimento contracultural) (Morris, 1993, pp. 2-11), incompatível com a noção subversiva de espaço transicional formulada por Grossberg.

O papel representado pelo litoral no cinema urbano gaúcho assemelha-se muito mais, na verdade, ao do parque no filme adolescente americano, caracterizado, conforme Speed, pelo isolamento que “protege contra a intervenção das autoridades” e pelo tamanho que “permite aos jovens reunidos esparramar-se” pelo terreno (Speed, *op. cit.*, p. 28). Os filmes urbanos gaúchos estão repletos de referências a esta condição espacial de isolamento do litoral (que é sistematicamente representado no inverno). Em *Anchietanos*, por exemplo, Chico (Murilo Benício) declara a Cristina (Andréa Beltrão): “Eu gosto da praia com esse frio. Não tem ninguém pra encher o nosso saco. A gente pode fazer qualquer coisa” E em *Inverno*, o protagonista (Werner Schünemann) confia à namorada Mariana (Luciene Adami): “Sabe o que eu mais gosto de vir pra praia no inverno? É que a gente pode caminhar quilômetros pela beira da praia de olhos fechados, sem ter medo de nada, não tem ninguém na frente, ninguém mesmo”

Aproximando os dois elementos citados (a adesão ao projeto de uma identidade gaúcha urbana, e a representação do litoral como um espaço de construção identitária), gostaria de sugerir que, no cinema urbano gaúcho, o litoral opera uma função simbólica de distanciamento para com a identidade gaúcha rural dominante. Indo à praia, os jovens porto-alegrenses dos filmes urbanos gaúchos não fogem só à família e à escola. Muito mais que isso: fogem ao pampa. Ou melhor: dão-lhe as costas, literal e metaforicamente.

A construção deste dar-as-costas é porém complexa, calcada sobre o simbolismo dos aspectos narrativos, cenográficos e geográficos da representação. Narrativamente, o litoral é o espaço transgressivo e distante da experimentação sexual, do uso de drogas,

da vivência de rituais coletivos e da reflexão sobre o processo mais amplo da construção identitária. Cenograficamente, é a paisagem desolada, fria e ventosa das praias do Atlântico Sul fora de temporada. Geograficamente, por fim, é o litoral “porto-alegrense”: a faixa que se estende de Quintão a Capão e Atlântida. Mas é também o polígono traçado entre esta faixa, a região de Garopaba, em Santa Catarina (*Deu Pra Ti, Bola de Fogo*), e Montevidéu (*Inverno*).



Fotos 1 e 2: O protagonista de *Deu Pra Ti Anos 70* (Pedro Santos) em Garopaba e o de *Inverno* (Werner Schünemann) em Montevidéu: o mar como horizonte e limite.

O que a conjunção destes vários elementos parece sugerir é que a empreitada de fuga ao pampa não é das mais simples. Inesperada e paradoxalmente, o litoral gaúcho também se impõe como faixa-limite, de proximidade ainda demasiada com as instituições dominantes. Sua horizontalidade excruciante e sua condição geográfica de fronteira reprisam a amplidão sufocante do pampa, reafirmando o enclausuramento identitário.<sup>13</sup> E a evidente não-brasilidade de sua praia subtropical, pouco erótica (a “maior e mais feia do mundo”) renova o complexo gaúcho de exclusão. Resultado: se as perspectivas são outras, são ainda também as mesmas. Isso motiva uma nova etapa da jornada, metaforizada na imagem da plataforma a desafiar os limites impostos pelo mar (*Um Estrangeiro, Houve, Domingo*), e concretizada na aventura contracultural de Garopaba e Montevidéu.

Assim, no belo e melancólico *Inverno*, de Gerbase, o protagonista, em carta à sua imaginária companheira uruguaia, escreve:

---

13. Observe-se que, em seu texto clássico “O Isolamento Geográfico do Rio Grande do Sul” (1962), Lourenço Mário Prunes descreve o estado como *um todo separado do mundo pelos areais litorâneos, pelos rios, pelas serras e pelas selvas* (p. 143. Grifo meu).

“Fim de semana passado eu fui a Mariluz com uma amiga minha. Mas o mar de Montevideu é muito mais bonito. Parece que a luz é diferente, como se ele fizesse parte da cidade, azul, marrom ou cinza, uma coisa maior, que sabe das minhas fraquezas e me protege. Eu nunca me sinto sozinho”

Porém, mesmo na nova etapa, os anseios identitários seguem não encontrando a esperada canalização. Isso pode ser lido em um duplo (ainda que convergente) registro. No primeiro, mais passivo, opera-se como que a intuição de uma realidade geográfico-cultural implacável. Por um lado, a ida a Montevideu se incumbe de explicitar a inexorabilidade da condição provinciana maldita, notória frente à europeidade imponente (e admirada) das metrópoles do Prata. O que confere um sentido ao estatuto meramente imaginário da amante uruguaia do protagonista. Por outro, da jornada a Garopaba parece resultar a construção de não mais que um quintal identitário. Na célebre cena do nascer do sol à beira-mar, em *Deu Pra Ti*, a pecha de Fred (Júlio Reny) de “punheteiro” a Marcelo (Pedro Santos) pode ser tomada como indicativo precisamente de uma tal “quintalização” do tão propalado *desejo* do personagem principal.

Por sua vez, um segundo e mais ativo registro indaga sobre um modo de ser futuro, a ser conquistado. Aqui, os jovens porto-alegrenses partem em busca de um lugar no mundo, para si e sua cidade. Lugar que está em sintonia com a Manhattan do filme de Woody Allen assistido três vezes seguidas na Montevideu de *Inverno*. Mas cuja nostalgia encontra a melhor expressão na cena catarinense de *Deu Pra Ti*. Impagável registro de uma geração, o filme de Giba e Nadotti resume nesta cena, com irretocável bom humor, todo o anseio espaço-identitário do jovem gaúcho urbano ao final dos anos 70. O incontrolável *desejo* de Marcelo, por Fred designado “punheta”, incorpora de Julio Cortázar a Abel Silva, e mesmo o Eric Clapton do amigo. Marcelo vê em seu desejo “poesia”, e no desdém de Fred “ignorância” Quando o amigo insiste em chamar-lhe punheta, o chapado-bêbado Marcelo concorda (“Tá legal... tudo bem...”) e parte (“... então eu vou me embora...”) em direção ao mar, para desespero de Fred (“Tu tá louco, tchê?”, “Lá é a África...!”). Marcelo, indiferente (“É o fim, cara!”), é contido pelo

perplexo companheiro (“Tu quer ver, conhecer os africanos, não Marcelo?... Tu tomou muito chá, cara...!”). Frente à intransponibilidade dos limites do mar, o desejo se transforma em desespero – mas desespero desejante.

Ao novo impasse, finalmente, sobrevém o retorno. Se Marcelo ainda ensaia uma etapa ulterior da jornada (Rio, Nordeste), esta é menos real do que sugerida, por uma breve seqüência de montagem que se finaliza com a volta ao amado/odiado “Portinho” (Nei Lisboa anuncia na trilha: “A gente vai e volta / a gente sai e solta / a mente / vai e volta / pro mesmo lugar”). Destino semelhante é reservado ao do protagonista de *Inverno*, onde o retorno é o tema da cena final: sobre a imagem de uma panorâmica que resignadamente escrutina o quarteirão chuvoso em que mora, este reflete em *over*: “O que eu sei é que o frio vem todos os anos, e que a cidade ainda vai estar aqui, concreta ou fantástica na cabeça de cada um. Essa chuva vai durar o dia todo, e eu vou entrar no apartamento sem nada decidido. Talvez as coisas mudem... eu não tenho pressa” (sobem os créditos).<sup>14</sup>

O resultado é uma “conformidade desejante”: o futuro ainda está por ser construído. E o presente, o do final dos (deu pra ti) anos 70 e início dos 80, já aparece, depois da odisséia, modificado: são gaúchos os jovens porto-alegrenses, sim, mas irredutivelmente urbanos (ao modo dos “gauleses irredutíveis” do *rock* do Rio Grande do Sul) (Ávila *et al.*, 2001). Neste sentido, uma analogia poderia ser feita com a “tensão entre autonomia e integração” proposta por Ruben Oliven para descrever as relações entre o Rio Grande e o Brasil. Para o autor, a *ênfase nas peculiaridades do estado e a simultânea afirmação do pertencimento dele ao Brasil se constitui num dos principais suportes da construção social da identidade*

---

14. É impressionante, embora não chegue a surpreender, a coincidência entre representação e autobiografia em *Deu Pra Ti* e *Inverno*. A opção “conformista” frente à possibilidade de trocar Porto Alegre por uma capital do centro do país (conflito tão caro aos jovens gaúchos urbanos das últimas décadas) sinaliza o próprio futuro da maior parte dos primeiros cineastas urbanos, em sua aposta no desenvolvimento de um pólo cinematográfico local. Para fins analíticos, de qualquer forma, é preciso saber distinguir entre autobiografia e representação fílmica, por mais que possam se confundir.

*gaúcha* (Oliven, op. cit., p. 47). A meu ver, algo semelhante se passa, na atitude dos jovens urbanos retornados à capital, com respeito à identidade rural dominante.

## *Houve uma vez dois verões e o mar*

Mas se estes são alguns dos sentidos construídos pelo cinema urbano gaúcho, em sua associação entre o litoral e a adolescência ou juventude, o que dizer de *Houve Uma Vez Dois Verões*?

O filme procede a um adensamento da associação, primeiramente em sua produção de uma cartografia físico-imaginária do litoral norte do Rio Grande do Sul como jamais outro se dispôs a fazer. São inúmeros os ícones da região retratados em *Houve*: a planura da faixa de praia, as dunas, as águas barrentas, o abrigo dos salva-vidas e a plataforma, o casario antigo de madeira, a ponte de Imbé, os bares em Tramandaí, o ônibus-dindinho, etc. E ao mapeamento imagético quase exaustivo o comentário da narração em *over* fornece um emolduramento imaginário. O protagonista narrador, Chico, tem com a praia uma relação ambivalente, crítica (é “a maior do mundo, e também a mais feia”) porém afetuosa, evocativa da que com ela mantêm a maior parte dos porto-alegrenses. Além disso, *Houve* torna a representar o litoral em sua função narrativa de espaço transicional de construção identitária. Não é inverno, é bem verdade, mas é fora de temporada, e a total ausência física da família constitui o cenário para a experimentação dos ritos de passagem da iniciação sexual e da paternidade. Por fim, a obra inova na relação do cinema urbano gaúcho com o filme adolescente. *Deu Pra Ti*, *Inverno* e *Verdes Anos*, embora trabalhem a temática da adolescência e da juventude, tomando de empréstimo ao *teenpic* muitas de suas convenções, estabelecem um forte diálogo com a tradição de cronística social típica do cinema de arte europeu (*Deu Pra Ti* dialoga, ainda, com o *road movie*). *Houve*, enquanto isso, se afasta desta tradição para investir decisivamente na moldura genérica do filme adolescente americano, ainda que a reelaborando para construir uma arquitetura formal própria, individual.



Foto 3: Chico (André Arteché) e Juca (Pedro Furtado) em *Houve Uma Vez Dois Verões*: retorno ao litoral “porto-alegrense”.

O adensamento assim estabelecido da associação litoral/adolescência é acompanhado, no entanto, por uma enorme descontinuidade de tratamento com relação ao cinema urbano gaúcho precedente. Um ponto é aqui crucial: em contraste com *Deu Pra Ti* e *Inverno*, a experiência relatada em *Houve* não é a de seus autores (a presença de Pedro Furtado e de Julia Barth, filhos de Furtado e de Fiapo Barth (o diretor de arte), em dois dos papéis principais, é neste sentido emblemática). Agora existencialmente distanciados da adolescência, o autores se vêem obrigados a dar conta de uma nova geração, de menor apego ao rebelde e inserida em uma outra realidade sócio-histórica. Este aspecto irá determinar um significativo abrandamento da carga transgressiva da associação temática e do filme como um todo.

Neste cenário, *Dois Verões* transforma-se em objeto preferencial para refletir sobre o desenvolvimento histórico do cinema urbano gaúcho, em geral, e sobre o percurso da primeira geração de cineastas urbanos, em particular. E para pensar, também, o conflito geracional entre estes (ex-jovens) e os adolescentes atuais, representados no filme.<sup>15</sup> (Subsidiariamente, poderia encaminhar ainda uma reflexão sobre as diferenças estéticas entre a primeira geração de cineastas urbanos e a segunda, surgida na década de 90.)<sup>16</sup> Isso

---

15. O tema, na verdade, nada tem de novo para esta geração de realizadores. Já em *Deu Pra Ti* havia aparecido “quando a geração [autoral] de setenta entra em conflito com a geração de oitenta, através da personagem inconseqüente *Margarete*” (Seligman, 1995, p. 89). Além disso, é o elemento dramático central de *Coisa na Roda*, o longa em super-8 dirigido por Werner Schünemann em 1982, que narra o conflito entre quatro universitários que dividem um apartamento e um quinto elemento, mais velho, que se junta ao grupo (*id. ibid.*, pp. 88-9).

16. É interessante assinalar, neste sentido, a diferença de tratamento da associação

confere a *Houve Uma Vez Dois Verões* um estatuto fortemente metalingüístico, que permite a tradução de uma parcela de sua problemática nas seguintes questões: (1) Que sentidos teve a ida ao mar da geração dos primeiros cineastas urbanos?; (2) Que sentidos teve a representação cinematográfica desta ida ao mar?; (3) Que sentidos pode ter a ida ao mar da nova geração?; e (4) Que sentidos pode ter a representação cinematográfica desta ida ao mar?

O que se verifica em *Houve*, portanto, é um verdadeiro processo de negociação identitária, interna ao tecido fílmico, entre a velha geração adolescente (a instância autoral) e a nova geração dos personagens (o objeto da representação). Por outro lado, esta negociação/aproximação identitária é implementada fundamentalmente através da hibridização, operada no filme, de alguns subgêneros do *teenpic*. Ela a um só tempo atenua o ranço conservador do *beach party film* surgido na Hollywood dos anos 60 (antes já reelaborado, no Brasil dos 80, por Antônio Calmon em *Menino do Rio* (1981) e *Garota Dourada* (1983), e dilui o tom paternalista do filme adolescente nostálgico (ou “*rites-of-passage teen film*”) como *American Graffiti* (*Loucuras de Verão*, George Lucas, 1973) e *Stand by Me* (*Conta Comigo*, Rob Reiner, 1986), onde a visão do narrador/autor adulto infantiliza seu rito de passagem adolescente. A adesão mais decidida a estes subgêneros do *teenpic*, por outro lado, concorre para o esvaziamento do conteúdo independente ou rebelde da atitude jovem e adolescente em *Deu Pra Ti* e *Inverno*.

Uma análise comparativa de *Houve* com o filme de praia e com o *nostalgic teen film*, à luz dos longas-metragens em super-8, pode ser revelatória de muitas das nuances desta negociação geracional entre instância autoral e objeto da representação. O ciclo

---

temática litoral/adolescência ou juventude entre o filme de Furtado e os da segunda geração de cineastas urbanos gaúchos. Gustavo Spolidoro, Cristiano Zanella e Lisandro Santos seguem problematizando, em seus filmes ambientados no litoral, a sua própria experiência geracional. A questão que se poderia levantar é se é este, de fato, o aspecto determinante para a manutenção, em tais filmes, de um tratamento mais transgressivo da associação temática, ou se é mais decisiva a opção autoral. Fabiano de Souza, por outro lado, investiga a juventude porto-alegrense de final da década de 40, da cidade que, nas palavras do escritor Albert Camus (personagem de seu filme), nada mais era que uma insossa ilha de civilização perdida no triste trópico brasileiro.

(na verdade uma série) do *beach party movie*, em primeiro lugar, é composto por sete filmes lançados pela AIP (American-International Pictures) em um intervalo de quatro anos na esteira do sucesso do longa inaugural, *A Praia dos Amores (Beach Party)*, William Asher, 1963).<sup>17</sup> Trata-se de uma das contribuições prestadas por Hollywood à cultura *clean teen* da década de 60, a reação conservadora contra a cultura da “delinqüência juvenil” dos anos 50 e o movimento contracultural (paradoxalmente, a AIP surge e cresce como produtora independente de muitos dos filmes adolescentes “subversivos” da década anterior).

Nos filmes, em férias na praia, os jovens dividem seu tempo entre as ondas e o romance bem-comportado, à base de muita *surf music* e doses fartas de consumismo (sem drogas, evidentemente). Legítimo *paradise lost* museificado dos anos dourados da década de 50, a praia é retratada como um ambiente seguro para estes adolescentes integrados e não-prolemáticos, isolando-os do aterrorizante mundo exterior onde as rebeliões interna e externa ameaçam os valores da falida sociedade americana do capitalismo suburbano.

*Dois Verões* efetivamente dialoga com este universo do *beach party film*, ainda que de maneira bastante ambígua. Como nos filmes da AIP, e contrariamente a *Deu Pra Ti* ou *Inverno*, é o conceito de férias que medeia a relação da maioria das personagens com a praia (à exceção de Roza, naturalmente). Tomo aqui “férias” como um espaço de lazer consentido e monitorado pela família, distinto das “viagens” a Garopaba e Montevideú nos longas em super-8, estas mais próximas cinematograficamente do *road movie* que do filme adolescente. No filme de Furtado, além da ocupação de um espaço físico parental no litoral (Chico e Juca), é a necessidade paterna de veraneiar em dezembro ou março por motivos financeiros que determina o espaço de ação do protagonista Chico, algo que jamais ocorre em *Deu Pra Ti* ou *Inverno* (Ceres Victora, por exemplo, no filme de Nadotti e Assis Brasil, esconde da mãe que vai a Santa Catarina pegando carona junto com o namorado).

---

17. As informações a seguir são retiradas de Morris, *op. cit.*

De modo que a ausência narrativa da família em *Dois Verões*, se de fato existe, não é tão absoluta, assemelhando-se à verificada no filme de praia em sua presença via poder de controle simbólico sobre o espaço físico. Ainda assim, observa-se em *Houve* uma mobilidade física e psicológica não encontrada no *beach party film*. Chico (para não dizer Roza) exhibe enorme autonomia em suas decisões (vende o som para pagar o aborto, parte em busca de Roza, assume o filho), e a liberdade de movimento disso resultante é expressa cinematograficamente na seqüência de montagem pela Interpraias, o pequeno *road movie* dentro do filme.

A mesma ambivalência e complexidade são reproduzidas no tratamento do campo temático do “*sex, drugs & rock-'n-roll*” Confrontado com padrões contraculturais, o sexo em *Houve* é comportado: Chico perde a virgindade com Roza e não quer saber de mais garotas, e Juca não transa nem com Violeta nem com Carmem. Mas o sexo existe e é representado, ao contrário do que sucede no *beach party*, sendo a trama do filme estruturada em torno aos resultados de sua prática. O estelionato sexual de Roza, por outro lado, é bem pouco convencional, e ainda menos reconfortante, do ponto de vista conservador, é a paixão de um rapaz de classe média por uma virtual garota de programa. Comparativamente, vale recordar alguns aspectos da sexualidade em *Inverno* e *Deu Pra Ti*: no primeiro, a namorada do protagonista nega-se a “dar” e no segundo a transa de Ceres com o namorado em Garopaba é cercada de melindres.

Também o ecletismo da trilha sonora de *Houve* se caracteriza pela ambigüidade, enfileirando exemplares de um *pop rock* contestatório, de linhagem por vezes contracultural, lado a lado com outro mais celebratório, influenciado pela *surf music*. (Aliás, a atitude com o *surf* é igualmente inconstante no filme: Chico e Juca debocham do namorado surfista da garota do flíper, mas Juca insiste em posar de pegador de onda sempre que aborda uma menina). Por fim, o consumo de drogas, de presença marcante nos longas em super-8, limita-se em *Dois Verões* a um uso social e espirituoso do álcool.

A dupla negociação genérica e geracional em *Houve* realiza-se também com respeito ao filme adolescente nostálgico. Lesley Speed, em seu estudo do subgênero, caracteriza-o em primeiro lugar

pela ambientação pretérita da narrativa e pelo papel estruturante do tema do amadurecimento através da vivência do rito de passagem. Esta perspectiva sobre o passado, aliada a outros procedimentos fílmicos, possibilita uma retratação da adolescência desde um ponto de vista adulto e exterior, que assume a forma de um olhar retrospectivo. Um destes procedimentos é a narração nostálgica em *over* pelo protagonista agora adulto, como em *Stand by Me*. Outro é o balanço ou catalogação final dos resultados e do aprendizado com a experiência da passagem, de que *American Graffiti* é o primeiro exemplo importante.

Para Speed, em ambos os casos dota-se a vivência juvenil de maior significância graças à experiência de vida do narrador adulto, o que vem promover, através da indulgência e da idealização sentimental do passado, um contenimento nitidamente moralista (no caso de *American Graffiti*, também ideologicamente conservador) da impulsividade e espontaneidade adolescentes. Visto que é comum, nestes filmes, o investimento pessoal (autobiográfico) do diretor ou do roteirista no texto, Speed observa que a perspectiva privilegiada da narração pode ser estendida ao autor como força criativa por detrás do texto fílmico. O que, por fim, confere aos filmes nostálgicos o seu apelo espectral também a adultos, pois sua fruição pode envolver a reminiscência de uma juventude deixada para trás.

Embora sutil, a aproximação de *Dois Verões* com o *nostalgic teen film* é inquestionável. É sintomática neste sentido a escolha do título, evocando um clássico do subgênero: *Houve Uma Vez Um Verão*, de Robert Mulligan (*Summer of 42*, 1971). Além disso, como no filme nostálgico, a voz do protagonista de *Houve* também oferece, ao final, uma breve balanço das atividades. Claro, a história decorre no presente (ou no passado recente), o narrador se encontrando ainda, portanto, na adolescência. Mas o diálogo intertextual do filme com *Deu Pra Ti* e *Inverno*, bem como o envolvimento autobiográfico da equipe com o tema (representado nos longas em super-8), determinam um atravessamento da voz adolescente da narração pela instância autoral adulta. De modo semelhante ao deslocamento do foco narrativo por vezes identificado na narração literária em terceira pessoa, quando utilizada como instrumento de dissimulação de

um protagonista narrador, em *Houve* parece verificar-se um deslizamento temporal da instância narrativa, um trânsito entre presente e passado decorrente de um jogo simbiótico entre narrador e instância autoral.

Uma das expressões deste atravessamento é o formato “silogístico” da narração em *over* do protagonista Chico, típico de vários dos filmes de Furtado (*Ilha das Flores* é o exemplo mais ilustre). O seu resultado mais importante, porém, é a articulação daquela que é provavelmente a figura mais saliente de *Dois Verões*: sua atemporalidade imagético-narrativa, instaurada por uma sucessão de elementos cenográficos (a ênfase arquitetônica e urbanística sobre o passado), fotográficos (o foco difuso), narrativos (os motivos do fliperama, do churros, do dindinho), musicais (a trilha pós-moderna com releituras do rock dos anos 60 e 70) e de vestuário (a camiseta da seleção brasileira do “tri”).

Em contraste com o filme nostálgico, no entanto, em *Dois Verões* a narração em *over* não é veículo para um discurso adulto normativo e contenedor (não importando se progressista ou conservador). Ao contrário, ao longo de toda a obra se configura um respeito fundamental à geração adolescente atual. Este transparece na representação “realista” do comportamento das personagens (a despolitização das preocupações, a convivência mais pragmática entre as tribos, a importância secundária do conflito com os pais), ou na problematização (mesmo que *en passant*) de alguns temas como a Aids e o uso da camisinha. A instância autoral nostálgica (não normativa) parece limitar a sua expressão à manutenção de um certo impulso transgressivo caro à geração contracultural gaúcha, presente, por exemplo, no pôster do disco de estréia de Nei Lisboa (na parede do quarto de Chico), na mentira à família, no aborto e na paternidade precoce. Este ímpeto transgressivo, evidentemente, aparece fortemente vinculado à figura central da atemporalidade.

Assim, o que ocorre em *Houve* é uma extensiva negociação identitária geracional entre instância autoral e objeto da representação. Esta tem como disparador intertextual a associação temática litoral/adolescência, e como agente textual a adoção, caracterizada pela atenuação ideológica, de convenções subgenéricas do *beach*

*party movie* e do filme adolescente nostálgico. Entre os resultados mais visíveis deste “encontro de contas” geracional, está o abrandamento dos sentidos da associação temática no primeiro cinema urbano gaúcho. De modo que, narrativamente, o espaço transicional constituído pelo litoral é bem menos transgressivo. No plano cenográfico, a paisagem hibernal transforma-se em veronil. E geograficamente, a ação se reconcilia com o litoral “porto-alegrense”. Tudo com o objetivo de retratar a experiência de uma geração muito menos ansiosa pela reforma das identidades dominantes.

A nova geração, afinal de contas, é herdeira de padrões identitários já reformados pela geração contracultural autoral (e suas sucessoras), graças a contribuições como as do próprio cinema urbano gaúcho (e do rock gaúcho e da MPG). No curso desta reforma, entre outras coisas, autonomizou-se a identidade gaúcha urbana frente à rural dominante. Logo, dar as costas ao pampa já não é mais tão preciso.

## Bibliografia

- ASSIS BRASIL, G. 1994. Espaços do cinema gaúcho. In: GONZAGA, S. (org.). *Nós os gaúchos 2*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- ÁVILA, A.; BASTOS, C.; MÜLLER, E. 2001. *Gauleses irreduzíveis*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto.
- BECKER, T. 1986. *Cinema gaúcho: Uma Breve história*. Porto Alegre: Movimento.
- ERIKSON, Erik H. 1974. *Identity: Youth and Crisis*. Londres: Faber & Faber.
- FERREIRA, A. D. 1995. Os Pêssegos de Saint-Hilaire. In: BECKER, T. (org.). *Cinema no Rio Grande do Sul. Cadernos Porto & Vírgula 8*. Porto Alegre: Unidade Editorial.
- GERBASE, C. 1997. “O Relinchante renascimento do longa-metragem gaúcho” *ABC Domingo*, set.
- GONZAGA, S. As Mentiras sobre o gaúcho: Primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, J. H. e GONZAGA, S. (org.). 1980. *RS: Cultura & ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

- GROSSBERG, L. 1992. *We Gotta Geto Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. Nova Iorque: Routledge.
- MEYER, A. 1957. *Gaúcho, História de uma palavra*. Porto Alegre: IEL.
- MORAES, M. (org.). 1986. *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*. Brasília: Editora da UnB.
- MORRIS, G. 1993. "Beyond the beach: Social & formal aspects of AIP's *Beach party* movies" *Journal of popular film and television* 21, 1, pp. 2-11.
- NEALE, S. 2000. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge.
- OLIVEN, R. 1992. *A Parte e o todo: A Diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes.
- PRUNES, L. M. 1962. O Isolamento geográfico do Rio Grande do Sul. In: *Fundamentos da cultura rio-grandense*. Quinta Série. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul.
- ROSSINI, M. de S. 1996. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: Fumproarte.
- \_\_\_\_\_. 1995. O Popular cinema de Teixeirinha. In: BECKER, Tuio (org.). *Cinema no Rio Grande do Sul. Cadernos Porto & Vírgula* 8. Porto Alegre: Unidade Editorial.
- SELIGMAN, F. 1995. Verdes Anos do Cinema Gaúcho. In: BECKER, T. (org.). *Cinema no Rio Grande do Sul. Cadernos Porto & Vírgula* 8. Porto Alegre: Unidade Editorial.
- SPEED, L. 1998. "Tuesday's gone: The Nostalgic teen film". *Journal of popular film and television* 26, 1, pp. 24-32.
- TEXTOR, A. C. 1995. Os Agitados anos 60. In: BECKER, Tuio (org.). *Cinema no Rio Grande do Sul. Cadernos Porto & Vírgula* 8. Porto Alegre: Unidade Editorial.
- ZILBERMAN, R. 1992. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto.