

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

“Dançar nos fez pular o muro”

Um estudo antropológico sobre a profissionalização na produção
artística em Porto Alegre (1975-1985)

Nicole Isabel dos Reis

Trabalho apresentado
como requisito parcial
para a obtenção do
título de Mestre em
Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Lewgoy

Porto Alegre, Abril de 2005.

Resumo

Esta pesquisa trata do processo de profissionalização na produção artística entre jovens de Porto Alegre nas áreas do audiovisual, teatro e música popular, entre 1975 e 1985. Através de um ponto de vista antropológico, procura-se relativizar a unidade da categoria “profissão” no fazer artístico, buscando uma compreensão dos trânsitos entre as áreas de produção e sua configuração numa rede de cooperação nos moldes de um *art world* tal como proposto por Becker (1982). Esta dissertação pretende, assim, desvelar algumas maneiras pelas quais alguns projetos sociais de camadas médias na Porto Alegre do final do período da ditadura militar no Brasil tornaram-se caminhos alternativos que permitiram a ascensão ao mercado de uma nova “geração de produtores de arte”.

Abstract

This research deals with the process of professionalization in the artistic production among young people in Porto Alegre, in the areas of audiovisual, theater and popular music, from 1975 to 1985. Through an anthropological point of view, the unity of the category “profession” is an object of relativisation, in the search of a comprehension of the transits between the production areas and its configuration in a network of cooperation such as Becker’s proposal of an “art world” (1982). This dissertation intends, thus, bringing to light some ways through which some of the social projects of middle-class groups in Porto Alegre, in the end of the military dictatorship period in Brazil became alternative ways that allowed the ascension to the market of a new “generation of art producers.”

Resumo	2
Abstract	3
Agradecimentos	5
Abreviaturas	7
Introdução	8
Capítulo 1 - A questão profissional na música, audiovisual e teatro em Porto Alegre ao longo do século XX	16
Música popular, 1900-1970: do pioneirismo à estagnação	18
Audiovisual: muitas tentativas, poucos acertos	30
Teatro: “quase” profissionais	41
Capítulo 2 – Apresentando a etnografia e os informantes	50
Lugares da etnografia	52
Trajetórias	57
Profissionais da música	57
Profissionais do audiovisual	64
Profissionais do teatro	72
Capítulo 3 – Caminhos da profissionalização na música popular	79
Capítulo 4 – Vamos fazer um filme	101
Capítulo 5 – A profissionalização no fazer teatral	122
Capítulo 6 – O “art world” de Porto Alegre – questões gerais	140
Malhas da rede	140
Escolas, universidade, sociabilidade	146
Relações com o Estado – alguns pontos	149
Relações familiares	154
Porto Alegre, a “cidade-escorpião”?	156
2005: onde estão, o que fazem?	159
Considerações finais	166
Referências	169
Anexo 1 – Ficha técnica e Equipe de Trabalho	174
Anexo 2 – Material jornalístico	179
Anexo 3 – Tabela Trajetórias	186

Agradecimentos

Em primeiro lugar, um agradecimento especial aos informantes deste trabalho – **Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase, Jorge Furtado, Luciana Tomasi, Rudi Lagemann, Carlos Grüber, Mônica Schmiedt, Marta Biavaschi, Wander Wildner, Nei Lisboa, Nelson Coelho de Castro, Bebeto Alves, Léo Henkin, Nico Nicolaiewski, Márcia do Canto, Marcos Breda, Júlio Conte, Lúcia Serpa, Nelson Nadotti, Sérgio Lulkin e Mirna Spritzer**. Sou muito agradecida pela sua disponibilidade, tempo, boa-vontade, pelo material emprestado e por terem compartilhado comigo algumas memórias.

Não posso deixar de agradecer aos outros entrevistados que colaboraram imensamente com a pesquisa – Deborah Lacerda, Giba-Giba, Juarez Fonseca, Dedé Ribeiro, Luciano Alabarse e Pedro Santos.

Me faltam palavras para agradecer o empenho, o cuidado, o carinho e o interesse com que meu orientador, **Bernardo Lewgoy**, acompanhou todo o percurso da pesquisa. Minha dívida com ele é impagável.

Agradeço enormemente aos meus pais, Célia e Eugênio, por terem assumido meus planos de fazer mestrado como uma prioridade e terem me ajudado de todas as maneiras possíveis. Sei de todos os esforços que fizeram para que eu pudesse concluir mais essa etapa.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por toda a interlocução ao longo do trabalho e pelas suas valiosas contribuições para minha formação como antropóloga.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Ruben Oliven, Prof. Dra. Regina Weber e Prof. Dr. Caleb Faria Alves, por terem aceitado o convite para a argüição.

Agradeço a CAPES pela bolsa de mestrado, que viabilizou meu estudos.

Tenho que agradecer a alguns amigos em especial. Em primeiro lugar, aos que participaram mais “diretamente” da realização da dissertação:

- Sou muito, mas muito mesmo agradecida ao Márcio pela cuidadosa revisão feita às pressas e à distância e pelas sugestões que foram bastante valiosas – viva o Skype!
- Um agradecimento especial para a Eva, pelos conselhos, sugestões, revisões, papos, cafés e outras guloseimas.
- Para minha grande amiga Marina, pela presença, pelos telefonemas, por aguentar meus chiliques e não se importar pelo meu assunto de conversa ser quase que invariavelmente o mesmo – a dissertação.

Agradeço também a amizade e o carinho de um montão de amigos e colegas (e peço milhões de desculpas para aqueles que eu esquecer de listar aqui): Buyuh, Pilar, Laura, Nati, Nádia, Alessandro, Soraya, Michael, Marco, Andréia, Cristian, Pablo, Rodrigo, Mariana, Miriam, Gustavo, Tom, Verônica, Toninho, Henrique, Christian, Michelle, André, Eduardo, todo o mundo do Cultural Petrópolis, Mauro, as meninas do xerox da Clê, Soninha, Rose. E mais um monte de gente que certamente está no meu coração.

May the Force be with us. Always.

Dedico essa dissertação à minha afilhada, Vitória.

Abreviaturas

APROCINERGS – Associação dos Produtores de Cinema do Rio Grande do Sul
APTC/RS– Associação Profissional dos Técnicos de Cinema do Rio Grande do Sul
BRDE – Banco Regional de Desenvolvimento Econômico
CAD – Curso de Arte Dramática
CTG – Centro de Tradições Gaúchas
DAD – Departamento de Arte Dramática
FRAT – Federação Rio-grandense de Amadores Teatrais
GDA – Grêmio Dramático Açores
INC – Instituto Nacional de Cinema
LP – Long-play
PUC-RS – Pontifícia Universidade Católica – Rio Grande do Sul
TE – Teatro do Estudante
TVE-RS – Televisão Educativa – Rio Grande do Sul
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Introdução¹

Em 1981, Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, dois jovens de Porto Alegre com vinte-e-poucos-anos e recém saídos da faculdade de Comunicação, finalizaram o primeiro filme longa-metragem em película Super-8 feito no Rio Grande do Sul, “Deu Pra Ti Anos 70”. As filmagens foram feitas ao longo do ano de 1980, com as câmeras dos próprios realizadores; os atores foram recrutados entre amigos que participavam de grupos de teatro amador; os figurinos eram todos emprestados de amigos (ou dos próprios atores), assim como os apartamentos onde foram feitas algumas filmagens; a película Super-8 era comprada com o dinheiro dos próprios diretores, sem patrocínio ou financiamento algum; o carro que transportava o equipamento, os diretores e os atores era o *Dodge Polara* de Carlos Gerbase, o assistente de direção do filme, que também fazia produção, tirava fotos de cena e transportava a trupe; a dublagem foi feita na casa dos pais de Giba, num quarto com as paredes forradas de caixas de ovo; a exibição foi realizada pelos próprios diretores, não só em cinemas de Porto Alegre como em escolas, clubes, ginásios do interior, ou em qualquer lugar onde fosse possível pendurar uma tela de lençol, instalar as caixas de som e o projetor e colocar cadeiras para os espectadores.

Em julho de 2004, 23 anos depois, portanto, da estréia de “Deu Pra Ti Anos 70”, seis longas-metragens estavam sendo feitos simultaneamente em Porto Alegre. Um deles era “Sal de Prata”, do próprio Carlos Gerbase. O filme contou com uma equipe de 69 pessoas, e com atores famosos nacionalmente pela televisão; foi produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre (da qual Gerbase e Giba Assis Brasil são sócios) e co-produzido pela multinacional Columbia Pictures (que também é a encarregada de distribuição); financeiramente, foi viabilizado através de prêmios em concursos federais de projetos cinematográficos e do apoio de empresas privadas. No set de filmagem, montado no Armazém A4 do Cais do Porto em Porto Alegre, uma grande estrutura foi construída, com divisões entre a parte onde localizavam-se os cenários e a área onde estavam cabines da produção, sala dos atores, camarim, copa e mesas onde a equipe inteira almoçava diariamente.

Esse dois momentos revelam uma grande mudança nos modos e na estrutura de realização de uma área de produção artística em Porto Alegre. Correlações poderiam também

¹ O título da dissertação, “Dançar nos fez pular o muro”, refere-se a um verso de uma música de Nei Lisboa (informante deste trabalho) chamada “Verdes Anos”. A música faz parte da trilha sonora do filme “Verdes Anos”, também realizado por informantes deste trabalho, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase.

ser feitas a respeito de produções teatrais ou musicais realizadas nos dias de hoje e há vinte anos atrás na cidade. Usei este exemplo porque ele é talvez o que mais claramente representa uma modificação nas condições de realização de peças de teatro, filmes, shows, discos, nas últimas duas décadas na cidade de Porto Alegre.

Entre vários outros fatores, econômicos, políticos, culturais, de dimensões micro e macro, que levaram a estes cenários radicalmente diferentes, vou destacar o fator trabalho, mais especificamente, “profissão”. Afinal, esta mudança é ao mesmo tempo causa e produto da formação, através do tempo, de um *corpus* de produtores artísticos que, atuando em uma área de produção artística (ou em várias), assume os *fazeres* correspondentes à área enquanto uma atividade “profissional”. É importante ressaltar que o próprio termo “profissional” suscita muitas indagações ao ser aplicado a algumas atividades artísticas, pois não há um consenso na sociedade sobre o status dessas atividades enquanto “profissões de verdade”. Essa é uma das questões que este trabalho propõe levantar.

A partir de entrevistas sobre as trajetórias profissionais de pessoas envolvidas com a produção artística nos campos do teatro, música popular e audiovisual e que se iniciaram na área entre o final dos anos setenta e o início dos anos 80 em Porto Alegre, percebi a existência de um *processo de profissionalização*, que, no caso dos informantes desta pesquisa, trata das circunstâncias, das características específicas, da maneira pela qual atividades artísticas que eram realizadas num primeiro momento (localizado na infância ou adolescência) como um hobby, ou como algo que não era levado a sério, adquiriram um status posterior de “profissão” – entendida como uma atividade central na rotina de uma pessoa, e da qual ela tira seu sustento (ou parte dele). Esse processo é importante porque trata de atividades que possuem graus variáveis de reconhecimento enquanto *trabalho*; implica na construção de uma trajetória, de uma identidade e de uma memória, além de uma biografia e de um currículo, itens cada vez mais valorizados do individualismo do mundo do trabalho contemporâneo, que depende menos da lealdade e da subordinação mas da construção de “carreiras” e de reputações ligadas a currículos sólidos e a capacidades específicas.

O objetivo dessa dissertação, é, portanto, através de um ponto de vista antropológico, lançar um olhar sobre esse *processo de profissionalização* de produtores artísticos das áreas do audiovisual, teatro e música popular² que iniciaram sua “carreira” em Porto Alegre, entre 1975

² Uma observação acerca dos termos utilizados: trato de “audiovisual” por ser um termo nativo e porque as atividades dos informantes não se restringem ao fazer cinematográfico, trabalhando com televisão, vídeo, publicidade. Da mesma maneira, faço uso do termo “teatro” como definidor da área de atuação/ interpretação, porque assim se definem os informantes – como “profissionais do teatro”. Essa denominação, no entanto, não abrange só o fazer “teatral” propriamente dito mas uma série de

e 1985, e que seguem trabalhando nestas áreas ou em profissões correlatas no presente. Cada uma dessas áreas guarda especificidades, que dizem respeito tanto às diferentes maneiras como os atores sociais se movimentam nelas quanto a determinações de outras instâncias, produzidas pelo Estado, por instituições, por condições sociais anteriores ao período estudado.

A principal contribuição do trabalho é fazer um estudo etnográfico sobre profissões tidas e vistas como “artísticas”, procurando entender esse “processo de profissionalização” dos informantes a partir do ponto de vista nativo. Quero saber como os próprios nativos percebem e definem o domínio profissional no qual se formaram e participam.

Pierre Bourdieu, em “As Regras da Arte”, refere-se à profissão da artista como “uma profissão que não é uma profissão.” (Bourdieu, 1996, p. 256) O autor afirma que a “profissão” de artista (e ele grifa a palavra entre aspas, exatamente desta maneira) é uma das **menos codificadas** que existem e também uma das **menos capazes tanto de alimentar como de definir aqueles que a praticam**, a não ser que tenham outra profissão, secundária, da qual tirem o seu sustento. Muitos artistas, assim, lançam-se em ocupações situadas nas cercanias do meio artístico para garantir a subsistência e ao mesmo tempo poder continuar circulando por este espaço, estabelecendo relações e colecionando informações que aumentem o seu capital específico e ajudem na conquista de posições.

Embora eu concorde com Bourdieu no que diz respeito a dificuldade de sobreviver sendo artista, a etnografia que apresento a seguir, demonstrando com os informantes assumiram o fazer artístico como profissão, demonstra que a área de produção artística é um lugar onde as relações profissionais podem ser analisadas com as mesmas ferramentas de Bourdieu usadas para a análise das outras profissões.

No entanto, a idéia central para a discussão a que me lanço neste trabalho parte de Howard Becker, e de sua proposta de uma **sociologia das ocupações** no meio artístico. A abordagem de Becker parte do princípio que a arte é um **trabalho** feito pelas pessoas. Ele afirma que seu maior interesse está voltado para os *padrões de cooperação* entre as pessoas que produzem arte, mais do que a arte em si mesma ou com os “criadores”. Assim, ele trabalha com o mesmo tipo de análise que usou para estudar outros tipos de trabalho. Ou seja, trata a arte como um trabalho, e o artista como um trabalhador.³

atividades correlatas que envolvem a interpretação, a locução, a performance em geral (na televisão, no cinema ou num palco.)

³ Becker usa o termo “work” e “worker”.

A espinha dorsal dessa análise é a idéia de *art world*⁴. Becker propõe um uso “técnico” dessa expressão:

“I have used the term in a more technical way, to denote the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world is noted for.” (Becker, p. X)

O autor afirma que seu trabalho se trata não de uma teoria sociológica da arte logicamente organizada, mas de uma exploração do potencial da idéia de *art world* para aumentar o conhecimento a respeito de como as pessoas produzem e consomem obras de arte. O princípio da análise é, assim, *organização social*, e não estética. Nessa medida, a abordagem se afasta da tradição dominante na sociologia da arte, que vê a arte como algo mais “especial”, no qual a criatividade vêm à superfície e o verdadeiro caráter da sociedade se expressa. Essa tradição toma o artista e o objeto da arte como centros de análise da arte enquanto fenômeno social. Assim, o que Becker afirma fazer **não é exatamente uma sociologia da arte, mas uma sociologia das ocupações ligadas ao mundo artístico**. Assim, não se opõe a essas análises mais tradicionais, apenas lança um olhar diferente sobre um mesmo tipo de material empírico. Por isso uso tanto ele como Bourdieu para analisar este objeto de estudo, na medida em que as análises não se opõem, mas se complementam.

Becker, ao contrário de muitos autores, tem uma visão ampla sobre os objetos artísticos, e portanto, não se detém, na sua análise, em apenas um tipo ou gênero artístico: seus exemplos originam-se tanto da pintura como do cinema, teatro, quadrinhos ou música, e dentro desta, tanto de Beethoven como de rock’n roll. Esse englobamento que o autor faz de diversos tipos de produção auxilia a abordagem deste trabalho, que contempla três grandes áreas, o teatro, o audiovisual e a música popular. Esta escolha, que pode parecer a princípio panorâmica, por serem três campos distintos, se justifica no momento em que, amparados pela idéia de rede de cooperação, pudermos perceber, via etnografia, o trânsito de alguns produtores pelos três campos, onde diferentes tarefas, tanto em termos de importância, como de prestígio ou dificuldade, são assumidas, e onde a própria idéia de experiência e de aprendizado na prática contribui para fortalecer o processo de profissionalização.

Como não existem trabalhos que tratem da questão da profissionalização no fazer artístico no Brasil a partir de um olhar antropológico, guiei-me com diferentes categorias de referências bibliográficas. A primeira delas é aos trabalhos dentro das Ciências Sociais

⁴ Que escolhi manter no idioma original por se tratar de um conceito de Becker e não confundir com a idéia de “mundo da arte” usada pelo senso comum.

relacionados a trajetórias de artistas. O livro de Norbert Elias (1995) sobre a trajetória de Mozart é uma ferramenta essencial deste trabalho porque revela o imperativo de enxergar o artista no contexto de seu tempo, sujeitos aos conflitos, limitações, possibilidades, gostos de seu tempo. Isso é fundamental não só para interpretar a trajetória de profissionalização dos informantes deste trabalho como para enxergar seus predecessores dentro de um contexto social específico, sem interpretá-los por critérios do presente, enviesados pela perspectiva temporal. Além disso, foram referências importantes os trabalhos de Mirian Goldenberg, sobre Leila Diniz (Goldenberg, 1996); de Letícia Vianna, sobre Bezerra da Silva (Vianna, 1999); de Paulo Renato Guérios, sobre Heitor Villa-Lobos (Guérios, 2001), e de Antônio Mendes da Costa Braga, sobre a “geração 70” de escritores brasileiros (Braga, 2000).

Este trabalho é talvez o que mais se aproxima em termos da temática da minha proposta. Braga trata de uma geração específica de escritores brasileiros, que embora não formassem um grupo, partilhavam dilemas e questões relacionadas a “ser escritor” enquanto um ofício, uma profissão, no momento de sua entrada no “*campo literário*”. Para explicar os pontos em comum dos membros dessa geração, o autor apresenta as trajetórias familiares, educacionais e profissionais de alguns de seus principais expoentes, diferenciando-a, quanto a origem, características e aspirações, da geração anterior de escritores brasileiros, estudada por Sérgio Miceli (Miceli, 2001). O trabalho de Miceli, cuja fonte conceitual maior é o próprio Bourdieu, também foi fundamental por demonstrar ferramentas importantes de análise das trajetórias.

A outra ‘categoria’ de referências diz respeito a trabalhos-chave na antropologia brasileira sobre camadas médias urbanas. Embora o foco principal seja a questão “profissional”, é importante lembrar que ela não se constitui numa esfera independente ou separada de outras esferas da vida social, e que portanto ao nos referirmos a vida profissional também estamos tratando de valores, de estilos de vida, de visões de mundo, de projetos, e no caso destes informantes, de suas experiências geracionais e de pertencimento a camadas médias urbanas. A principal obra de referência é a de Gilberto Velho (1986, 1999). As noções de *estilo de vida, projeto, valores*, apesar de não se configurarem como eixos de análise centrais do trabalho, estão presentes quando se interpreta as trajetórias dos informantes e suas escolhas profissionais.

O último conjunto de referências diz respeito a trabalhos na área jornalística ou histórica sobre as áreas pesquisadas e mesmo sobre os informantes, individualmente ou em grupo. Regina Weber tratou das práticas culturais de jovens da região metropolitana de Porto Alegre nos anos 80, (Weber, 2004), e foi importante na medida em que os jovens por ela estudados, apesar de contemporâneos dos informantes desta pesquisa, pertenciam a uma

cultura operária muito diferenciada da cultura de classes médias universitárias com a qual me deparei. Esse contraste entre grupos contemporâneos me deu uma noção melhor da especificidade da “turma” com a qual trabalhei.

Flávia Seligman pesquisou o grupo de cineastas que faziam filme Super-8 em sua dissertação de mestrado, “Os Verdes Anos do Cinema Gaúcho” (Seligman, 1992); Tuio Becker (1985) e Luiz Carlos Merten (2002) são autores de livros importantes sobre o cinema gaúcho, as principais referências do segmento sobre audiovisual do Capítulo 1 e a maioria dos dados usados neste trabalho sobre música popular em Porto Alegre no mesmo capítulo foram retiradas dos livros de Arthur de Faria e Henrique Mann. O livro de Heloísa Buarque de Hollanda sobre o grupo teatral carioca “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, que na sua vinda para Porto Alegre no final dos anos 70 constituiu uma influência gigantesca sobre vários dos informantes do trabalho, contribuiu não só com a contextualização do teatro “jovem” no Brasil na época como inspirou a forma de apresentação dos relatos pessoais de cada informante que serão apresentados no capítulo 2.

Outro material de referência importante são os recortes de revistas e jornais que tratam dos informantes pesquisados. Enquanto os artigos do presente permitem, de certa forma, enxergar sua posição atual no cenário artístico, os recortes antigos (muitos cedidos pelos próprios informantes) trazem aspectos interessantes do seu início de carreira, com as primeiras entrevistas à imprensa, os primeiros projetos bem-sucedidos, muito reveladores se analisados tendo em vista o processo de profissionalização incipiente de que tratam. O trabalho em arquivo, no Museu Hipólito da Costa, consistiu numa análise dos jornais de 1976 a 1984 (Zero Hora e Correio do Povo) em busca da programação cultural da cidade na época e do espaço na mídia impressa que as produções artísticas locais possuíam. É importante lembrar que o antropólogo que trabalha com arquivos tem um olhar, um foco e uma interpretação diferentes do historiador.

Este trabalho vem ao encontro de algumas questões levantadas no meu trabalho de conclusão de curso de Ciências Sociais, “Deu Pra Ti Anos 70 – um estudo antropológico sobre juventude e movimento cultural em Porto Alegre”, (REIS, 2003) onde tive os primeiros contatos com o universo pesquisado. Neste primeiro trabalho, no entanto, meu foco foi dirigido para questões geracionais e não especificamente para a produção artística.

O **Capítulo 1** da dissertação apresenta um contexto histórico dos campos do teatro, música e audiovisual em Porto Alegre e seu estado antes da emergência das produções dos informantes pesquisados. Minha preocupação aqui foi de destacar, ao longo dessa

contextualização, os aspectos ligados ao fazer artístico enquanto profissão. Esse é um trabalho difícil, no entanto, porque, na maioria das vezes, se carece de fontes primárias ou mesmo de análises que dêem conta do lugar social da produção artística nas áreas pesquisadas em cada período do século XX. A interpretação da questão profissional ficou condicionada a disponibilidade desse tipo de informação. Considerarei, no entanto, essencial essa contextualização para a compreensão do processo de profissionalização da geração pesquisada, que não surge do nada, mas como um produto de muitas experiências acumuladas, das quais sofrem influências ou promovem rupturas.

No **Capítulo 2**, trato da parte metodológica e das especificidades da etnografia que realizei. O trabalho de campo incluiu shows, debates, coquetéis de comemoração, sessões de cinema comentadas e idas ao teatro. Cada um desses eventos teve uma importância e um peso específicos na etnografia. Além disso, muitos informantes possuem, atualmente, um status de “pessoa famosa”, e o próprio processo de entrar em contato para a realização da entrevista é etnograficamente relevante por mostrar facetas deste status, atingido pelo sucesso na profissão. Além dessas questões, apresento os informantes do trabalho, a partir de relatos sobre suas trajetórias de vida anteriores ao início da sua vida profissional, incluindo aí sua origem social, sua trajetória escolar e os primórdios de seu interesse pelo fazer artístico. Nesta apresentação, eles são divididos por área de atuação. É importante salientar que essa “divisão” diz respeito à área de atividades que exercem em 2005 (já que vários tem um trânsito por mais de uma área de atuação ao longo da carreira.)

Nos **Capítulos 3, 4 e 5** trato do *processos de profissionalização* nas áreas da música popular, audiovisual e teatro, respectivamente. Esta parte concentra o núcleo da etnografia. Baseando-me nos relatos dos informantes, tento localizar os fatos em suas “carreiras” que, para eles, funcionaram como etapas no percurso de tornar-se um “profissional” no audiovisual, teatro ou música. Entram aqui as definições subjetivas de cada um quanto ao momento em que se tornaram “profissionais”, e o quanto a não-homogeneidade entre eles a respeito desse momento reflete os próprios dilemas da questão da arte como profissão.

No último capítulo, **Capítulo 6**, apresento características gerais das três áreas: a rede social formada pelas três áreas pesquisadas; algumas configurações institucionais determinantes dos grupos e dos fazeres artísticos da época (escolas, universidades, movimentos políticos); o papel do Estado como apoiador ou interventor nas produções artísticas; e dois grandes conflitos que aparecem nas trajetórias de alguns informantes, as reações familiares a sua decisão

profissional e o dilema de sair ou ficar em Porto Alegre tendo uma carreira artística. Como encerramento, falo sobre o que fazem estes informantes nos dias de hoje.

Esta dissertação pretende, assim, mostrar algumas maneiras pelas quais alguns projetos sociais de jovens porto-alegrenses de camadas médias no final do período da ditadura militar no Brasil tornaram-se - muitas vezes não-premeditadamente - caminhos alternativos que permitiram a ascensão ao mercado de uma nova “geração de produtores de arte”.

Capítulo 1 – A questão profissional na música, audiovisual e teatro em Porto Alegre ao longo do século XX

Neste primeiro capítulo, contextualizo o processo de profissionalização dos informantes desta pesquisa através de um panorama da questão profissional nas áreas da música popular, do audiovisual e do teatro em Porto Alegre através do século XX até a década de setenta. Este panorama foi construído através de dados recolhidos de fontes primárias (principalmente jornais e entrevistas) e em livros que tratam das três áreas pesquisadas.

Nessa contextualização, tentei, a todo momento, evitar uma simples “história da música/teatro/audiovisual em Porto Alegre”, privilegiando as informações nas quais se revelam as diferentes atividades, posições, funções, papéis e prestígios que os produtores de arte assumiram ao longo do século e que informam sobre sua posição estrutural variável na sociedade – algo que certamente faz parte de um processo bem maior, extrapolando as fronteiras do Rio Grande do Sul e mesmo do Brasil. Conforme afirma Elias (1995), o que é muitas vezes chamado de “história da arte” não é uma sequência fortuita de mudanças, estilos ou grandes nomes, mas um processo estruturado que caminha passo a passo com o processo social geral. As grandes mudanças tecnológicas, comportamentais, culturais do século XX tiveram enorme impacto sobre os fazeres artísticos, alterando a importância e o lugar social dos artistas, dos gêneros, dos estilos, e dos próprios veículos por onde a produção artística atinge o público.

Para interpretar os dados relativos às questões profissionais nos fazeres artísticos faço uso da proposta de Becker (1982) de realizar uma *sociologia das ocupações* ligadas ao mundo artístico. Becker considera todo trabalho artístico como o produto da atividade conjunta de um certo número de pessoas. O trabalho artístico surge através de cooperação e mostra sinais dessa cooperação. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas geralmente se tornam uma rotina, produzindo *padrões de atividade* que é o que ele chama de *art world*. É a própria existência desse *art world* que sugere uma abordagem sociológica da arte, na tentativa de compreender a complexidade das redes de cooperação através das quais a arte vem a acontecer. Embora não seja possível, pelo tipo de dado recolhido, visualizar essas redes de cooperação neste panorama da produção cultural ao longo do século, (pelo fato de se tratar de

um longo período de tempo) elas possuem uma configuração bem clara durante o processo de profissionalização dos informantes, ao longo dos anos 70 e 80 como se verá a seguir.

Quando se pensa e se conta a própria trajetória, muitas vezes é necessário encaixá-la num fluxo de eventos e fatos que, apesar de não terem sido vividos, são relevantes porque dotam de sentido o que passou. Nelson Coelho de Castro, músico de Porto Alegre e informante deste trabalho, quando da entrevista sobre sua trajetória como músico, antes de falar qualquer coisa sobre sua carreira ou sua iniciação musical, fez questão de me explicar porque sua geração teve de começar de onde começou. O “porquê da gente ser assim”, ele afirmou. Segundo Nelson, imediatamente antes da movimentação que se deu no meio musical de Porto Alegre com a “chegada” dos expoentes de sua geração, a música (urbana) gaúcha⁵ era ou restrita a universidade e portanto erudita, ou relacionada ao Carnaval, ou a música “da noite” - todas estas distantes de um apelo de uma indústria fonográfica ou do rádio.

Para Nelson, a razão disso é que até a década de 50 e 60, as pessoas que faziam música ou dramaturgia frequentavam os meios de comunicação de uma forma “natural” porque as rádios necessitavam dos artistas locais para fazerem suas grades de programação: a radionovela, a orquestra, o programa de calouros, os quadros de humor. Os artistas tinham uma *função operacional* dentro dos meios de comunicação. Com o declínio do rádio, no entanto, alguns desses artistas foram para a televisão. Logo depois, com o surgimento do videotape, passou a ser mais barato importar programas de Rio de Janeiro e São Paulo do que produzir todos os programas localmente. E com o Brasil interligado pelas transmissões a distância, no final dos anos 60, as pessoas passaram a ir embora para o eixo Rio-São Paulo onde existia um mercado de trabalho (e Nelson enumera uma lista de nomes de uma geração que “foi embora” mais ou menos na mesma época, salientando que isso também se deu em outros lugares do país como em Recife, ou na própria Bahia)⁶. O que isso gerou é que os artistas que ficaram em Porto Alegre pararam de frequentar os veículos de comunicação como peças fundamentais dali, como trabalhadores. A mídia passou a tratar a produção artística local como algo que apenas se divulga, anuncia, para o qual se “dá uma força”. Dentro dessa realidade, a geração dos anos setenta começou a inaugurar um processo novíssimo.

⁵ É importante salientar que o trabalho trata da música popular urbana. Embora neste panorama inicial sejam mencionados grandes nomes da música regionalista (justamente pela sua trajetória profissional) esse ramo da música feita no Rio Grande do Sul não está incluído no foco desta etnografia.

⁶ No teatro isso é relatado por Fernando Peixoto (1993), ele próprio um artista que saiu de Porto Alegre para continuar na profissão.

Essa mudança no papel do artista dentro do cenário maior ocorreu várias vezes durante o século XX. O objetivo desta parte do trabalho é justamente tentar traçar as flutuações que acompanham os significados que são dados ao artista como profissional.

Música popular, 1900-1970: do pioneirismo à estagnação⁷

A música feita no Rio Grande do Sul no início do século XX era basicamente composta por ritmos originários de transformações de ritmos importados ao longo de todo o século XIX. Por volta desta época, o *schottisch*, a *polka*, a *mazurka*, a *habanera*, já haviam se transformado em “produtos nacionais”: o xote, o vaneirão, a rancheira.⁸

Já no início do século o músico gaúcho Geraldo Magalhães, nascido em São Gabriel, fazia um enorme sucesso no Brasil com a dupla “Os Geraldos”. Ele e sua companheira de shows apresentavam-se em casas de chope e cafés-cantantes no Rio de Janeiro. Além disso, Geraldo gravou discos e fez turnês muito bem sucedidas pela Europa. Levando-se em consideração que, então, o principal lugar dos músicos era nos coretos e nas praças aos domingos, Geraldo pode ser considerado um precursor importante da figura do músico como artista individual, “performer”.

Outro nome importante das primeiras décadas do século é o de Octávio Dutra. Octávio nasceu em 1884 em uma família tradicional de Porto Alegre - seu pai era o magistrado e poeta Miguel Antônio Dutra. Com formação musical erudita vinda das aulas com Murilo Furtado no Instituto de Belas Artes (fundado em 1909 e lugar onde também ensinava Araújo Vianna⁹), Octávio também era professor de música, teatrólogo, compositor, poeta, fazia música popular e excelente nos instrumentos de corda. No entanto, garantia seu sustento com um emprego nos Correios.

Octávio Dutra parecia carregar, já naquela época, uma característica que os músicos entrevistados para este trabalho também revelaram fundamental para a profissão de músico tantas décadas depois: a polivalência. Ele escrevia música para revistas teatrais, era carnavalesco, letrista, dava aula em casas de família e foi o primeiro compositor de jingles do

⁷ Fora as citações específicas, a referência bibliográfica principal deste segmento é Faria, 2001.

⁸ Essa “transformação” também se deu em outras regiões do país, com os mais variados ritmos.

⁹ O compositor e regente José de Araújo Vianna nasceu em Porto Alegre (RS) a 20 de fevereiro de 1871 e faleceu no Rio de Janeiro a 2 de novembro de 1916. Estudou piano em sua cidade natal com os Professores Grunwald e Thomaz Legory. Foi co-fundador da Orquestra Filarmônica Portoalegrense (1887). Apesar de ter sido pianista de mérito, não desejou carreira de recitalista, dedicando-se mais ao magistério e, eventualmente, ao acompanhamento de cantor. É o Patrono da Cadeira n. 34 da Academia Brasileira de Música. (Fonte: site da Academia Brasileira de Música).

Rio Grande do Sul. Além disso, ganhou vários concursos de música realizados na época. Seu quarteto de violões, famoso principalmente a partir de 1911/1912, chamava-se “O Terror dos Facões”, e foi considerado uma espécie de “padrão nacional de excelência” até seu final, em 1921. Octávio produzia principalmente valsas lentas, gravadas pelas casas A Elétrica e Hartlieb, em Porto Alegre, e a Casa Edison do Rio de Janeiro. Sua composição de maior sucesso, “Celina”, vendeu 40 mil discos no Brasil por volta de **1913** - um número impressionante para a época. Octávio morava em Porto Alegre, mas sempre viajava pelo país, e em 1915 bateu o recorde nacional de gravações feitas por um artista durante um ano, cerca de 30. Foi professor de uma geração inteira de músicos de grande prestígio na cidade, como Radamés Gnattali, Dante Santoro e Camilo Pena. Muitos de seus alunos foram tentar a sorte no centro do país como músicos (como o próprio Santoro, que ficou famoso como um dos três maiores flautistas brasileiros das décadas de 30 a 50 e diretor do conjunto regional da poderosa Rádio Nacional do Rio de Janeiro). Octávio também foi diretor musical da Rádio Gaúcha de 1927 a 1934. Mesmo assim, morreu pobre. Nunca conseguiu ter uma casa própria.

Na década de 10, Porto Alegre tinha muitos bailes, saraus e cinemas. Nestes, muitas vezes os melhores instrumentistas locais faziam shows após os filmes. Muitos trabalhavam fazendo a trilha sonora ao vivo, e havia muitas orquestras de saguão, que tocavam nos intervalos dos filmes. Segundo Arthur de Faria (2001), “emprego é o que não faltava para músicos gaúchos nos anos 10”.

Outro nome importante desse período é o de Radamés Gnattali. Sua família era de músicos: a mãe, pianista e professora, e o pai, pianista, maestro, fagotista e também professor. Seu pai foi presidente do Sindicato dos Músicos e organizou em 1921 uma greve que trouxe importantes conquistas salariais para a categoria dos músicos. Radamés ingressou no Instituto de Belas Artes e se formou em piano em 1923. Nos anos seguintes, trabalhou como músico de várias formas: dando concertos, recitais, tocando em bailes, cinemas, teatros, rádios. Em 1930, foi para o Rio de Janeiro, onde, aos poucos, foi deixando de ser um músico exclusivamente erudito e se tornou um criativo músico popular. Na Rádio Nacional, da qual foi um dos fundadores, dirigia uma orquestra e foi o encarregado de inúmeros programas importantes do rádio brasileiro. Radamés compôs muita música popular, concertos, suítes, e fez arranjos. Além disso, acompanhava, como uma espécie do que é atualmente chamado “músico de estúdio”, nomes importantes da música nacional da época. Ao longo do tempo em que trabalhou no Rio de Janeiro, ele agregou músicos importantes ao seu redor. Vários músicos gaúchos nem chegaram a trabalhar em Porto Alegre, indo direto para o Rio tentar a sorte na então capital do país. Vários destes trabalharam com Radamés.

Ainda nos anos 10, a primeira tentativa de se fazer uma indústria no Rio Grande do Sul a partir do consumo da música deveu-se a Savério Leonetti. Este imigrante italiano importou tecnologia e profissionais da Alemanha e abriu uma fábrica de gramofones (da marca “A Elétrica”) em Porto Alegre, muito mais acessíveis financeiramente que os importados então existentes. Em seguida, criou a gravadora “Discos Gaúchos”, para produzir o que tocar em todos os gramofones que vendeu. No início, Leonetti gravava os artistas em Porto Alegre mas prensava o disco na Alemanha. Em 1º de Agosto de 1914 a “Casa A Eletrica” inaugurou sua fábrica de discos em Porto Alegre, a segunda da America Latina (a primeira havia sido a Casa Edison, em 1912, no Rio de Janeiro, que tinha uma parceria com a multinacional Odeon). Em dez anos, a gravadora lançou cerca de mil títulos, quase todos de artistas locais.¹⁰ Foi a primeira exportadora de discos do Brasil e passou a fabricar com exclusividade no país lançamentos europeus e argentinos. Musicos do centro do país também passaram a gravar na A Eletrica.¹¹ O sucesso da gravadora local passou a incomodar a Casa Edison do Rio de Janeiro, que já contava com filiais em Sao Paulo, Pará e Bahia. Através de uma parceria com as Casas Hartlieb¹², o dono da Casa Edison, Fred Figner, registrou inúmeras matrizes de artistas gaúchos e lançou-as simultaneamente em Porto Alegre. Mas Leonetti foi mais forte que o concorrente na época.¹³



Uma capa de um “Disco Gaúcho” produzido por Savério Leonetti.

¹⁰ Segundo Henrique Mann, a prensa que produzir os discos da A Eletrica foi encontrada, tempos depois, pelo tradicionalista Paixão Cortes, num galinheiro.

¹¹ Entre 1902 e 1920, em todo o Brasil, 61,5% de toda música gravada era instrumental. O forte da A Elétrica eram as valsas.

¹² Que vendia e consertava instrumentos musicais e também partituras e pertencia a Theodoro Hartlieb, da família de um músico importante dos anos 70, Carlinhos Hartlieb.

¹³ Esse pioneirismo na produção de discos contrasta, ironicamente, com as décadas seguintes, quando os artistas locais só conseguiam gravar saindo de Porto Alegre. A situação só mudou, e mesmo assim por pouco tempo, nos anos 70.

Em 1924, Leonetti faliu. A “Casa Elétrica” fechou e ele fugiu para Buenos Aires. Depois de mais uma falência na Argentina, foi para São Paulo, onde conseguiu reativar o selo Discos Gaúchos através do próprio ex-rival Fred Figner da Casa Edison.

Na década de 20 o maxixe era a moda nacional. No Rio Grande do Sul, no entanto, ainda havia uma grande resistência por parte da classe média (que era a consumidora de discos) em relação a música de origem negra - não só o maxixe como os lundus e primeiros sambas. Na Porto Alegre dos anos 20, ¹⁴ a grande moda eram os cafés com música ao vivo, como o Café Colombo. Foi a época em que despontaram nomes como Pedro Raymundo e Paulo Coelho, este também oriundo do Belas Artes. A geração dos anos 20 teve poucos músicos que gravaram já que, com a falência da Discos Gaúchos, o comum na época era ir até a Argentina para gravar.

Os anos 20 foram também a “era do jazz” local, resultado da influência forte de ritmos americanos em todo o Brasil.¹⁵ Surgiram as primeiras jazz bands locais, que passaram a tocar em bailes na capital e no interior e em festas nas casas de ricos. Em setembro de 1924 foi inaugurada a primeira rádio gaúcha, a Rádio Sociedade Rio-Grandense, em Rio Grande. Só em 27 foi inaugurada a Rádio Sociedade Gaúcha em Porto Alegre, cuja programação se resumia a reproduzir discos na frente de um microfone. A maioria deles, no entanto, de artistas locais – do catálogo da “Casa A Elétrica”. Mas com o início do cinema sonoro, no final da década, um importante campo de trabalho fechou para os músicos.

As décadas de 30 a 50 são usualmente chamadas de “A Era do Rádio” pelos pesquisadores da música no Brasil (ver Dillenburg, 1990 e Ferraretto, 2002). O presidente Getúlio Vargas, nos anos 30, estimulou o desenvolvimento da rádio no país, imaginando o seu importante papel em termos de alcance e criação de uma unidade nacional. Em Porto Alegre, durante quase uma década, dirigida por Octávio Dutra, a Rádio Gaúcha permaneceu única. Essa hegemonia foi quebrada em 1934, pela Rádio Difusora. Na época, conjuntos locais como o “Regional do Piratini” eram contratados pelas emissoras e faziam enorme sucesso através da rádio. Em 1935, surgiu a Rádio Farroupilha, que tentou arrematar os melhores músicos locais para seu casting, como a Jazz Band de Paulo Coelho.

¹⁴ Para se ter uma idéia em termos de tecnologia, data de 7/9/1922, comemoração do centenário da Independência, a primeira transmissão radiofônica feita no Brasil.

¹⁵ Foi quando Pixinguinha fez uma temporada com seus “Oito Batutas” em Porto Alegre em 1927 que o gênero “explodiu” na cidade.

A fase áurea da Rádio Farropilha foi nos anos 50 e começo dos anos 60. Esse foi também o auge das radionovelas.¹⁶ A rádio tinha um vasto repertório, com muitos ritmos estrangeiros - centro-americanos, como a rumba, a salsa, o mambo, boleros; música norte-americana, como swings, temas de filmes, e muita “música brasileira” (entendida como a música feita no Rio de Janeiro por cariocas, baianos, mineiros, talvez até paulistas.) O único músico local que fazia músicas que tocavam na rádio ou viravam disco, e mesmo assim só a partir do final dos anos 40, era Lupicínio Rodrigues.

Arthur de Faria (2001) explica esse vazio nas produções locais durante um longo período devido a influência de dois gaúchos: o próprio Lupicínio Rodrigues e o presidente Getúlio Vargas. O sucesso do primeiro, compondo músicas sob a influência de Ary Barroso e Noel Rosa e o empenho do segundo para que o samba fosse adotado como bandeira de uma unidade cultural nacional - essencial para seus projetos nacionalistas - fizeram com que os músicos gaúchos buscassem a todo custo ser “brasileiros” (cariocas, na verdade.) Faria cita Hermano Vianna, que em “O Mistério do Samba”, tenta analisar o fato do samba ter virado um “produto nacional”. Vianna afirma que, para tanto, Getúlio Vargas estrategicamente aproximou-se dos músicos no Rio de Janeiro, pois era lá onde estavam as principais gravadoras e rádios que distribuía música para todo o Brasil. Assim, o samba foi tornado símbolo nacional e os outros ritmos passaram a ser vistos como fenômenos regionais.¹⁷

É interessante perceber que alguns dilemas a respeito das questões de identidade da música feita em Porto Alegre (que tem um lugar central no fazer artístico na cidade nos anos 70) pareciam já estar colocados há muito tempo. Em 1937, pela ocasião da morte de Octávio Dutra, a revista “A Hora da Saudade” publicou um artigo não-assinado que indica que essa questão já estava sendo pensada (Faria, 2001). O artigo refere-se ao músico, afirmando que ele era

“um dos mais típicos cultores e criadores da música popular porto-alegrense. Observem que não dissemos brasileira, mas porto-alegrense! Mas, porto-alegrense, brasileira é! – hão de retorquir-nos. Perfeitamente, mas, dentro da música popular brasileira cabe um gênero, uma expressão, que é nossa, exclusivamente nossa, porto-alegrense. É a musica que em princípios deste século – valsas, mazurkas, chorinhos – se fazia ouvir nos bailes familiares da

¹⁶ A novela de rádio era o programa que atraía as maiores audiências nas programações noturnas e utilizava um número enorme de profissionais. Segundo o Fórum Memória do Rádio RS, Quando as emissoras começaram a formar seus elencos, havia carência de profissionais, e os cursos eram limitados. Era uma atividade recente e em crescimento, que precisava de profissionais de qualidade. A radionovela foi uma das responsáveis por colocar o rádio num papel central no cotidiano da família.

¹⁷ Numa entrevista para o Pasquim na década de 70, Lupicínio diferencia seu trabalho do de Teixeira da seguinte forma: “A diferença é que eu faço música popular. O Teixeira faz música regional.” (Faria, 2001, p.108)

então inconfundível Cidade Baixa, ou nas saudosas serenatas (...) Pois bem: foi desta música porto-alegrense, com frases bem nossas, embora brasileiras, que Octávio Dutra se fez. (...) Dotado de um (...) um grande poder de interpretação do lirismo porto-alegrense, ele criou um tipo de valsa que fez escola. Pode-se dizer que a valsa porto-alegrense perde, com a morte de Octavio Dutra, sua expressão mais típica.” (Faria, 2001 – p.110)

Durante a década de 40, a indústria do disco ficou cada vez mais solidificada no Rio de Janeiro, com sambas produzidos intensamente para consumo nas províncias. E durante 40 anos, os gaúchos que não saíram do estado não gravaram. Além disso, a partir de 1940 a Rádio Nacional funcionou como uma homogeneizadora da programação musical e do repertório de todas as outras rádios do Brasil. A música urbana gaúcha esvaneceu, mas o que era feito no interior começou a gerar um estilo diferente.

Em 1947 foi fundado o Departamento de Tradições Gaúchas do Grêmio do Júlio de Castilhos, por Barbosa Lessa e Paixão Cortes, ambos rapazes do interior estudando na capital. No ano seguinte, eles inauguraram o Centro de Tradições Gaúchas 35, o “CTG 35”.¹⁸ O objetivo deles era resgatar e inventariar uma cultura interiorana do Rio Grande do Sul e assim, embrenharam-se numa pesquisa para recolher canções do folclore do estado. Em plena “ditadura do samba”, ritmos musicais que, mais de meio século antes, haviam sido difundidos para o interior pela Capital, foram “recuperados” com uma nova feição.

“Nem haveria como imaginar, a partir de suas descendências, o que teria sido um vaneirão urbano, um xote urbano (...) A música de Porto Alegre estava abortada como cultura própria, soterrada pelo talento de uma genial e geograficamente distante geração de duas dúzias de cariocas ou migrados para o Rio, que sistematizaram uma mistura de elementos urbanos em forma de samba e de marcha, em infinitas variantes. E que soterraria, na nascente indústria cultural brasileira, muitas das nascentes manifestações regionais.” (Faria, 2001 - p.113)

Muitos antes do início do movimento tradicionalista, no entanto, Pedro Raymundo, músico catarinense radicado em Porto Alegre, havia feito empreitada semelhante as que realizariam os pesquisadores do MTG. Nas suas inúmeras viagens pelo interior, ele aprendeu a tocar xotes, rancheiras, toadas - garimpando e pesquisando o cancionário gaúcho e recriando as canções. Foi ele também um dos “criadores” da indumentária gaúcha, com a qual passou a se apresentar pelo Brasil todo. Antes de ser músico profissional e se dedicar somente a isso, teve inúmeros empregos: foi mineiro, ferroviário, balconista, contínuo. Após atingir o sucesso

¹⁸ Para uma reflexão sobre o Movimento Tradicionalista Gaúcho e suas relações com o nacional e o regional na cultura brasileira ver Oliven, 1992.

na rádio no Rio de Janeiro, em 1943, ganhou a alcunha de “gaúcho alegre do rádio”. Isso ajudou a definir a música regional gaúcha, que até então, entrava na mesma definição das músicas sertanejas. Pedro integrou o cast das principais rádios da época, foi capa de jornais e revistas, gravou 60 discos de 78 rpm até 1958 e se tornou um dos primeiros grandes artistas populares do país, fazendo shows pelo Brasil inteiro. Um problema no dedo, no final dos anos 50, o afastou da música por uns tempos, e sua carreira entrou em declínio com a ascensão de Teixeira e José Mendes. Ele morreu em 1974, praticamente no esquecimento.

Durante a “Era do Rádio”, Porto Alegre teve uma vida boêmia bem movimentada, como nomes como Rubem Santos, Johnson, Ovídio Chaves e Lupicínio. O ponto de encontro era, então, nos cafés e restaurantes do Mercado Público. Os melhores músicos (que despontavam nas rodinhas de música do Mercado) invariavelmente conseguiam emprego nas rádios, fazendo parte dos grupos Regionais ou das Orquestras. Dos anos 40 aos anos 60 as orquestras da Rádio Farroupilha e da Rádio Gaúcha tinham tanto prestígio que existiam até rivalidades entre quem integrava uma e outra. Na Rádio Farroupilha nos anos 50, havia a Grande Orquestra Farroupilha, uma Orquestra de Câmara, o Regional, a Típica, e o Grupo Vocal da Farroupilha (o famoso Conjunto Farroupilha). Era um campo de trabalho muito grande para os músicos locais. As outras rádios, a Gaúcha e a Difusora, também contavam com elencos bastante numerosos. Segundo o músico Henrique Mann, cada rádio tinha uma especialidade: a Difusora, por exemplo, possuía a melhor orquestra “Típica” da cidade. A Farroupilha tinha o maior elenco, e a Gaúcha inovava na programação e nos programas de auditório.

Os músicos eram a parte mais importante das rádios na época, já que viajar com uma banda era muito caro e ainda não existiam gravações boas o suficientes para serem reproduzidas. O cantor chegava na rádio com as partituras das canções, que eram muitas vezes executadas sem ensaio - distribuídas na hora da apresentação. Todas as rádios grandes tinham programação ao vivo todas as noites, além de alguns horários durante o dia e em todo o final de semana.

Os cantores e cantoras de Porto Alegre, cantando nas rádios sucessos do centro do país, eram espécies de celebridades locais, (lotando o antigo auditório Araújo Vianna nas suas apresentações) mas faziam o trabalho duro do dia-a-dia na rádio. Nessa mesma época, todo cabaré razoável tinha no mínimo dois conjuntos, um de jazz e a chamada “típica” (além, claro, de cantores, mágicos, bailarinos e moças). Os bailes eram uma excelente oportunidade profissional, principalmente para quem já fazia sucesso na rádio. Entre meados dos anos 20 e o final da década de 60, Porto Alegre teve mais de uma centena de orquestras e jazz bands que sobreviviam graças a estes filões.

A TV começou no Brasil em 1950, com a Tupi de São Paulo. O primeiro LongPlay brasileiro foi lançado em 51, mesma época das primeiras gravações estéreo e em alta fidelidade, registradas em fita magnética.

Em 1959, o magnata das comunicações Assis Chateaubriand inaugurou a TV Piratini em Porto Alegre. Em 1962, surgiu a TV Gaúcha. Em seguida, veio a decadência do rádio, nos anos 60, e com isso, grande parte da geração que trabalhava na música perdeu o emprego. Com a decadência do rádio, a ascensão das TVs, e mudanças nos costumes, veio também a decadência dos cabarés - o que gerou mais desemprego ainda no meio musical. A TV também tirou público da rádio, que demitiu a maioria do seu *cast*, passando a usar discos. E a TV não contratou os músicos com carteira assinada e ponto, como fazia o rádio. Pagava cachê. As Orquestras tentaram sobreviver de todas as formas até 64 ou 65. Depois, tornaram-se raras, e, em sua maioria, acabaram.

Lupicínio Rodrigues foi o principal nome gaúcho a despontar na música popular brasileira no século, e mereceria um aparte. Todos os grandes cantores da "Era do Rádio" gravaram suas composições, que fizeram muito sucesso pelo Brasil todo. Do final da década de 40 e durante toda a década seguinte ele foi um dos dez compositores nacionais de maior sucesso e prestígio. Lupicínio chegou a tentar a vida no Rio de Janeiro, no final dos anos 30, mas não teve o retorno esperado e em pouco tempo voltou para Porto Alegre, onde teve vários restaurantes e bares enquanto seguia como boêmio e compositor.

Mas nos anos 60, com a bossa-nova, o rock, a Jovem Guarda e a MPB politizada, toda a geração a que Lupicínio pertencia foi deixada de lado. Só nos anos 70 ele foi redescoberto, e regravado por grandes nomes da MPB. Foi a época em que o samba voltou a cair no gosto da classe média, e Lupicínio passou a fazer shows muito disputados, indo para São Paulo e para o Rio de Janeiro e arrecadando uma nova geração de fãs, até falecer, em 1974.

Dos anos 40 ao anos 70, o estilo de música "regional" gaúcha teve um percurso um pouco distinto do da música "urbana". Pedro Raymundo, já mencionado anteriormente, foi um dos primeiros divulgadores desse estilo musical para outras regiões do país. O Movimento Tradicionalista gaúcho também teve um papel importante, com suas pesquisas sobre cancionário.

Na mesma época do surgimento do CTG 35 em Porto Alegre, surgiu em Criúva, então distrito de São Francisco de Paula (hoje distrito de Caxias do Sul) o conjunto musical "Os Bertussi", dos irmãos Honeyde e Adelar Bertussi. Eles usavam dois acordeons e violões, e a novidade que apresentavam, de estilo empolgante, adequado para dançar, inspiraram imediatamente vários grupos semelhantes. Os Bertussi lançaram um primeiro LP em 1955, que

marcou o início da música *gauchesca* (com uma grande influência da música caipira que ouviam na rádio).

Um pouco antes disso, em 1952, o Conjunto Farroupilha gravou “Gaúcho”, o primeiro LP de música regional gaúcha. O grupo havia se tornado um sucesso nacional com as versões, feitas em 1950, para “Negrinho do Pastoreio” e “Minuano”. Eles usavam uma harmonização de vozes no estilo dos grupos vocais americanos da época, mas num repertório regional. Em 1953, Paixão Cortes criou “Os Gaudérios”, também com uma preocupação de sofisticação musical e que, apesar de não fazerem tanto sucesso quanto o Conjunto Farroupilha, fizeram excursões levando o folclore gaúcho para todo o Brasil, Argentina, Uruguai e Europa.

A partir daí, surgiram inúmeros grupos, na maioria das vezes, cruzamentos entre a sofisticação do Conjunto Farroupilha e dos Gaudérios, e o clima “bailante” dos Bertussi.¹⁹

Toda essa movimentação na música regional foi impulsionada pelo rádio. Mais exatamente, por um programa chamado “Grande Rodeio Coringa”, na rádio Farroupilha, em 1955.²⁰ Com o sucesso do programa, logo a Rádio Gaúcha contratou Paixão Cortes para o programa “Festa na Querência”. Estes dois programas, realizados com auditório, se tornaram fundamentais para o crescimento do ‘gauchismo’, e porta de entrada para vários artistas no mundo da rádio.

Em 1970 surgiu um festival de música regionalista chamado “Califórnia da Canção Nativa”, em Uruguiana. Aos poucos, apareceram festivais pelo interior do estado inteiro, com um envolvimento grande da juventude. A “Califórnia” deu visibilidade a muitos grupos de vários graus de sofisticação, que se firmaram e conquistaram um público.

Com a explosão no número de CTGs por todo o estado (e mesmo fora dele), criou-se um imenso campo de trabalho para os músicos de baile; e o mercado de discos regionais, antes esparso, tornou-se o mais lucrativo do estado. Músicos de várias regiões do Estado passaram a gravar muito para um mercado grande, no Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. As gravadoras que lucraram com este mercado eram do centro do país, no entanto. O Rio Grande do Sul continuava sem uma indústria local.

Nenhum outro artista gaúcho chegou perto do sucesso popular de Teixeira nas décadas de 60 e 70. Nascido em 1928 em Rolante, Teixeira gravou seu primeiro disco de 78 rotações em 1958, sem grande repercussão. Em 1960, gravou seu primeiro LongPlay, com a música “Coração de Luto”, que virou um dos maiores sucessos da fonografia brasileira de todos os tempos. Os números divergem, mas o compacto com a canção vendeu cerca de seis

¹⁹ “Os Araganos” foram os primeiros a usar baixo e bateria, além do violão e acordeom, que até hoje é a formação-padrão do conjunto de baile gaúcho.

²⁰ Patrocinado pelas calças jeans “Coringa”.

milhões e meio de cópias no Brasil todo na época. Até falecer, em 1985, Teixeirinha foi o artista gaúcho mais conhecido no Brasil (e mesmo em outros países), e deixou um legado de mais de uma centena de discos (além de 12 filmes).²¹

Outra figura importantíssima foi Gildo de Freitas, que atuou como dupla de Teixeirinha na época em que ele passava o chapéu depois de apresentações no Mercado Público de Porto Alegre. A dupla se apresentava por todo o estado, e foi um dos grandes sucessos do programa “Grande Rodeio Coringa”. Devido ao temperamento forte de ambos a dupla se desfez e Teixeirinha, em 63, arranhou uma nova parceria, a acordeonista Mary Teresinha, uma menina de 15 anos de Bagé, que o acompanhou durante praticamente 20 anos em programas de rádio, filmes e shows. Enquanto Gildo seguia gravando discos, fazendo seus shows, mas permanecia pobre, Teixeirinha, ao falecer, em 85, tinha vendido 18 milhões de cópias de seus 119 discos.

Fora a parceira de Geraldo Magalhães, (da qual nem se registrou o nome) na primeira década do século, e as cantoras de rádio locais nas décadas posteriores, fica evidente, em todo esse panorama da música no Rio Grande do Sul, o lugar minúsculo ocupado pelas mulheres enquanto “artistas profissionais”. Nesse sentido, é necessário mencionar um nome que nunca, praticamente, é colocado como pertencente a música “gaúcha”, mas à Música Popular Brasileira – Elis Regina. A questão da profissionalização na música, e dos percalços para uma mulher que almejava tal coisa em plenos anos 60, desponta de forma muito clara na trajetória da cantora.

Elis Regina foi descoberta numa espécie de “programa de caça-talentos” infantil da Rádio Farroupilha chamado “Clube do Guri”, que ia ao ar aos domingos pela manhã. Ela cantou no programa de 57 a 60, quando, pela idade, (tinha completado 15 anos) foi dispensada. Imediatamente, foi para outro programa da mesma rádio, e no ano seguinte foi para o horário nobre. Em 1961 ela seguiu para o Rio de Janeiro para gravar seu primeiro disco e participações em programas de TV e, na volta, seu “passe” foi comprado pela Rádio Gaúcha. A mãe de Elis fazia questão de que ela continuasse estudando e tirando boas notas, pois afinal, “um dia iria parar de cantar e aí poderia arranjar um bom trabalho, casar, ter filhos.” (O interessante é que nessa época Elis já praticamente sustentava a família inteira com seu trabalho no rádio). Ser cantora em Porto Alegre naquela época não era uma atividade de prestígio nenhum para uma família de classe popular. Assim, Elis não tinha apoio algum da família. Quem mais lhe apoiava eram as pessoas da própria rádio e os músicos que a acompanhavam e apostavam no seu talento.

²¹ O cinema de Teixeirinha será comentado na parte relativa ao audiovisual, neste mesmo capítulo.

Ela enfim foi contratada pela gravadora CBS-Columbia que exigiu que ela fosse para o Rio de Janeiro. Em 63, Elis gravou dois discos pela CBS e em 64, mudou-se definitivamente para o Rio, com o pai a tiracolo. Ao longo dos anos 60 e 70, e até falecer, em 1982, ela se tornou uma das grandes cantoras brasileiras, ao mesmo tempo em que era criticada pelos gaúchos por ter “esquecido” suas origens

Os anos 60 foram marcados pela “explosão” do rock’n roll no Brasil (e praticamente no resto do mundo). Desde 57, quando foi exibido em Porto Alegre o filme “Rock Around the Clock”, alguns músicos, principalmente de Conjuntos Melódicos, foram incorporando em seus repertórios músicas do “novo ritmo”. A partir de 62, sob a influência de Elvis Presley e Roberto Carlos, surgiram na cidade bandas instrumentais de guitarras. Com o “estouro” dos Beatles no Brasil, a partir de 64, a maioria dos bailes e festas para jovens em Porto Alegre passaram a ser animadas por bandas de “pop” e rock que dominavam esse repertório. Enquanto quem sabia tocar rock passava por um bom momento, com muito trabalho a cada final de semana, as orquestras e os músicos que tinham se formado nas décadas anteriores perdiam espaço. Segundo Henrique Mann, (2002) em 1967 um levantamento catalogou aproximadamente uma centena de bandas e conjuntos atuando *profissionalmente* em Porto Alegre. Os clubes da cidade (como o Gondoleiros, Gaúcho, Teresópolis, Sociedade Libanesa, Israelita) promoviam reuniões dançantes e bailes vários dias da semana, com várias bandas como atrações numa mesma noite. Mas o registro fonográfico dessa época agitada é quase inexistente, restrito a dois LPs e alguns compactos.

Entre 1963 e 1965 Porto Alegre teve um grande número de bandas com guitarras. Nomes como “Os Morcegos”, “Os Nômades”, “Os Boinas Azuis”, “Os Minis”, “Os Brasas”. A partir de 65, estas bandas passaram a fazer shows ao invés de somente bailes, como “Os Bachfools”, liderado por Claudio Levitan, então com 15 anos. Em 65 surgiram “Os Satânicos” na Cidade Baixa, de Hermes Aquino, Claudio Vera Cruz e Renato Rodrigues, uma banda que compunha material próprio, uma novidade na época. Em 66, eles trocaram de nome para “Som 4”, fazendo um grande sucesso local. A banda durou até 1968, quando Hermes e Vera Cruz foram para a banda de rock criada para o programa de Glênio Reis na TV Piratini. Tocavam no programa e em bailes animados pelo apresentador. Até que Hermes Aquino decidiu ir para São Paulo, onde já estava o amigo Carlinhos Hartlieb e a prima de Hermes, Laís Marques. Lá passaram a conviver com figuras da Tropicália, inclusive participando de alguns festivais.

Em 63, foi realizado no estado um Festival de Novos Compositores. A bossa-nova era muito forte no estado, e em 64 foram realizados dois festivais do estilo no Grêmio Náutico União, com muito público jovem. A partir de 65, seguindo uma onda que já acontecia no resto do Brasil, começaram os festivais de música popular no estado. O auge desse movimento

foram os Festivais da Arquitetura da UFRGS em 67 e 68. Os festivais revelaram muitos nomes fortes na música porto-alegrense nos anos 70 - grupos como o “Canta Povo”, de Giba-Giba, Wanderley Falkenberg, Zé Gomes e Dé Santana.

Os pontos de encontro da juventude universitária na época eram o Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura e o Clube de Cultura, onde se reuniam compositores e cantores, principalmente da bossa-nova. Em 68, surgiu a “Frente Gaúcha de Música Popular”, com Sérgio Napp, Raul Ellwanger, César Dorfmann, Edgar Pozzer e vários outros músicos. Eles lançaram, ainda em 68, um manifesto defendendo uma identidade estética da música brasileira do sul. O grupo inteiro faz duas apresentações, no Clube de Cultura e no Teatro Leopoldina. Com isso, começou a renascer a vontade e a possibilidade de ter uma carreira como cantor e compositor em Porto Alegre, possibilidade esta que tinha sido sufocada por muitos anos de bailes e “covers” como única opção possível de fazer música profissional na cidade. Mas logo a “Frente” se dissolveu, com o embrutecimento do regime militar pelo AI-5 (que fez, inclusive, com que alguns de seus membros fossem até para o exílio).

Em 1969 surgiu o grupo “Uma Mordida na Flor”, com remanescentes do “Canta Povo”. Este grupo foi importante porque representou a primeira tentativa de montar uma estrutura profissional de shows em Porto Alegre, com produtor, empresário, departamento jurídico. O grupo durou dois anos.

Das bandas de rock dos anos 60, para Faria (2001) a mais bem sucedida profissionalmente foi o “Liverpool” – surgido na Vila do IAPI em 1967. A banda começou fazendo muitos bailes no final de semana enquanto nos outros dias ensaiava material que seus integrantes ouviam na TV, dos tropicalistas e dos novos compositores da MPB. Depois, passaram a compôr seu próprio material, o que os afastou dos bailes e das outras bandas. Com músicas próprias ensaiadas, eles caíram nas graças de Glênio Reis, que tinha um programa na TV. Com seu apoio, e com um empresário, passaram a lotar clubes fazendo “shows” (o que era diferente de tocar em bailes). Em seguida, em 1969, venceram o “Festival da Arquitetura” com “Por favor, sucesso” cantada por Carlinhos Hartlieb. Surgiu um contrato para a gravação de um primeiro disco, e eles foram para o Rio de Janeiro.

No começo dos anos 70, participaram do “Festival Internacional da Canção” e fizeram algum sucesso no centro do país. Contratados pela Globo, viraram elenco do programa “Som Livre Exportação”. Apesar do sucesso, o grupo terminou logo, com incidentes como a prisão da banda por uso de drogas.

Em 73, ex-componentes do Liverpool formaram o Bixo da Seda, que começou se apresentando no Clube de Cultura de Porto Alegre. Menos “tropicalistas” e mais “roqueiros” que o Liverpool, o Bixo da Seda logo se tornou sucesso em vários festivais de rock por todo o

país, dividindo palco com os grandes artistas brasileiros do gênero, mas longe do “show-business”. Nessa época, os integrantes da banda já tinham família e casa pra sustentar, e era inviável ficar no Rio de Janeiro contando apenas com a possibilidade de engrenar a carreira musical. O Bixo chegou a gravar um disco, que não fez sucesso. Com o fracasso do disco, trabalharam de banda de apoio para alguns artistas (como “As Frenéticas”) e gravaram jingles.

Os anos 70 começaram muito difíceis para quem queria fazer música em Porto Alegre que não fosse do estilo regional gaúcho. Ainda não existia uma estrutura que possibilitasse os shows em teatro e o circuito de casas noturnas existentes era restrito a boemia da velha guarda, da geração de Lupicínio. Em 1973 houve uma dessas tentativas de realizar um espetáculo musical, no recém-inaugurado Teatro de Câmara de Porto Alegre. Foi o show “Amelita Cabeça Tronco e Membros”, com Cláudio Levitan, Wanderley Falkenberg, Mutuca, Patota, Chaminé e Laurinho Ney. Durante dois anos, o espetáculo fez algumas temporadas, mas sempre durante poucos dias, sem lucros, e segundo Arthur de Faria, com pouco profissionalismo.

“Nos 70 era preciso ter um tanto de heroi para pensar em coisas tão abstratas como uma carreira musical. Shows eram poucos, gravações, inexistentes – a não ser para os raros sortudos que conseguiam algum contrato com as gravadoras do centro e iam para lá gravar. As rádios, inatingíveis, e os clubes, fechados em bandas de baile. Para completar, a noite imersa na Velha Guarda.” Faria, 2001: 124)

A partir de 75 a situação começou a se modificar. Nessa época, entraram em cena alguns dos expoentes musicais da geração pesquisada para este trabalho. A sua profissionalização dentro do fazer musical é o assunto do Capítulo 3.

Audiovisual: muitas tentativas, poucos acertos²²

Se na música os percursos profissionais se enveredaram por vários caminhos durante a maior parte do século XX, a produção audiovisual em Porto Alegre se reduzia, nesse tempo, a dois grandes meios: o cinema e a televisão (após os anos 50).

A produção de cinema no Rio Grande do Sul começou cedo, na primeira década do século.²³ “Ranchinho do Sertão”, de Eduardo Hirtz, foi o primeiro filme de ficção rodado no estado, estreando em 27 de Março de 1909, no Recreio Ideal (clube que pertencia ao próprio diretor). Hirtz trabalhava com fotografia, na Litographia Hirtz & Irmãos e ampliou seu interesse

²² As principais referências bibliográficas deste segmento são Becker, 1995; e Merten, 2002.

²³ O cineasta Antonio Jesus Pfeil foi o responsável pela pesquisa que resgatou material dos primeiros cineastas gauchos. (Becker, 1985; Becker, 1995).

pela imagem adquirindo uma câmera de cinema e fazendo filmes. Ele também fazia documentários e um cine-jornal que foi exibido em 21 edições, o “Recreio-Jornal-Ideal”. Estes filmes eram exibidos comercialmente mas não existem registros sobre seu público ou lucro. O que se tem registro é que ele foi também um importante investidor do ramo do cinema, sócio de várias casas de exibição e da distribuidora mais importante e lucrativa do estado. É difícil saber a relação do cineasta com o fazer cinematográfico enquanto profissão e com seus *próprios* filmes – provavelmente, na época, o cinema ainda era visto como hobby, curiosidade, passatempo: tanto que Hirtz acabou queimando todos seus filmes em 1915, desgostoso por ter perdido uma concorrência para a realização de um documentário.

A primeira tentativa de implantação de uma “indústria cinematográfica” no estado foi na mesma época, mas em Pelotas. Francisco do Santos, disposto a criar um centro de produção de cinema no Sul, construiu um moderno estúdio cinematográfico com a ajuda do amigo Francisco Vieira Xavier, a “Guarany Filmes”. Iniciaram fazendo filmes “*naturaes*”²⁴ como o cine-jornal “Pelotas 1913” e passaram, posteriormente, aos filmes “*posados*”²⁵. Assim, Santos dirigiu (e atuou) no policialesco “O Crime dos Banhados” (inspirado em fatos reais ocorridos na cidade), com nomes importantes do teatro brasileiro (que fez um grande sucesso local.) Depois, Santos fez a comédia “Os Óculos do Vovô” (único filme brasileiro da época do qual restam pedaços) e retornou à crônica policial com “Marido Fera ou A Mulher do Chiqueiro”, baseado também num caso real sobre uma mulher presa pelo marido ocorrido em Bagé. O próximo filme seria uma adaptação de “Amor de Perdição”, de Camilo Castelo Branco. Mas a Primeira Guerra Mundial começou e o filme virgem necessário para a realização nunca chegou. Em 1914, a “Guarany Filmes” fechou.

Os anos 20 tiveram uma grande “movimentação cinematográfica”, em que filmes *naturaes* e *posados* eram rodados em igual número, e que só seria superada, pelo menos em quantidade de material gravado, nos anos 60. Foi a época de um ciclo regional de cinema no Rio Grande do Sul, semelhante a tantos outros que eclodiram no Brasil na época, em pontos geográficos tão distantes quanto Recife (PE), Cataguases e Ouro Preto (MG) e Campinas (SP). Os cineastas gaúchos dessa época poderiam ser definidos, de certa forma, como “independentes” – acumulavam as funções de direção, produção, exibição e fizeram as primeiras tentativas de organizar produtoras (existiram três na década: Pampa Films, Ita-Films e Uni Film).

Eduardo Abelin foi autor de três filmes e provavelmente a figura mais expressiva da década no estado. Ele era biscateiro, tipógrafo, ferroviário, chofer de praça, exibidor

²⁴ Documentários e jornais.

²⁵ Filmes de ficção.

ambulante, mágico, quiromante.²⁶ Mambembeava pelo interior do estado exibindo seus próprios filmes.

Em 1926 Abelin rodou “A Defesa da Irmã”. A produção era da “Gaúcha Film”, sua própria produtora. A notícia da produção de um filme gaúcho gerou expectativas em Porto Alegre. Em 11/11/1926, o Diário de Notícias afirmava “*Este film foi cinematographado em Porto Alegre com artistas nacionaes, havendo ansiedade para sua estrea hoje, no Thalia.*” (Rossini, p.21) “A Defesa da Irmã” fez um circuito de três meses pelo interior. Em 1927 Abelin fez “O Castigo do Orgulho”, misturando melodrama e cenas de façanhas automobilísticas. O filme, melhor tecnicamente que o anterior, lucrou bastante em Porto Alegre e foi levado para exibição no interior. Em 1932, o cineasta realizou “O Pecado da Vaidade”, um filme mudo em plena ascensão do cinema sonoro. Foi um grande fracasso e Abelin mudou-se para Niterói, no Rio de Janeiro, onde passou a ser exibidor ambulante de filmes em praças públicas.

Outro nome importante dos anos 20 é o de Eugenio Centenaro Kerrigan, cuja carreira começou em Campinas em 1924 com “Sofrer Para Gozar”. Ele retomou a produção de filmes de ficção no RS em 1926, com “Jóia do Bem”, nunca terminado, “Amor que Redime”, em 1928 e “Revelação”, em 1929.

Também havia Carlos Comelli, que rodou alguns filmes *naturaes* como “Viva o Carnaval” ou “O Carnaval Cantado” (1922) e “Pampa Sangrento” (1923) e que tentou unir o som a imagem de uma forma rudimentar. Ele produziu também “Um Drama nos Pampas”, em 1927, inspirado nos faroestes americanos. Além disso, existem os nomes de Benjamin Camozzatto (que filmou a Revolução de 1923), Ítalo Mangeroni, fundador da Leopoldis Films em 1924 (cujos cines-jornais documentaram grande parte da notícias importantes dos anos 30 e 40) e José Picoral, que em 1927 fez o documentário “Torres”. Infelizmente, pouco material restou desses realizadores.

Com o advento do cinema sonoro²⁷, no final da década, tornou-se mais difícil a produção de filmes: os equipamentos se tornaram mais complicados e já não bastava uma máquina de filmar, filme virgem e um laboratório caseiro improvisado para fazer um filme. A falta de patrocínios e incentivo também contribuíram para dificultar a continuidade da produção.

Durante este período, o cinema havia adquirido grande importância enquanto entretenimento. Ele popularizou o cenário artístico-cultural da sociedade, sendo acessível a

²⁶ Abelin possuía também uma “Escola de Artes Cênicas” na rua Sete de Setembro em Porto Alegre.

²⁷ Essa invenção, além de dificultar enormemente a produção de cinema nas décadas seguintes, também foi responsável pelo desemprego massivo dos músicos, como tratado no tópico anterior. Na época, a Prefeitura de Porto Alegre elaborou uma lei de proteção, obrigando os cinemas a pagarem 50% do salário dos músicos dispensados por conta do cinema sonoro.

uma ampla gama de público.²⁸ Filmes americanos, com seus heróis e heroínas, passaram a frequentar o imaginário das pessoas, as páginas de revistas e jornais, as conversas.

O som sincronizado chegou ao cinema gaúcho com 10 anos de atraso em relação ao resto do mundo. O primeiro filme sonoro feito no estado foi um documentário de Ítalo Mangeroni, dono da Leopoldis Som²⁹ sobre a Festa da Uva em Caxias do Sul, (1937) no qual todo o material de captação e reprodução do som foi construído pelo próprio cineasta. O filme fez sucesso no Cine Rex em Porto Alegre. Na mesma época a Leopoldis Som lançou seu jornal da tela, “Actualidades Gaúchas”. Em seguida, produziu uma comédia de 7 minutos chamada “Cachorrícídio”, o primeiro filme sonoro de ficção rodado no RS.³⁰

O primeiro longa sonoro de ficção gaúcho foi “Vento Norte”, que estreou em Porto Alegre em 1952. O diretor era Salomão Scliar, que havia trabalhado como fotógrafo de para a revista “O Cruzeiro” e para os estúdios da Atlântida no Rio de Janeiro. A idéia original de Scliar era fundar um estúdio no Rio Grande do Sul - o que não foi possível novamente.

Os anos 50 tiveram uma certa movimentação cinematográfica na cidade. Camilo Tebaldi dirigiu para a Empresa Tomasini uma comédia de erros inteiramente passada em Porto Alegre, “Agosto 13, sexta-feira” (1955). Muitos filmes foram iniciados e deixados pela metade, como “Remissão”, de José Picoral (1955) e “Encontrado na Noite” (1959) de Silva Ferreira e Henrique Meyer. Segundo Becker,

“Toda a efervescência cinematográfica e política do cinema brasileiro no final dos anos 50 e início da década de 60 deixou à margem o cinema gaúcho. Os reflexos do cinema novo encontraram eco somente em experiências de um grupo de curta-metragistas da chamada geração dos anos 60, que fizeram muitos projetos e alguns filmes deixados incompletos.” (Becker, 1985, p.102)

Durante esta época, no entanto, e mesmo depois, produtoras do centro de país usaram o Rio Grande do Sul como cenário para seus filmes. Estas produções foram importantes porque o contato de equipes técnicas locais com profissionais do centro do país trouxe grandes aprendizados.

Nos anos 60, as coisas se polarizaram. A impossibilidade de fazer longas-metragens que não fossem fracassos financeiros (e mesmo artísticos) levou à busca de outros caminhos de realização. Mesmo no final da década de 60 e início da década de 70, pessoas reunidas em torno de associações de amadores ou grupos de estudos (como o CECIN, Centro de Estudos

²⁸ Sobre o cinema em Porto Alegre nas primeiras três décadas do século XX, ver Steyer, 2001.

²⁹ A empresa originalmente era “Leopoldis Films” - após este filme, tornou-se “Leopoldis Som”.

³⁰ Para “Cachorrícídio”, Manjeroni aproveitou a estrutura técnica e financeira que a Leopoldis Som tinha e era usada para filmes “naturaes”. Esse uso se tornaria constante, até mesmo nos dias de hoje.

Cinematográficos da PUC) se lançaram na empreitada do curta metragem.³¹ A maioria dos realizadores produziu curtas em 16mm. Ainda nos anos 60 tiveram suas primeiras experiências com curta-metragem Alpheu Ney Godinho, Antonio Carlos Textor e Sérgio Silva. Textor, principalmente, dedicou-se quase que inteiramente ao curta-metragem (fazendo muitos documentários). Seu primeiro filme foi o curta em 8mm “Um Homem na Cidade”, em 1965.

Na contramão dessas realizações, e na mesma época, teve lugar a tentativa mais bem sucedida que o cinema feito no Rio Grande do Sul teve, até então, de ter uma “indústria cinematográfica”: o cinema de Teixeira.

Tudo começou com o sucesso de Teixeira como cantor, que chamou a atenção da Leopoldis Som.³² As vendas estrondosas de “Coração de Luto” fizeram a produtora apostar no carisma do cantor para lançar seu projeto de criar um pólo cinematográfico no Rio Grande do Sul.³³ Teixeira topou: para ele, o veículo seria a melhor forma de chegar a seu fiel público ouvinte em todo o país.

Em 1967, o cantor desfez a crença de que era impossível fazer filmes de longa-metragem no estado, lançando “Coração de Luto”, um filme baseado na sua música de maior sucesso. Os financiadores foram três: a Leopoldis Som, o próprio Teixeira e o Banco Frederico Mentz. Foi a primeira participação de uma empresa privada num filme gaúcho. Os jornais locais deram grande destaque à produção, que foi aguardada com expectativa. O sucesso de público foi gigantesco: teve uma estréia em Porto Alegre em 7 cinemas simultaneamente, ficou mais de um mês em cartaz e atraiu cerca de 200 mil pessoas nas primeiras semanas de exibição. O sucesso superou todas as expectativas mais otimistas, sendo um êxito grande inclusive fora do estado – foram necessárias cópias extras para que o filme atendesse ao público em São Paulo. Em razão do sucesso desse filme, foi criada, em 68, uma carteira de financiamento para o cinema da Região Sul pelo BRDE e o INC.³⁴

O segundo filme de Teixeira, “Motorista Sem Limites”, foi lançado em 70 e produzido pela “Interfilms”, de Clóvis Mezzomo e Itacyr Rossi. O filme teve um amplo esquema publicitário, participação de atores famosos do centro do país, detalhes de produção

³¹ Textor menciona, rememorando a época, sessões amadoras feitas para grupos de amigos por uma “turma” de interessados em fazer cinema. Mais de uma década depois, foram “turmas” novamente (mas de uma outra geração) que iniciaram suas produções exatamente da mesma maneira: reunindo-se em grupos e realizando projetos coletivos. (Becker, 1985)

³² É importante lembrar que no final dos anos 50, com a inauguração da TV Piratini, as produtoras de cine-jornais, como a própria Leopoldis Som, se encontravam numa séria crise financeira. O uso da sua estrutura para produzir cinema de ficção se deu em grande parte devido a essa necessidade premente de arranjar saída para a crise.

³³ Uma intenção que já existia, se considerarmos a tentativa mal-sucedida da Guarany Films na primeira década do século, há quase cinquenta anos.

³⁴ Banco Regional do Desenvolvimento Econômico e Instituto Nacional de Cinema.

divulgados pela mídia, mas, mesmo assim, não repetiu o sucesso de “Coração de Luto”, principalmente por dificuldades de distribuição da produtora. Neste filme Teixeira fazia o papel de um motorista de caminhão. O público (os fãs do cantor) queria, no entanto, vê-lo representando a si próprio. O produtor Clóvis Mezzomo, percebendo isso, sugeriu a Teixeira que produzisse ele mesmo seu próximo filme para, assim, ter controle total sobre a obra. E foi isso que Teixeira fez: tomando todas as iniciativas, alugou equipamentos de São Paulo, montou uma produtora e criou o argumento de “Ela Tornou-se Freira” (1972). A partir daí, todos seus filmes foram produzidos pela *Teixeirinha Produções Artísticas*. Essa foi a segunda maior bilheteria de Teixeira, com 525 mil espectadores nos estados do Sul. Seguiram-se “Teixeirinha a Sete Provas”(1973), um fracasso de público, e “Pobre João”(1975), que foi realizado no meio de uma crise de Teixeira com a equipe do filme anterior, o que atrasou o lançamento deste em dois anos. Mesmo assim, o filme teve um público melhor que o anterior – e a partir dele Teixeira passou também a distribuir seus próprios filmes, ficando com um pedaço maior do lucro sobre eles. Os filmes seguintes: “A Quadrilha do Perna Dura” (1976), “Carmen, a Cigana” (1976), “Meu Pobre Coração de Luto” (1978), progressivamente tiveram público menor, abaixo dos 100 mil espectadores. “O Gaúcho de Passo Fundo” (1978) mal chegou aos 40 mil.³⁵ A partir de “Carmen”, os equipamentos de produção deixaram de ser alugados. O próprio Teixeira comprou câmeras, filtros, lentes, material de iluminação.

A esta altura a “indústria” de filmes de Teixeira já estava decadência. “Na Trilha da Justiça”, uma retomada do estilo faroeste, de 1977, foi uma exceção dessa série de “fracassos” de bilheteria e recuperou o público perdido, levando quase 100 mil pessoas ao cinema. A seguir veio “Trapeiro Velho” (1979), que apesar de fazer 30 mil espectadores a menos que “Na Trilha da Justiça”, era considerado pelo cantor como a sua melhor produção. O filme foi o mais caro de todos, custando 3 milhões de cruzeiros na época. Pela bilheteria, se pagou, mas o lucro que gerou não foi o suficiente para financiar o filme seguinte, “A Filha de Iemanjá” (1981), o último do cantor. Pela primeira vez, ele precisou recorrer à Embrafilme. Foi também a produção de menor público: menos de 25 mil pessoas em todo o Brasil assistiram ao filme - foi o fim do mais fecundo ciclo de cinema gaúcho, que, infelizmente, não conseguiu transformar o Rio Grande do Sul num “pólo de produção cinematográfica”. O “ciclo” Teixeira declinou por falta de capital, de incentivos governamentais, e porque em determinado momento o “seu” público se aborreceu e parou de ir ao cinema para vê-lo. O fato positivo é que vários profissionais se formaram nos filmes de Teixeira, indo trabalhar posteriormente na televisão,

³⁵ 1976 e 1978 podem ser considerados o auge dessa tentativa de indústria cinematográfica: foram, como se pode ver, anos em que Teixeira lançou dois filmes.

ou realizando outros filmes. Por mais detestados que fossem pela crítica, os filmes de Teixeira foram responsáveis pela existência de um mercado local.



Teixeirinha e Mari Teresinha numa cena do filme “A Filha de Iemanjá”, o último da dupla, de 1981.

A partir dos incentivos da carteira de cinema do BRDE, o cinema gaúcho passou a ocupar o terceiro lugar geral em número de produções do país, ficando atrás somente do Rio de Janeiro e de São Paulo. De 1970 a 1973, foram 12 filmes. Após 73, a produção gaúcha caiu para um ou dois filmes por ano (os de Teixeira).³⁶ Os filmes financiados pelo BRDE não se pagaram e assim o incentivo foi encerrado.

Nenhum dos filmes dessa época, no entanto, conseguiu fazer surgir qualquer esperança sobre um possível ciclo regional de cinema no Rio Grande do Sul, como o que ocorrera na Bahia nos anos 60. Filmes “de bombacha e chimarrão” não conseguiram interessar ao público do resto do país como os filmes regionais do nordeste haviam interessado. Segundo Tuio Becker (1985)

“Caso algum desses filmes tivesse dado certo artisticamente, esse período poderia transformar-se – dentro de uma perspectiva histórica – num momento muito importante para a desimportante trajetória do cinema gaúcho. Como nada deu certo, esses 12 filmes, rodados num período de quatro anos, criaram apenas uma série de interrogações sobre a congênita impossibilidade de realizar bons filmes de longa-metragem no Rio Grande do Sul”. (Becker, 1985, p.15)

Rossini, autora de um trabalho sobre o cinema de Teixeira, constantemente retoma o lado “positivo” desses filmes, afirmando que

³⁶ Teixeira, entre 75 e 81, lançou 8 filmes, enquanto todos os outros realizadores gaúchos juntos lançaram três.

“Durante 20 anos fez-se cinema, afinal, e de maneira contínua. E foi com esses filmes em geral regionalistas, de má qualidade, populares, criticados pela temática e pela realização deficiente, que se criou pelo menos um ambiente cinematográfico no estado.” (Rossini, 1996, p. 39)

Os outros longa-metragens produzidos na mesma época no estado não fugiram muito da fórmula.³⁷ Em 1968 e 1969 foram feitos dois filmes estrelados pelo cantor regional José Mendes e dirigidos por Pereira Dias. Ao contrário dos melodramas de Teixeira, que sempre era o herói respeitador da lei e da ordem, José Mendes era o malandro, um anti-herói que fazia a polícia de idiota e se dava bem. “Pára Pedro” (1968) foi o primeiro filme gaúcho colorido e também o primeiro a ser contemplado pelo financiamento do BRDE. Ficou várias semanas em cartaz e fez grande sucesso, não só em Porto Alegre como no interior do estado, em Santa Catarina, Paraná e no Rio de Janeiro e São Paulo – só não ultrapassou “Coração de Luto” na bilheteria. Apesar da ótima renda, a má administração financeira fez com que sequer fosse pago o financiamento do BRDE, e o dinheiro que sobrou mal deu para produzir “Não Aperta, Aparício” (1969), o segundo filme de José Mendes.

Em 70, a Leopoldis Som produziu “Janjão Não Dispara, Foge”, outro filme de temática “regional” que passou despercebido. O interesse da crítica se voltou pra outra proposta, o filme de Odilon Lopez, “Um É Pouco, Dois É Bom”, considerado a “primeira experiência narrativa urbana do cinema gaúcho”. Odilon era ator, cinematografista, diretor de TV e foi o primeiro negro a dirigir um longa-metragem no Brasil.

Em 1971 foi produzido “Gaudêncio, o Centauro dos Pampas”, que, apesar do elenco com nomes famosos, também mostrou-se um fracasso. Em 72, foram produzidos “Um Crime no... Verão”, de Américo Pini, e “Ana Terra”, de Durval Garcia. Este último, com roteiro e produção de Pereira Dias, chamou bastante atenção da crítica e do público, ganhando comentários ufanistas nos jornais locais. No ano seguinte, a temática regionalista voltou com “Negrinho do Pastoreio”, de Antônio Augusto Fagundes, que apesar de ter Grande Otelo no papel principal e outras celebridades não fez sucesso nem em Porto Alegre nem nacionalmente. Em 1973 foram feitos mais dois longas-metragens: o *faroeste* “A Morte Não Marca Tempo”, de Pereira Dias, e o policial futurístico “Um Homem Tem Que Ser Morto”, de David Quintans. A partir de 1973, com o fim da carteira de cinema do BRDE, o cinema gaúcho voltou a declinar. Fora os filmes de Teixeira, até o final da década foram feitos somente “Pontal da Solidão” (1975), de Alberto Ruschel; “O Grande Rodeio” (1978), de Antônio Augusto Fagundes; e “Domingo de Gre-Nal” (1979), de Pereira Dias. Este último, uma

³⁷ Entre 66 e 81 foram feitos 27 longas – 12, de Teixeira.

transposição da tragédia de Romeu e Julieta para a rivalidade entre colorados e gremistas, não obteve sucesso entre o público e fez a crítica lamentar profundamente o estado do cinema no Rio Grande do Sul na época. (Merten, 2002).

Os curta-metragens seguiram sendo feitos, durante toda a década de 70, por pessoas oriundas das mesmas “turmas” que, nos anos 60, haviam se juntado para discutir e produzir fora do “esquema Teixeira”. Em 1971 Antônio Carlos Textor realizou seu primeiro curta em 35mm, “A Cidade e o Tempo”, sob encomenda para a prefeitura de Porto Alegre. Segundo Becker, durante muitos anos este filme serviu como referencial para a possibilidade de se realizar cinema curta-metragem comercial e vendável em Porto Alegre.

A partir do início do Festival de Gramado, em 1973, o trabalho dos curta-metragistas gaúchos passou a se estruturar em torno dessa possibilidade de mostrar seu produto numa mostra competitiva local.

A partir de 1976 a Assembléia Legislativa do Estado instituiu um prêmio em dinheiro para o melhor curta-metragem gaúcho em 35mm exibido no Festival de Gramado, que passou a movimentar os curta-metragistas locais.³⁸ O festival serviu aos produtores de curta-metragens gaúchos como um trampolim para o seu reconhecimento nacional e um ponto de reunião para a classe, além de ser origem das associações de produtores (APROCINERGS) e técnicos ligados ao cinema (APTC/RS).

No final da década de 70, época em que a geração de informantes desta pesquisa começou a trabalhar com audiovisual, existia, de um lado, o cinema de Teixeira, e de outro as tentativas esparsas e não-comerciais de realizar curtas-metragens para o Festival de Gramado. Neste cenário, surgiu a produção em Super-8 e mais uma tentativa de criar um mercado local, como veremos no Capítulo 4.

Além do cinema, o outro espaço de produção audiovisual no Rio Grande do Sul era a televisão. Suzana Kilpp é a autora do único material específico sobre televisão no Estado que

³⁸ Em 1981 o prêmio de curtas foi aberto também para filmes em 16mm. Em 83 foram criados prêmios especiais para atores e a partir de 84 esses prêmios foram oficializados, acrescentando-se novas categorias, como direção, fotografia, montagem, roteiro, música, cenografia. Em 85 os “curtas gaúchos” passam a participar da mostra nacional.

localizei para a pesquisa.³⁹ Mesmo na área da comunicação, a bibliografia a respeito parece ser reduzida.⁴⁰

A autora trata da tensão entre o projeto de uma televisão “local” no Rio Grande do Sul e as imposições de redes “nacionais” na programação, formatos, estilos, linguagens. A televisão no Rio Grande do Sul começou no final do ano de 59, quando surgiu a TV Piratini, uma parceria entre os Diários Associados de Assis Chateaubriand e investidores locais particulares. Naquele tempo, a comunicação era pensada local e regionalmente. As tecnologias existentes para a TV restringiam a emissão de sinal, então nem havia a possibilidade de ser diferente. Na década de 60, metade da programação da Piratini era local e a maioria dos anunciantes também. O resto eram programas e filmes americanos, comumente chamados de “enlatados”.

Foi o rádio que forneceu o primeiro formato da TV Piratini. Os quadros da Rádio Farroupilha desenhavam sua programação, e muitos jornalistas (além de músicos, radioatores, humoristas) transitavam inicialmente entre os dois veículos. *“A programação dos canais brasileiros na época era basicamente um recorte da disponibilidade existente na cidade em termos da atividade artística, como foi no Rio e em São Paulo.”* (Kilpp, 2000, p.28)

A TV Gaúcha surgiu no final de 62, com o objetivo de ser “local”, com características regionais, e constituir-se, de início, num negócio bem organizado comercialmente, com o uso planejado da publicidade. Para tanto, a Gaúcha, de início, já se propôs a produzir programas, e inclusive tinha um aparelho de videotape que a Piratini não tinha. Ambas começaram a competir, e, assim, procurar técnicos e aparelhagem qualificados. A absoluta maioria dos programas era feita no estúdio, com um tanto de improviso e agitação e colocava-se no ar, diariamente, 7 a 8 horas de entretenimento – feito que movimentava centenas de funcionários, entre técnicos e artistas. Teleteatro e telenovelas eram feitas ao vivo no estúdio, diariamente - algumas com 3 horas de duração. Segundo Sérgio Reis,

“Nos anos 60 a TV Gaúcha tinha intensa programação local. Os programas iam ao ar ao vivo ou gravados. Todos os dias era um entra e sai dos mais

³⁹ Kilpp trata das televisões “comerciais”, não mencionando, em sua pesquisa, a única emissora estatal do Rio Grande do Sul, a TV Educativa. A idéia de uma televisão educativa no estado surgiu ainda em 61, na Secretaria de Educação e Cultura. Mas a concessão do governo federal só se deu, efetivamente, em 1968. O canal só foi inaugurado seis anos depois, em 1974, e em 81 transformou-se em Fundação Televisão Educativa do Rio Grande do Sul. Foi justamente esta emissora que veiculou os trabalhos iniciais dos informantes deste trabalho. As outras emissoras, como a própria Kilpp afirmou, estavam fazendo parte de redes nacionais, e impermeáveis a tentativas locais de renovação.

⁴⁰ Kilpp inicia afirmando a dificuldade de se fazer tal pesquisa porque as fontes são quase inexistentes: praticamente não existe uma produção bibliográfica sobre o assunto; incêndios de acervos de imagens (ou sua inexistência nos primórdios, quando não existia video-tape), descaso com material histórico, restringindo para a pesquisa para fontes orais através de pessoas que participaram da televisão gaúcha nos seus primórdios, revistas e jornais.

variados tipos de pessoas: atores, atrizes, cantores, músicos, mágicos, entrevistadores, entrevistados, manequins para desfilarem roupas em programas femininos". (Reis, 1995, p. 49)

Com o vídeo-tape, a partir de 1962, entraram na disputa pela audiência os programas produzidos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Simplesmente reproduzir as fitas de programas feitos no centro do país barateava enormemente os custos de produção. E assim a programação local foi progressivamente diminuindo. (A Piratini usava tapes da Tupi, e a Gaúcha, da Excelsior - dona, a partir de 63, de 75% das ações da Gaúcha). Em 1963 a TV Piratini, para baratear custos, acabou com a maior parte dos programas locais, demitindo artistas e técnicos. Em Porto Alegre, foram dispensados a "Grande Orquestra Farroupilha", o "Conjunto Farroupilha", o cast de tele-teatro, etc. A Gaúcha, agora ligada a Excelsior, também em dificuldade de manter seus quadros, foi obrigada a transmitir vários "enlatados". Kilpp afirma que foi neste momento que rompeu-se o vínculo entre a TV e o "pessoal da cultura" local.

Até 1967, enquanto os programas locais ao vivo foram rareando, os "enlatados" feitos no Rio de Janeiro e em São Paulo foram melhorando tecnicamente. Vários, feitos em "linha de montagem", passaram a ser transmitidos por qualquer emissora interessada, o que foi um embrião da "indústria televisiva" que se concretizaria com a Central Globo de Produções posteriormente.⁴¹

Desde 1968 já havia uma rede nacional de microondas como a principal maneira de transmissão a distância. E a partir de 1969, devido aos massivos investimentos do governo em telecomunicações, instalando estações rastreadoras, e em 1971, permitindo o uso de satélites para transmissão doméstica, tornou-se possível uma televisão nacional via satélite. No mesmo ano, na contramão dessa nacionalização da televisão, surgia a TV Difusora (Canal 10) no Rio Grande do Sul.⁴²

A Difusora surgiu de uma parceria entre irmãos Capuchinhos e "homens de televisão" (que haviam participado da Piratini e da Gaúcha) e contava, no início, com 70% de programação local. No início, anunciava-se que o Rio Grande do Sul seria um "produtor de programas", assim como Rio de Janeiro e São Paulo. Durou pouco esse otimismo. A partir de 1972, o canal 10 teve que, como os outros, passar a simplesmente reproduzir. Juntou-se à Rede de Emissoras Independentes (capitaneada pela Record), cuja idéia original era de que cada

⁴¹ Em 1965 a Globo entrou agressivamente no mercado, buscando hegemonia ao longo de toda a década de 70 através de fortes estratégias de marketing e a implantação de um padrão televisivo para o país, o "padrão Globo de qualidade". (Carvalho, Kehl e Ribeiro, 1970).

⁴² A Difusora, desde seu início, possuía equipamento de transmissão colorido. Fez algumas transmissões em 70 e desde 72 transmitia diariamente uma parte da programação em colorido. Foi ela quem comprou a primeira unidade móvel de transmissão colorida, que foi usada na primeira transmissão colorida nacional, na Festa da Uva de 1972.

emissora regional produziria programas e permutaria por programas de outras. A partir de 1979, a Difusora passou a veicular 30% da programação da Rede Bandeirantes, que comprou a emissora em 1983.

Em 1971, uma ligação com a Globo fortaleceu a Gaúcha, e em 1972 surgiu a Rede Brasil Sul (RBS). Em 78, apesar da maré não parecer favorável ao que era “local”, lançou-se a TV Guaíba, com uma plataforma de programação regional intensa e de caráter cultural. Apesar dos bons programas, não foi forte o suficiente no mercado e ruiu juntamente com a empresa jornalística Caldas Junior, em 84.

Em 80 a TV Piratini fechou (com a cassação de Assis Chateaubriand) e surgiu a última tentativa de uma emissora de televisão “local”: a TV Pampa, que logo depois foi cedida à Rede Manchete. Tanto a Guaíba quanto a Pampa, apesar de continuarem sendo empresas locais, mantiveram-se com a sublocação de horários para produtores locais ou para outras emissoras. No início dos anos 80, as emissoras passaram a divulgar através de si imagens “globais” que não levavam em conta as diferenças regionais, as particularidades, o local. Em 83, para Kilpp, encerrou um ciclo da história da TV no Rio Grande do Sul, com a implantação das redes nacionais, via reprodutibilidade técnica máxima.

O cinema e a televisão se utilizaram de profissionais vindo de várias áreas. Muitos deles eram oriundos do teatro, o próximo tópico dessa contextualização.

Teatro: “quase” profissionais

Dentro da proposta de traçar um panorama da questão profissional nas áreas de produção artística pesquisadas, as maiores dificuldades encontradas foram em relação à área da produção teatral. Diferentemente da música e mesmo do audiovisual, existem poucos trabalhos históricos sobre o teatro no Rio Grande do Sul. A maioria dos trabalhos existentes trata da questão teatral através de um viés de memória de quem pertenceu a um determinado grupo durante certa época, excluindo, usualmente, um olhar sobre o cenário como um todo e privilegiando questões internas ao teatro (como discussões estéticas, eventos envolvendo a convivência do grupo, a sociabilidade) ao invés de dar pistas sobre o lugar do teatro e do ator na cidade de Porto Alegre nas épocas retratadas.

Mesmo assim, foi possível recolher alguns dados, muito específicos e que tratam de certos grupos de teatro, que apontam para algumas peculiaridades do área em Porto Alegre durante determinados momentos do século XX. Nestes trabalhos, o foco é no trabalho do ator no teatro, excluindo outros fazeres que, como veremos mais adiante, também fazem parte das

possibilidades profissionais de pessoas que trabalham com atuação/ interpretação: a locução, a televisão, o rádio, a publicidade. Como já foi mencionado nas partes sobre a música e o audiovisual, os atores eram funcionários, empregados com registro e carteira assinada dos meios de comunicação em que trabalhavam, o rádio, e de forma um pouco diferenciada, a televisão (que aos poucos substituiu o salário pelo cachê). Faltam registros a respeito da relação entre os atores que frequentavam estes meios e os que se mantinham estritamente no palco do teatro. Uma primeira diferença entre os dois tipos parece ser em relação à remuneração – os atores estritamente de teatro parecem se manter em grupos amadores, exercendo outras funções que lhes garantam o sustento (como o jornalismo, o direito, o magistério), enquanto os “empregados” do rádio e da televisão, apesar de exercerem seus ofícios “profissionalmente”, talvez não gozassem do mesmo prestígio dentro da área.⁴³

Segundo Hessel, um dos primeiros grupos de teatro amador da cidade foi o Teatro do Estudante, (TE) criado em 1941 e inspirado num grupo do Rio de Janeiro.⁴⁴ O Teatro do Estudante era ligado a União Estadual dos Estudantes (e patrocinado por ela). Vários atores gaúchos que depois foram para o centro do país, com o advento da televisão, tiveram seu contato inicial com o fazer teatral via Teatro do Estudante, como José Lewgoy e Walmor Chagas. O TE, juntamente com outros grupos (ou “sociedades dramáticas, como eram chamadas) em 1948 criou a Federação Rio-Grandense de Amadores Teatrais (FRAT).

Peixoto (1993) cita uma reportagem do Correio do Povo de 81 em que o ator Walmor Chagas descreve o ambiente teatral da época do Teatro do Estudante na cidade. Ele afirma que seu aprendizado profissional se deu no Teatro de Estudante, que tinha uma vertente mais “intelectualizada”, universitária, com um “repertório universal” e que se diferenciava de outro movimento, mais “popular”, com origens no “velho repertório”, que era o teatro feito por Procópio Ferreira, Renato Viana e Dulcina.

Fernando Peixoto afirma que foi uma peça encenada pelo Teatro do Estudante, em 1953, que o atraiu para o teatro, quando passou a frequentar os ensaios do grupo com a disposição de integrar a equipe. Segundo Peixoto,

“Me aproximei para ficar: voltei no dia seguinte e no dia seguinte ao seguinte. Conhecia pouco alguns integrantes ou amigos do grupo, pois eram assíduos frequentadores, como eu, das sessões do Clube de Cinema, que se formou entre nós, e também estavam sempre na biblioteca e no bar do Instituto Cultural Brasileiro Norte Americano, onde muitos de nós estudávamos inglês e todos vivíamos mergulhados nos livros e revistas. Passei a vender o

⁴³ Isso transparece quando, ao tratar das más condições que um grupo teve para produzir uma peça, afirma-se que o grupo “foi até obrigado a chamar atores do rádio”. (Peixoto, 1993, p. 256).

⁴⁴ O Teatro do Estudante do Brasil, fundado em 1928 por Paschoal Magno.

programa da peça, colar cartazes nas ruas, receber o ingresso na porta, etc.”
(Peixoto, 1993 p. 41)

O Teatro do Estudante, por volta de 54, realizou uma excursão pelo interior do estado do Rio Grande do Sul levando duas peças. Através de um contato com o secretário do governador do estado na época, a trupe conseguiu um vagão-leito para a viagem. A alimentação para o grupo, a propaganda e os locais para apresentações foram sendo arranjados ao longo do caminho – contatos com prefeituras e agremiações estudantis resolveram parte dos problemas da viagem, considerada por Peixoto “uma aventura alucinante”.

Após a volta, devido a divergências sobre o destino do grupo, houve uma dispersão – alguns de seus integrantes foram para o centro do país; outros, tentando dar um rumo para o grupo, assumiram o projeto de conseguir uma sede própria, que resolvesse os grandes problemas do grupo então: “carência de material cênico e falta de lugar onde possa ensaiar” e “ausência de elementos-base para os diversos trabalhos de montagem, publicidade” (Peixoto, 1993, p. 46). Em 1955, com a frustração desse projeto, quase todos os integrantes saíram do Teatro do Estudante e deram origem a três novos grupos amadores: a Comédia da Província, o Teatro Universitário da União Estadual dos Estudantes (liderado por Antônio Abujamra) e o Clube de Teatro da Federação de Estudantes Universitários do Rio Grande do Sul (liderado por Claudio Heeman). Segundo um programada montagem da primeira peça do grupo, citado por Peixoto,

“Sem diretor artístico nem base financeira que permitisse a vinda de um profissional do Rio ou de São Paulo para orientar nos problemas cênicos, o futuro Clube de Teatro era apenas um grupo de pessoas, na maioria estudantes, que se reuniam em torno da idéia teatro, discutindo, lendo e mesmo ensaiando peças, numa atividade que era às vezes puro desânimo, mas que por sorte nunca chegou a terminar de todo”. (Peixoto, 1993 p.53)

O Teatro Universitário, em 1956, contava inclusive com um estatuto no qual definia-se como órgão da União Estadual dos Estudantes e de caráter essencialmente “amadorista”. Segundo Peixoto, por conta das atividades destes grupos, o panorama teatral da cidade era “extremamente agitado” na época. Ele cita um depoimento pelo diretor do grupo Comédia da Província, Silva Ferreira:

“Os jornais, que há bem pouco tempo se limitavam a publicar notinhas, sem ao menos um ‘clichê’ por pequeno que fosse, hoje dedicam seções especializadas e páginas inteiras ao movimento dos moços; as verbas governamentais, que jamais haviam sido designadas para amparo a representações dramáticas, estão chegando”. (Peixoto, 1993, p.57)

Ao mesmo tempo em que acontece esse “florescimento”, surge a questão do amador *versus* o profissional. Esse foi um debate constante durante o final da década de 50, travado nos jornais e entre os grupos. Peixoto cita uma crítica realizada por um diretor carioca, Carlos Murtinho, sobre o movimento teatral de Porto Alegre:

“A maioria daqueles que fazem teatro, aqui em Porto Alegre, é principalmente pela pura e simples vaidade humana, por exibição. O teatro ainda não é um fim, mas um meio para derivativos, distrações ou pela causa acima referida. Esse mal só será sanado quando houver o profissionalismo e sua consequente concorrência.” (Peixoto, 1993, p. 59)

Segundo Peixoto, Murtinho insiste na necessidade da transformação do que é amador em profissional e afirma que o fato de se louvar demasiado as produções amadoras dificulta o movimento de profissionalização. O próprio Murtinho, algum tempo depois de suas declarações, fez uma primeira tentativa de criação de um grupo profissional, a “Sociedade de Teatro Studio”, que, também por desentendimentos internos, durou somente duas montagens. Este grupo possuía uma equipe com funções bem definidas: uma diretoria geral, diretores de cena, figurinistas, maquiadores, cenógrafos, elenco.

O Teatro Universitário, em 1957, participou do primeiro Festival Nacional de Teatro Amador, promovido por Dulcina de Moraes, no Rio de Janeiro. Na volta, ganhou um prêmio de teatro do jornal Folha da Tarde, o recém-criado troféu “Negrinho do Pastoreio”.

Nesse final dos anos 50, Fernando Peixoto, além de participar do Teatro Universitário, assinava uma coluna sobre teatro na Folha da Tarde. Por conta disso, passou a entrevistar personalidades do teatro que vinham a Porto Alegre. Ao questionar o diretor carioca Adolfo Celi sobre sua opinião sobre o movimento teatral gaúcho na época, recebeu a seguinte resposta:

“Fico admirado de não existir um grupo profissional em Porto Alegre. Parece ser o melhor público que já conheci, generoso, entusiasta, preparado, que sabe escolher. Parece-me que aqui repete-se o problema que eu falei sobre o teatro amador em geral, a falta de vontade de derrubar obstáculos. É verdade que Porto Alegre está sem casa de espetáculos, mas que se comece com um barracão, um pequeno teatro de arena, por exemplo.” (Peixoto, 1993, p.93)

Essas primeiras tentativas rumo a uma idéia de profissionalização pareceram se articular por volta de 1957 quando começou um movimento pela criação de um Curso de Arte

Dramática na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Para o próprio Fernando Peixoto, isso resultava da

“necessidade que sentíamos todos de sistematização e aprofundamento do ensino teórico e urgência num mergulho mais decisivo na prática da interpretação cênica, instrumentos que nos pareciam indispensáveis para começar a hipótese de caminhar para um teatro profissional em Porto Alegre”. (Peixoto, 1993, p. 94.)

Em 1958, o curso foi estruturado, primeiramente ligado à Faculdade de Filosofia da UFRGS. Um diretor italiano, Ruggero Jacobbi, foi convidado para a coordenação. Foram anunciadas duas modalidades de cursos, o curso de Arte Dramática, com o objetivo de formar atores, e para o qual seria feito um exame “vocacional” prévio ao ingresso, e um curso de Cultura Teatral, aberto aos interessados em adquirir conhecimento sobre o teatro. Uma das primeiras questões surgidas após o início do curso foi em relação a criação de um teatro municipal que servisse de espaço para as atividades cênicas.

Data também de 1958 outra tentativa de estruturar uma companhia de teatro profissional na cidade, o Teatro de Equipe, fundado por Mário de Almeida, Paulo José, Paulo César Pereio e Milton Mattos (Almeida e Guimaraens, 2003). A primeira bandeira do grupo, que fazia parte da sua proposta de trabalho, era ter um teatro próprio. Enquanto isso não foi possível, o Teatro de Equipe trabalhou com o Teatro Universitário. Ao mesmo tempo, carregando a bandeira do “profissionalismo”, os quatro fundadores decidiram não se filiar à Federação Rio-grandense de Amadores Teatrais, a FRAT. (O que trouxe consequências, como a não-participação em festivais de teatro organizados pela FRAT posteriormente).

Outra tentativa partiu do próprio professor Ruggero Jacobbi, fundando uma companhia de teatro profissional na cidade chamada Teatro do Sul. Em 1959, companhia fez uma temporada em Porto Alegre, depois excursionou pelo Sul do país. Segundo Peixoto, Jacobbi, no programa da peça de estréia do Teatro do Sul, afirmava que

“o importante é convencer os que têm dinheiro de que teatro pode ser e é um negócio. Depois, o importante será convencer os poderes públicos de que teatro é um fator de cultura, que pode penetrar nas massas populares”. (Peixoto, 1993, p. 203)

Após essa primeira temporada, Peixoto fez um balanço dos espetáculos do Teatro do Sul em sua coluna na Folha da Tarde. Apesar de reconhecer que esta não era a primeira tentativa de implantação de uma companhia de teatro profissional permanente na cidade, ele distingue o Teatro do Sul por ser a primeira tentativa profissional no estado sob a influência do

“movimento de renovação do teatro brasileiro”. (Peixoto, 1993, p. 205) O progressivo sumiço do público durante a temporada fez Peixoto questionar a real possibilidade de profissionalização.

Em setembro de 1959 o Teatro de Equipe partiu para a realização do seu grande projeto, a construção de um teatro próprio. Através de associados, de amigos, de espetáculos beneficentes, foram sendo captados os recursos para a obra, que reformou completamente uma velha casa na rua General Vitorino 312, no centro de Porto Alegre, transformando-a num mini-teatro de 116 lugares.

Essas tentativas de profissionalização e seus resultados (ou a falta deles) se refletem num balanço da cena de teatro local feito por Fernando Peixoto para o Correio do Povo de 30/01/1960. Segundo ele, numa cidade onde inexistia o teatro profissional, deveria se exigir ainda mais dos grupos amadores.

“Não é necessário ser profissional para encarar o teatro com seriedade. É preciso honestidade e dedicação. Saibam, e meditem, que o fato de não viverem do teatro não permite menos parcela de responsabilidade: há sempre um compromisso com o público, quando um espetáculo é encenado. ... Sem que haja mais gente com a cabeça no lugar, que se preocupe com o fenômeno teatral em seu significado artístico e social, é evidente que o movimento amador gaúcho não pesará, como até agora não pesou (salvo em mínimos momentos isolados, e portanto, ineficazes), na vida cultural da cidade.” (Peixoto, 1993, p. 244-245)

Na mesma época, Ruggero Jacobbi deixou o CAD. O curso passou por uma primeira reestruturação, com a contratação de novos professores e reformulação de parte do currículo. O Teatro de Equipe seguia sendo a mais importante organização de teatro na cidade, já que o Teatro Universitário e outros grupos (como o Teatro Bancário e o Nosso Teatro)⁴⁵ enfrentavam grandes problemas para montar espetáculos.

Em julho de 60, quase dois anos depois de sua fundação, o Teatro de Equipe conseguiu inaugurar seu teatro. Nos mesmos moldes de todos os grupos amadores da época, possuía uma equipe com funções bem definidas: secretaria, centro de estudos de dramaturgia, cinema, artes plásticas, montagem, produção, figurino, sonoplastia, cobrança, e o elenco permanente (do qual Peixoto fazia parte). Além do teatro, o Equipe tinha uma intensa programação de cinema, palestras, e um bar no sub-solo, que servia como ponto de encontro para todo o pessoal de teatro da cidade.

⁴⁵ O Clube do Teatro e mesmo o Teatro do Sul já haviam se desfeito enquanto grupos. O Clube acabou tendo vários de seus membros integrando-se ao Teatro Universitário; a experiência “profissional” do Teatro do Sul foi um fracasso financeiro e Jacobbi inclusive acabou indo embora de Porto Alegre.

Durante 1961, o Teatro de Equipe se firmou como a maior “possibilidade” teatral da cidade, realizando espetáculos no interior, conquistando público e subvertendo um pouco a lógica do fracasso financeiro imediato que havia acontecido com outros grupos. Mesmo assim, ainda era considerado como teatro amador. Num “balanço” do panorama teatral na cidade naquele ano para o jornal *Correio do Povo*, Peixoto afirmou:

“Em Porto Alegre só existe teatro amador. Culpa, em parte, da cidade. Ruggero Jacobbi afirmou em sua primeira aula no Curso de Arte Dramática, em 1958: o curso vai formar atores, gente que se decidiu por uma profissão e vai pretender exercê-la; depois do curso virá o problema: se a cidade não comportar a existência de uma companhia profissional, (...) a solução será ir para São Paulo ou Rio.” (Peixoto, 1993, p.285)

O dilema “sair ou ficar” em Porto Alegre para conseguir se exercer a profissão já estava colocado. Na época deste “balanço”, eram vários os que já haviam “debandado” – figuras importantes do Teatro Universitário, como Antônio Abujamra, do Teatro do Estudante, como José Lewgoy e Walmor Chagas, já trabalhavam no centro do país em companhias “profissionais”.

Em 1962, ainda distante de uma possibilidade de profissionalização, o teatro em Porto Alegre passou por um período de estagnação, problemas, falta de público e recursos. Mesmo a estrutura cooperativada e independente do Teatro de Equipe parou de funcionar, e crises financeiras tornaram inviáveis os projetos futuros do grupo. Segundo Peixoto, isso demonstrava que o teatro necessita de auxílio do governo para acontecer, e que em Porto Alegre isso não era uma realidade. O péssimo momento do teatro local fez com que Fernando Peixoto decidisse sair da cidade, seguindo os passos de vários colegas que já haviam ido para o centro do país.⁴⁶

“Acaba 1962. Já estou praticamente decidido a deixar Porto Alegre. O movimento teatral caiu. (...) A perspectiva local de profissionalismo é cada vez mais distante, acentuada pelo fim do Teatro de Equipe. Para não deixar o teatro em segundo plano a única alternativa me parece assumir a vida profissional em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Agora ou nunca. O videotape concentra a produção de televisão no centro do país, outra alternativa de sobrevivência profissional castrada. Em Porto Alegre não há trabalho para um elenco profissional. Ou não soubemos criar esse mercado.” (Peixoto, 1993, p. 347)

⁴⁶ Em São Paulo, Peixoto foi para o Teatro Oficina. De acordo com Susana Kilpp (1996) nos anos 70 existia uma polarização no teatro paulista entre o teatro político e engajado, representado pelo Teatro de Arena, de Augusto Boal, e o teatro ligado à contracultura, contra a arte engajada, cujo expoente maior era o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Correa.

Para Peixoto, a televisão, que acabou sendo um dos inimigos fatais do teatro feito fora do centro do país, poderia ter sido a tábua de salvação dos atores de Porto Alegre – antes do videotape, a televisão era uma grande possibilidade de trabalho e vários chegaram a fazer pequenos trabalhos nas emissoras locais.

Em 1967 foi criado o Teatro de Arena em Porto Alegre, por alunos oriundos do CAD e do Grupo de Teatro Independente (que funcionou de 1964 a 1965), - uma espécie de “filial” do Teatro de Arena paulista. A partir do mesmo ano, já em plena ditadura militar no Brasil, o teatro passou a ter que encarar o problema da censura, que se mostrou um grave empecilho ao exercício artístico no país todo. Isso só se intensificou nos anos seguintes. Já nos anos 70, segundo Kilpp, desapareceram as atividades teatrais ligadas às escolas secundárias, que existiram durante grande parte dos anos 60; além disso, houve um fortalecimento do teatro na universidade e dos cursos livres de teatro em Porto Alegre. Em 1972, o Curso de Artes Dramáticas virou Departamento de Artes Dramáticas pertencente ao Instituto de Artes – além disso, tornou-se um curso superior (até então era um curso de nível médio). Segundo Kilpp,

“Os modos de produção foram discutidos acaloradamente no período, e as questões ligadas ao amadorismo/profissionalismo ocuparam espaço significativo no meio teatral.” Kilpp, 1996, p. 39

O Arena foi o núcleo de trabalho teatral mais estável na cidade durante toda a década de setenta. Mas a década também teve o Grupo Província, fundado em 1970, formado basicamente por pessoas ligadas ao DAD: Luiz Paulo Vasconcellos, Maria Helena Lopes, Luiz Arthur Nunes, Ligia Viana Barbosa e outros. O Província fez durante a década algumas tentativas de direção e criação coletiva, especialmente no período de 73 e 74, mas acabou optando posteriormente pela figura central de um diretor.

A partir de 1975 o Serviço Nacional do Teatro começou a dar mais verba para grupos que atendessem a determinados quesitos em suas montagens. O SNT também subvencionava companhias *profissionais* que quisessem viajar para outros centros. O governo estadual passou a patrocinar um projeto de interiorização do teatro, mas voltado para peças infantis (o que fazia com que grupos montassem espetáculos para crianças só pelo incentivo financeiro). Segundo Kilpp,

“Em Porto Alegre, na metade dos anos setenta, o profissionalismo não era uma questão de ofício, mas uma resultante do que fora a atividade teatral até ali, marcada por uma forte e persistente atuação dos teatreiros”. Kilpp, 1996, p. 99

Este era o panorama quando os informantes dessa pesquisa se iniciaram no teatro: Porto Alegre possuía dois núcleos teatrais fortes, o Teatro de Arena e o Grupo Província, com o suporte do DAD; a censura dificultava os trabalhos e restringia as possibilidades de uso de textos e mesmo de montagens de espetáculos; a falta de salas públicas e de amparo governamental dificultava o trabalho dos grupos existentes. Além de tudo isso, existia a questão da regulamentação da profissão de artista, um debate bem vigoroso da época. A questão profissional para a geração pesquisada dentro desse cenário será tratada no capítulo 5.

Capítulo 2 – Apresentando a etnografia e os informantes

Introdução

Entre 1975 e 1984 Porto Alegre concentrou um grande número de produções artísticas nas áreas da música popular, do teatro e do audiovisual feitas por jovens universitários de classe média. Os realizadores destas produções, devido aos seus trânsitos, na época, pelo ambiente universitário e por um roteiro que englobava determinados lugares e atividades na cidade, constituíam “turmas”, e, em escala maior, uma rede social que permeava as três áreas de produção, baseada em relações de amizade, convivência e pela aposta em projetos comuns. Neste capítulo, apresento alguns destes produtores, informantes deste trabalho, tratando, em primeiro lugar, das peculiaridades da etnografia realizada, e posteriormente, apresentando relatos que tratam das origens sociais, familiares e educacionais dos informantes, até o momento de suas primeiras realizações ou participações em produções artísticas. Como é possível perceber nestes relatos, e na tabela localizada nos anexos⁴⁷, estes informantes possuem várias similaridades nas suas origens: são nascidos entre 1954 e 1964 em Porto Alegre ou no interior do Rio Grande do Sul; pertencem a famílias de camadas médias, com os pais exercendo desde profissões manuais, como tipógrafo, marceneiro, até profissões de nível superior, como médico, advogado, ou mesmo cargos políticos; frequentaram o ambiente universitário em Porto Alegre no final dos anos setenta compartilhando questões geracionais relativas a visão de mundo, estilo de vida, comportamento.

No tempo em que esta etnografia foi realizada, mais de duas décadas depois das primeiras produções dos informantes pesquisados, a rede que formavam na época adquiriu feições bem diferentes. Muitos de seus componentes, que no final da década de 70 participaram das produções artísticas locais, as vezes em papéis centrais, tomaram rumos divergentes, vários deles bem afastados do fazer artístico. Embora fosse interessante uma abordagem comparativa das trajetórias para interpretar essas escolhas e seu consequente afastamento das “turmas”, esse não é o objetivo deste trabalho. Algumas dessas pessoas foram também entrevistadas para a pesquisa, mas como o foco se voltou para o processo de profissionalização dos que assumiram o fazer artístico como uma de suas atividades principais,

⁴⁷ A tabela localiza-se no Anexo 3.

estes não serão colocados como informantes “centrais”. Mesmo estes informantes centrais não frequentam, nos dias de hoje, os mesmos lugares que iam, ou realizam as mesmas atividades que realizavam quando tinham vinte e poucos anos. Muitos já constituíram uma família própria, com cônjuge, filhos; outros saíram de Porto Alegre em busca de melhores oportunidades dentro de sua área; outros ainda se embrenharam em outras redes de produção artística, formadas por pessoas de gerações que haviam entrado anteriormente na profissão de artista ou que recém começam a trilhar esses caminhos. As mudanças causadas por duas décadas são inúmeras e é fato de que o tempo alterou consideravelmente as relações, convivências, o leque de projetos comuns.

E é justamente essa “fragmentação” da rede, ou melhor, sua transformação ao longo do tempo, que garante algumas peculiaridades a esta etnografia. Se houvesse sido realizada na época em que as “turmas” davam seus primeiros passos rumo a profissionalização, possivelmente passaria um retrato mais fiel de fatos, eventos, relações cujo único vestígio hoje é o que permaneceu na memória dos informantes.⁴⁸ Além disso, provavelmente se configuraria num trabalho de campo mais linear e homogêneo. Minha busca pelos informantes e pelas posições que ocupam hoje no cenário artístico conduziu a uma etnografia feita numa grande variedade de lugares e situações, além do uso irrestrito dos mais diversos materiais (desde jornais a peças de teatro, filmes, fotografias, roteiros, revistas) e meios de comunicação (como a busca pela Internet e o e-mail, imprescindíveis no contato com os informantes que não moram mais em Porto Alegre).⁴⁹

⁴⁸ Obviamente que se fosse realizada na época provavelmente não trataria da profissionalização que, enquanto processo, só toma forma e é possível de ser interpretada numa perspectiva temporal.

⁴⁹ Se aproximando, possivelmente, do tipo de etnografia a que George Marcus se refere como “multi-situada”, com outras formas de “estar em campo” que não é só o “campo” material: a partir de um ponto, se vai a vários outros, como numa rede da qual se seguem os fios. (Marcus, 1998)

Lugares da etnografia

Meu primeiro passo na busca por informantes que pudessem me relatar seu processo de profissionalização no meio artístico foi a realização de um inventário de participantes - na realidade, uma lista de nomes de pessoas que haviam tomado parte na produção de obras artísticas “jovens”⁵⁰ em Porto Alegre em finais de década de setenta e início da década de 80. A referências para estes nomes foram as próprias obras, no caso dos filmes, além de materiais sobre a história de produções artísticas na cidade. Com essa lista, de quase 60 nomes, em mãos (sabendo ainda que não se tratava de uma lista completa que desse conta de todos os produtores), parti para a tentativa de fazer contatos com o maior número possível de pessoas. Neste momento, não havia definido a quantidade de informantes necessária. A possibilidade de que cada um relatasse de uma forma diferente suas experiências de profissionalização deixou em aberto, num primeiro momento, o número de pessoas com a qual eu tentaria contato. Essa listagem se deu entre 2003 e 2004.

Entre 2001 e 2002, porém, eu já havia realizado inúmeras entrevistas com componentes desta mesma rede social. Na época, a questão de “ser um profissional no fazer artístico” não era o requisito principal para ser informante da pesquisa, pois minha preocupação maior era com as peculiaridades e o estilo de vida de jovens universitários de classe média em Porto Alegre no início dos anos 80, cujas vivências estudantis foram marcadas pelo final do regime ditatorial no país. Assim, realizei entrevistas tanto com produtores como com “espectadores” das produções, na época – pessoas que transitavam pela mesma rede e possuíam laços de amizade e convivência sem necessariamente estarem envolvidos com as obras produzidas. Destas primeiras entrevistas, cinco foram utilizadas neste trabalho. Dois informantes foram re-contactados e conversei novamente com ambos, um deles numa entrevista gravada e o outro, que não mora em Porto Alegre, por e-mail. Com outros três informantes não foi possível conversar novamente. Estas primeiras entrevistas também haviam me indicado outros componentes da rede de produtores e me passado algumas formas de contato.

No entanto, os principais eventos que possibilitaram com que eu contatasse uma grande parte dos informantes do trabalho foram as comemorações, ao longo dos últimos anos, dos “aniversários” de 20 anos de diversas produções artísticas locais, no cinema e teatro. A primeira delas foi a comemoração dos 20 anos do filme “Deu Pra Ti Anos 70”, em Março de 2001. Houve uma projeção especial com um coquetel, para a qual foram convidados os

⁵⁰ Embora seja etnograficamente relevante, escapa ao foco desse trabalho uma discussão antropológica mais aprofundada sobre os conceitos de “juventude” e “jovem”.

participantes do filme: além dos diretores (que também realizavam as funções técnicas), grande parte dos atores, mesmo os que tinham pequenos papéis, se encontraram para a comemoração. Muitos não se viam desde a época de realização do filme. Durante essa primeira comemoração, fui apresentada por um dos meus contatos iniciais a várias pessoas que, posteriormente, se tornaram informantes do trabalho.

Da mesma forma, realizei contatos importantes depois das sessões comemorativas de exibição dos filmes “Coisa na Roda”, “Verdes Anos” e mesmo da peça “Bailei na Curva”. Esses eventos acabaram sendo não só ocasiões de contato, mas, principalmente, momentos de reflexão sobre o trabalho e o fazer etnográfico envolvido. As anotações seguintes, baseadas no diário de campo sobre a exibição de “Bailei na Curva”, refletem bastante esses momentos.

“Fui assistir a peça pela primeira vez no dia em que re-estreava, numa montagem comemorativa pelos 20 anos do espetáculo. As oportunidades de fazer trabalho de campo ‘convencional’ são escassas, e fui com os objetivos de ‘etnografar a peça dentro do contexto em que foi feita’ e fazer contatos com possíveis informantes que estivessem presentes. O primeiro objetivo era, obviamente, irrealizável, mas apenas esclareci isso depois. Por mais talentosos e engraçados que fossem os atores dessa montagem, por mais que as marcações de cena, as piadas, até o figurino fosse o mesmo, o que eu estava procurando só teria sido possível voltando no tempo e acompanhando o processo de criação original de ‘Bailei na Curva’. Certamente era essencial conhecer a história e me emocionar com ela para conseguir ter um olhar sobre o lugar da peça quando da sua estréia. Quanto ao meu objetivo, só seria realizado via memória dos participantes. Esse foi o caminho para o qual me lancei. Antes da peça começar, Julio Conte, um dos seus autores e atual diretor, fez um discurso, agradecimentos, e contou que estava preparando um livro baseado no diário que escrevia quando da feitura da peça, em 1983. Esse resgate de lembranças relacionadas ao período me abriu os olhos para a possibilidade de que esses mesmos produtores eram pessoas muito interessadas em guardar e divulgar essas suas memórias. Durante a peça, aconteceu o previsível: me deixei envolver pela história da peça, me emocionei demais e acabei desistindo de tentar fazer contatos. Voltei na semana seguinte, quando consegui falar com Júlio pela primeira vez na saída do espetáculo. Falei sobre o trabalho e sobre a possibilidade de entrar em contato com ele para entrevistá-lo, e recebi uma resposta positiva.”

Todos os contatos feitos pessoalmente, ao final de algum evento especial ou comemorativo, resultaram em entrevistas. Em algumas situações, passaram-se meses entre o contato e a realização da entrevista. Quando isso acontecia, geralmente se justificava pela falta de disponibilidade do informante. Os compromissos profissionais de alguns muitas vezes

dificultaram bastante o encontro. Nesses casos, foi necessário insistir (o que me deixava realmente desconfortável muitas vezes) e ter paciência.

No caso dos músicos, a melhor maneira de encontrá-los era indo a um show. Várias vezes usei do “anonimato” que se tem no meio de uma multidão, em uma oportunidade destas, para anotar todas as impressões possíveis sobre o artista no momento do show: reações da platéia a determinadas músicas, discursos sobre o fazer artístico, particularidades de figurino ou da instrumentação, enfim, dados que ajudassem a situar o artista no cenário musical da cidade nos dias de hoje. Muitas destas anotações foram comparadas com relatos e descrições retiradas do material que consultei em arquivo – mais especificamente, dos jornais Zero Hora de 1976 a 1984, que englobavam os primeiros anos de carreira desses músicos. Nessa comparação, foi possível perceber que alguns deles preservaram durante todos esses anos uma espécie de “estilo”, interagindo com o público de uma determinada forma, levantando questões semelhantes durante o show, apresentando seu repertório “antigo”, do início de sua carreira.

Com praticamente todos os outros informantes, o caminho para a entrevista passou por um contato inicial por e-mail. O e-mail se revelou uma forma eficaz de contato porque, ao me apresentar, eu podia explicar sobre a pesquisa com mais detalhes do que explicaria num primeiro contato pelo telefone ou mesmo pessoalmente. Ao mesmo tempo, ficavam mais claras as minhas “credenciais” enquanto mestranda em antropologia numa universidade federal. Numa estimativa, mais ou menos 70% dos contatos feitos unicamente por e-mail resultaram em retorno dos contatados. No entanto, no total dos e-mails enviados, mais ou menos metade resultaram efetivamente em entrevistas. Com dois informantes, as entrevistas foram realizadas inteiramente por e-mail, em várias etapas. Outras duas tiveram um primeiro contato, no qual foi feita uma entrevista gravada, e uma complementação por e-mail. Embora alguns e-mails de contato tenham sido passado por outros informantes, também utilizei de ferramentas de busca na Internet para localizar alguns informantes, ou visitei suas páginas pessoais na Internet e me utilizei da forma de contato oferecida pelo site.

Mesmo assim, muitos contatos foram mal-sucedidos – no sentido de que não resultaram em entrevistas. Principalmente nas entrevistas por e-mail com pessoas morando fora de Porto Alegre. Embora o primeiro contato fosse positivo, com a aceitação para que eu mandasse perguntas, as respostas não chegaram, ou chegaram de forma tão “resumida” que não foi possível usá-las da mesma forma que as informações recolhidas por outros meios.

Em outros casos, onde o informante tinha o status de “pessoa famosa”, com exposição na televisão em rede nacional, o percurso para um primeiro contato e a proposta de entrevista era muito mais longo e envolvia a atuação de vários “mediadores”.

A ocasião em que isso ficou mais claro foi na tentativa de contato com Marcos Breda e Angel Palomero, que vieram para Porto Alegre para a apresentação da peça “Arlequim”, na qual ambos atuavam. Para conseguir chegar até eles, passei por porteiros, secretários, produtores e assessores de imprensa. Numa soma de acasos, descobri que haveria uma apresentação especial da peça, somente para convidados, no dia anterior à estréia oficial. Através dos assessores de imprensa da empresa que fazia a produção do espetáculo em Porto Alegre, que conheci na porta do Theatro São Pedro, consegui um ingresso para essa apresentação especial. Na entrada da apresentação, reconheci entre os presentes outra informante, Lúcia Serpa, com a qual eu havia entrado em contato dias antes, por e-mail, e me apresentei. Ela mesma ficou de me apresentar para Angel, seu cunhado. Depois da peça, a encontrei novamente, expliquei melhor o trabalho e, com a sua permissão, fiquei junto dela enquanto ela circulava pelo coquetel oferecido pela empresa patrocinadora do espetáculo. Como Lúcia não vinha para Porto Alegre há muito tempo, foi um momento de reencontro dela com vários outros informantes também presentes, alguns dos quais eu já conhecia e até já havia entrevistado, e que formavam a rede de produtores anteriormente. Lúcia, na mesma ocasião, me apresentou a Angel, e eu abordei Breda, falando sobre o trabalho e marcando a entrevista para dali duas semanas, quando ele estaria fazendo um filme na cidade.

Apesar da providencial ajuda dos assessores de imprensa que me deixaram entrar no evento, o contato não seguiu o caminho formal geralmente tomado quando se tenta realizar uma entrevista com um ator famoso, já que eles foram abordados diretamente e não via os próprios assessores. Na realidade, trabalhar com um assessor de imprensa, ou com o chamado “agente” é um indicativo de um nível de profissionalização diferente, como vai se tratar posteriormente.

No total, ao final do processo, selecionei como informantes centrais do trabalho 22 entrevistados, dos 30 contatos bem-sucedidos feitos ao todo. A tabela a seguir mostra a maneira como foram feitos os contatos com cada um deles e o tipo de cada entrevista realizada.

Informante	Data e forma de contato	Data e forma de entrevista
Giba Assis Brasil	Contato em Março de 2001.	Abril de 2001 – entrevista gravada.
Nelson Nadotti	Contato em 24/03/2001, no aniversário de 20 anos de “Deu Pra 70.”	Setembro de 2001 – entrevista gravada. Entrevista por e-mail em outubro de 2004.
Nei Lisboa	Contato por e-mail em março de 2001.	6/4/2001 - entrevista gravada.
Carlos Gerbase	Contato por e-mail em junho de 2001.	Junho de 2001 – entrevista gravada.
Marta Biavaschi	Contato num curso na UFRGS, em Julho de 2002.	Agosto de 2002 – entrevista gravada.
Nelson Coelho de Castro	Contato por telefone em Outubro de 2003	16/10/03 e 30/04/04 – entrevistas gravadas.
Bebeto Alves	Contato em 21/03/04, após um show no shopping Praia de Belas.	26/07/04 - Entrevista gravada.
Mônica Schmiedt	Abril de 2004, após uma exibição/ debate do filme “Coisa na Roda”	08/07/04 – entrevista gravada.
Sergio Lulkin	02/06/04 – Contato após a exibição comemorativa de 20 anos do filme “Verdes Anos”.	8 e 23 de junho de 2004 - Entrevistas gravadas.
Julio Conte	Contato em 05/10/03, após a apresentação comemorativa de 20 anos da peça “Bailei na Curva” e 02/06/04 exibição comemorativa de 20 anos de Anos.	04/06/04 – entrevista gravada.
Jorge Furtado	22/06/04 – contato após um evento no bar Ocidente.	13/07/04 – entrevista gravada.
Wander Wildner	21/07/04 – contato por e-mail	28/07/04 – entrevista gravada.
Carlos Grüber	21/07/04 – contato por e-mail	Julho a outubro/04 - Entrevista realizada por e-mail.
Rudi Lagemann	21/07/04 – contato por e-mail	Julho a outubro/04 - Entrevista realizada por e-mail.
Luciana Tomasi	21/07/04 – contato por e-mail.	29/07/04 – entrevista gravada.
Leo Henkin	21/07/04 – contato por e-mail	04/08/04 – entrevista gravada.
Nico Nicolaiewski	21/07/04 – contato por e-mail.	04/08/04 – entrevista gravada.
Marcia do Canto	Contato em 4/08/04, apresentada por Nico Nicolaiewski.	6/08/04 – entrevista gravada.
Mirna Spritzer	21/07/04 – contato por e-mail	03/08/04 – Entrevista gravada.
Marcos Breda	22/07/04 – contato após a peça “Arlequim”, no Theatro São Pedro.	14/08/04 – Entrevista gravada num intervalo das filmagens de “Sal de Prata.”
Lucia Serpa	Contato por email em 21/07/04.	24/07/04 – entrevista gravada junto com Angel Palomero.
Angel Palomero	Apresentada por Lucia Serpa em 22/07/04 após a peça “Arlequim.	24/07/04 - entrevista gravada junto com Lucia Serpa.

Tabela 1 – Contatos com informantes

Trajetórias

Elaborei uma forma de escrita dessas apresentações individuais editando as falas dos informantes de forma a contar, brevemente, sua trajetória familiar e escolar até suas primeiras experiências na produção artística.

Profissionais da música

Nico Nicolajewski

“Eu nasci em 57, em Porto Alegre. A minha mãe era professora, era bibliotecária, hoje aposentada. E o meu pai, comerciante em diversas áreas, tinha diversos negócios dentro do comércio. Somos quatro irmãos. E depois eu tenho uma irmã de um segundo casamento do meu pai. Meu irmão mais velho é professor de suinocultura, o outro é artista plástico e professor também da universidade, o menor que eu tá no comércio... e a outra, a irmã tá se procurando ainda.

Eu estudei primeiro no Anexo do Instituto de Educação. Aí eu fiz um ano aqui no Anne Frank e depois fui pro Colégio Israelita, no admissão, e aí fiz lá até o final do segundo grau. E aí não entrei, não fiz vestibular. Quando terminei o segundo ano, e eu não sabia o que eu ia fazer de vestibular. Aí eu disse, eu vou aproveitar... tinha um esquema lá, que era ligado a comunidade judaica que era ir pra Israel ficar num kibutz durante 6 meses. Eu digo, “ah, vou nessa então”. Ao invés de fazer o terceiro ano, eu não sabia mesmo o que eu ia fazer de vestibular, eu fui pra Israel. Aí voltei no outro ano pra fazer o terceiro ano, pra completar. E aí eu já vim sabendo que eu não ia fazer vestibular e que eu queria fazer era uma banda. A única coisa que eu tinha feito antes disso, em música popular, na realidade, era ter participado de um festival de música do colégio Israelita.

Minha formação musical começou quando a minha mãe ganhou um piano do meu pai. Daí ela botou os filhos todos pra estudar. Eu tinha sete anos. E depois mais tarde, comece a estudar com a professora Dirce Knijnik lá no Conservatório de Música, antes da faculdade. Mas lá na faculdade mesmo, de Belas Artes. Na realidade com os estudos de música clássica, eu não tava sentindo prazer, sentindo que ali ia rolar alguma coisa, e eu comecei a me afastar, e fui procurar o meu mundo dentro da música popular.

Então encontrei o Silvio Marques que tava procurando também alguém pra fazer um trabalho, a gente começou a montar e dali saiu o Saracura, que foi a minha primeira banda. E fizemos algumas apresentações ali na universidade, eles faziam umas reuniões ali na

Arquitetura... e aí a gente tocou ali uma ou duas vezes. Então eu conheci o Claudio Levitan, que era um cara mais velho, uns 4 ou 5 anos mais velho que eu e era compositor, tocava violão, fazia música... a primeira pessoa que eu vi que fazia isso. Então, o Levitan me apresentou o Chaminé, com quem o Levitan já tinha tocado e eu tava tocando com o Silvio, aí o Chaminé entrou junto. O Silvio era casado com uma baiana e veio um baiano que era amigo dela, era um músico, o Pitty. E aí o Silvio, pô, olha aqui o baiano, vamos fazer um show junto com ele, e tal. A gente armou um show. O Pitty tinha uns contatos no interior de São Paulo. E eu fui junto com ele, comprei o meu primeiro piano elétrico, pra poder fazer shows.

Bom, daí acabou com o Pitty baiano, não deu em nada. Aí voltamos e, “ah, vamos fazer uma banda então!” O Chaminé já tinha tocado com uma baterista, que era a Gata. E além de ser baterista ela tinha um local de ensaio. Então ela entrou na banda e se formou o Saracura. A gente ficou ensaiando no porão da casa dela durante seis, sete, oito meses. E aí fizemos o nosso primeiro show no Circulo Social Israelita. A partir daí, bom... a partir daí começou, né.”

Nei Lisboa

“Eu nasci em Caxias. Vim de Caxias em 65. Com uma pequena passagem aqui na Protásio. Depois, 68, no Bom Fim. 68, né? Com tudo que significa. E como eu tinha muitos irmãos mais velhos já saindo do colégio, eu sou o sétimo irmão, o mais novo dos 7 irmãos, todo aquele fuzuê político, estético, de comportamento, de... Todas as coisas da década de 60 invadiam a minha casa assim muito. Especialmente pra um sujeito do Bom Fim, já era se colocar bem no centro das coisas, acontecimentos.

Eu estudei no Aplicação, de 70 a 75. E terminei o colégio, 75 e 76 nos Estados Unidos. Na UFRGS eu fiz 4 semestres de Composição e Regência. Não gostei muito da escola de música dali. Eu achei muito burocrática. Eu muito deslocado daquele ambiente, achei que não era o que eu queria. Eu queria tocar um violãozinho, me apresentar, me exhibir e botar as letras em cima. Era isso o que eu queria. Dizer coisas rapidamente, sabia que minha carreira era na música popular.

Setenta e sete, setenta e oito eu tava começando a tocar, a apresentar meus primeiros shows em teatro. Eu antes tinha tocado muito na universidade, “Rodas de Som”, umas coisas que se faziam lá dentro. Em 79 eu fiz 20 anos. E em 79 teve uns shows de teatro, a gente arrastou um pouco da universidade, aquele centro de “Rodas de Som”, e pegamos nosso publicozinho.”

Nelson Coelho de Castro

“Sou de 54, e me criei até os 14 anos aqui na zona Norte, a minha família é dessa região aqui, tanto por parte de pais e avós e mãe de pai. Sou o segundo filho de uma família de cinco irmãos. Meu pai era viajante, vendia remédio. Trabalhava em laboratório. Minha mãe cuidava dos filhos. Super genial, assim, a família, porque ela não deixou nenhuma fobia quanto à música, pelo menos no meu caso, e a escolha das profissões, meu pai nunca direcionou ninguém... Um útero familiar muito legal, minha mãe cantando as músicas de carnaval, eu escutei música desde pequeno. Muito musical a família.

Meu irmão mais velho seguiu a profissão do meu pai, trabalha com laboratório até hoje. Meu outro irmão trabalhou em televisão. A terceira, faz produção de fotografias, e a última faz jornalismo.

Estudei no Colégio São João e tem um fato fundamental nesse caso que é fazer parte do coro do Colégio. E isso te dá um repertório muito vasto de música, fazer parte de um coro. Desde o início, primeira série, até metade do ginásio. Aí meu pai foi transferido pra Curitiba.

Em 70 eu ganhei o violão de presente de aniversário, do pai. Eu tocava violão popular, aí voltei pra Porto Alegre e comecei a estudar violão clássico. Depois estudei violão popular, de MPB, com o Ivaldo Roque. Eu tinha uma certa dificuldade em tirar música de outros, então eu começava a compor. Quando nós voltamos, eu fui morar na Vila Assunção, que a minha tia morava lá, e foi mais fácil conseguir colégio lá, no “Padre Geldo”. Fiz os dois últimos anos de clássico lá, 71 a 73... aí fiz vestibular em 73, rodei, aí fiz em 74, passei... e aí começou esse negócio da música, trabalhando e fazendo faculdade. Aí a coisa começa a ter um outro envolvimento, começo a entrar nesses negócios de festival de música.

Eu passei em Filosofia na UFRGS. Mas aí como eu passei em segunda chamada também na FAMECOS, e eu tava cuidando de trabalhar durante o dia, podia fazer só de noite a FAMECOS. E aí arranjei um bico no laboratório.

Em 76, 77, eu tava fazendo jornalismo. Até ali trabalhei na televisão com o produtor de televisão, na TV Bandeirantes. Aí me formei em jornalismo em 77. Mas durante o período que faço FAMECOS, lá, nos Festivais da PUC, uma rádio chamada Continental vai lá e grava esses festivais MusiPUC e passa na rádio. Gravando esses caras e rodando, com uma coragem. Sem discos, todos eles. Rodando na rádio, e daí começa a existir um certo feedback, assim, as pessoas começam a escutar novamente a música popular gaúcha que começa a freqüentar a Rádio Continental. Começa a existir uma nova cena da música popular gaúcha através da Rádio Continental.

Mas em 78, 79, eu trabalho ainda como propagandista... e vou largando um pouco isso. E em 78 eu gravo um disco chamado Paralelo 30. E já começo a fazer alguns shows. E em 79 eu gravo um compacto com "Faz a cabeça", um samba, e estoura essa música em Porto Alegre. E eu começo fazer show, um show meu dava um mês de salário. Daí comecei a viver de música."

Léo Henkin

"Ano de nascimento, 1961. Meu pai era advogado. Ele foi Chefe de Polícia do Estado, do governo Brizola, em cinquenta e poucos. Aí vem a revolução em 64 e depois em 68 teve o AI-5, ele era deputado federal, a gente morava em Brasília, e ali ele foi cassado naquele ano. Aí a gente voltou pra Porto Alegre, mas ele seguiu na advocacia. Minha mãe era funcionária pública no IPE, Instituto de Previdência do Estado.

Tenho dois irmãos, um é economista e trabalha hoje na Universidade Federal. Minha irmã é formada em Letras, hoje ela é do IEL, do Instituto Estadual do Livro.

Primeiro eu estudei numa escola lá em Brasília. E aqui depois eu voltei pro Colégio Israelita, e de lá nunca saí. Fui até o fim do segundo grau sempre no mesmo colégio. A minha infância toda, morei e estudei no Bom Fim

Eu nunca tive formação de tocar, assim, muito pouco ... eu tive uma professora de violão. Na época todas as famílias botavam seus filhos, tentavam botar seus filhos em alguma aula de algum instrumento. Já com 8 anos, tive um pouquinho de aula... eu já gostava muito. O meu irmão também já gostava muito de música, então acabava pegando a influência do cara mais velho.

Já no colégio, daí, comecei a tocar com amigos. Em 76, 77, me lembro de um festival dentro do colégio, que eu participei, foi a minha primeira apresentação em público. No colégio já começaram as primeiras bandinhas. Depois que eu saí, eu comecei a formar a minha primeira banda com o meu irmão. Chamada Dzahgury. Isso era 78, 79.

Mas eu fui criado num ambiente onde só podia ser duas coisas, no máximo: médico ou engenheiro. Era uma expectativa na minha família, como tinha em todas as famílias dos colégios de classe média. A música, eu não ia ter coragem de fazer uma faculdade de música. Nem sabia do que se tratava. Eu me lembro que na época tinha uma história em torno da Agronomia, que dizia que era o negócio do futuro do Brasil. E eu digo, é isso aí mesmo, vou fazer esse vestibular. Fiz num ano o vestibular pra Agronomia, segui fazendo, e no segundo ano eu fiz outro vestibular e passei pra Letras.

Então eu fiz essa banda, como quem diz assim, vou fazer, né. Minha mãe quase infartando... meu pai tendo que segurar bronca. Mas aí eu fui fazer essa coisa amadora. Quer dizer, a nossa proposta era querer ser profissional.

No final das contas, eu recebi um convite, no ano de 82. O Saracura, que era uma banda profissional, os caras vieram me convidar pra eu substituir o guitarrista que tinha saído da banda. Esse convite, pra mim, foi um divisor, assim...“eu vou ser músico”. Porque, se eles não tivessem me convidado, eu não sei se eu teria a convicção de fazer música. Não sei. Pode até ser que sim. Sabe-se lá. Mas assim, porque o Dzahgury era uma coisa muito amadora. E naquele ano de 82 eu larguei a Agronomia, continuei a Letras e comecei a tocar com o Saracura. Daí começou tudo mais profissional.”

Wander Wildner

“Meu pai era tipógrafo, começou numa gráfica e depois, ele era chefe das oficinas da Caldas Junior. No Correio do Povo, ali. E minha mãe é professora. Eu nasci em Venâncio Aires, em 59, sou o primeiro de três filhos. Em 60 meus pais vieram pra Porto Alegre.

Até os 18 anos eu morei lá na Zona Norte, no Cristo Redentor. Estudei em vários colégios. Como a minha mãe era professora, onde ela dava aula eu tinha colégio de graça. Então eu estudei cada ano num colégio. Foi a pior experiência do mundo. Porque eu sempre era novo no colégio. Eu não passei no vestibular, tinha feito três vestibulares e rodado nos três. Eu fiz Agronomia no primeiro ano, Veterinária no segundo e Instrumentos no terceiro. Mas não passei em nenhum.

Em 77 eu já tinha parado de trabalhar, comecei a trabalhar com 14 anos, e aí eu tinha sido mandado pra rua de um emprego que eu tava há três anos. E aí, nessa época, eu pegava o jornal, que o pai chegava de madrugada com a Folha da Manhã, e aí eu via o que tinha pra fazer, na parte cultural. E saía de tarde, pegava um ônibus, e ficava andando pelo Bom Fim. Vendo o que tinha de shows. Vivia no Bom Fim, de noite, assim. Com 17 anos.

Aí em 78 eu servi no quartel. E aí eu conheci o Gerbase, o Pedro Santos, que é ator. O Sérgio Lerrer, que era produtor de cinema, o Nico Noronha, que é jornalista. Um monte de gente. Essa época do quartel é uma época muito importante porque eu comecei a conhecer um mundo novo, conheci mais gente que faziam coisas, fiquei mais próximo das pessoas. Eu não fazia nada... não fazia nada, arte nenhuma. Era um espectador. E ali eu comecei a conhecer gente que fazia. E por intermédio do Gerbase, e principalmente do Sérgio, que foi o meu maior amigo no quartel.

Me lembro que um dia ele falou, “olha, tem um amigo meu que vai fazer um show de rock, no sábado, tu não quer ir lá ajudar ele?” Era o Júlio Reny. E eu fui na casa do Júlio Reny, ele me apresentou. E foi a primeira vez que eu trabalhei num show. Eu ajudei a montar o som, a luz, coisa pequena. Ali no DAFA. O Sérgio me levou também pro grupo de cinema Humberto Mauro.

Por intermédio do Pedro conheci o pessoal do teatro, acabei entrando no grupo de teatro, que era o Ven De-Se Sonhos. E acabei fazendo um pouco de cinema, acabei participando do Deu Pra Ti Anos 70...

Eu só ficava junto deles no começo. Não fazia nada. Chegou a hora que me deram, “segura essa luz, aqui, segura esse microfone.” E aí eu fui entrando na história. Mas eu admirava eles muito, eu achava maravilhoso e só estar ali já era o máximo pra mim. E acabei, num tempo, eu acabei fazendo as coisas junto... descobrindo o teatro, o cinema, trabalhei na televisão... só depois veio a música.”

Bebeto Alves

“Eu sou de Uruguaiana. Nasci em 54. Meu pai era auditor fiscal da Receita Federal. Minha mãe era professora. Tenho três irmãos, um que é procurador do Estado, o outro trabalha com transporte internacional, e a minha irmã é dona de casa.

Eu cheguei aqui em 70. Primeiros dias de Janeiro de 1970 a gente veio pra Porto Alegre. Vim com a minha mãe e com meus dois irmãos. O meu irmão mais velho já morava fora. E a mãe tinha se separado. E a gente veio, enfim, em busca de oportunidade, de estudo. Aí estudei inicialmente um ano no Padre Rambo. Depois estudei um outro ano no Rosário. E era um sonho meu de estudar no Julinho, aí me matriculei no Julinho, estudei os dois primeiros anos do científico... e aí larguei.

Eu já tocava lá em Uruguaiana, tocava em grupos de baile. Bem cedo participei de programas de rádio, programas infantis, eu tinha 9, 10 anos de idade... nesse período aí eu comecei a aprender música. Em Uruguaiana tinha um professor de violão, e eu comecei a aprender. Então fui experimentando, vivenciando essa coisa do mundo artístico lá em Uruguaiana já. Eu tinha uma ansiedade muito grande, uma vontade de criar, uma necessidade de criar muito grande... e eu me utilizei da música.

Logo que eu cheguei aqui, apesar de estar buscando justamente isso, a escolaridade, terminar o curso, e de repente pensar em fazer algum curso superior, a música, ela já estava presente. A questão da música era uma coisa que já tava bem sedimentada, substanciada em

mim. Mas eu não tinha me apercebido disso ainda. E aí logo no início dos anos 70, 71, 72 eu me dei conta de que não ia ir adiante, não ia ter condições. Eu abandonei e digo, não, eu sou músico. Eu tenho já um ofício. Então eu vou praticar o meu ofício. Eu me satisfaço com isso. Não me importei com absolutamente nada, se aquilo ia me dar dinheiro ou não ia me dar dinheiro, se ia me dar condição... eu nunca pensei a respeito disso. Eu tenho 16, 17 anos e começo a buscar outras coisas. Eu acho que a própria cultura, o hippismo naquele período foi bastante importante pra uma mudança maior, pra eu encontrar um determinado tipo de pessoas que eu comecei a frequentar e que foram me dando substrato pra eu me entender dentro de um contexto. Porque na realidade quando eu cheguei aqui, houve um grande choque cultural. Chegando do interior, com toda uma bagagem forte, da fronteira. E a partir dali, então, eu tentei me contextualizar em alguma coisa, fui buscar onde era dentro da cidade de Porto Alegre, na diversidade cultural que se mostrou, onde é que eu me identificava, onde é que eu tinha um espelho que eu pudesse me encontrar, me enxergar. Então foi a partir daí que surgiu uma concepção de trabalho com a música, de uma idéia do que se queria fazer.”

Profissionais do audiovisual

Marta Biavaschi

“Eu sou de Júlio de Castilhos mas quando eu tinha um mês de idade a gente veio de muda pra Porto Alegre. A família da minha mãe é de Júlio de Castilhos e meu pai é brasileiro naturalizado, nascido na Argentina, veio estudar em Porto Alegre. Fez faculdade de medicina aqui, conheceu a minha mãe e casaram.

Aí quando eu nasci, que eu sou a última, a caçula, a gente veio morar em Porto Alegre. Então me criei aqui, estudei o primário no Colégio Bom Conselho, daí no final da segunda série do ginásio fui pro Colégio Anchieta, me formei no Colégio Anchieta. No Colégio, eu fazia fotografia, que tinha na época o curso profissionalizante no colégio de fotografia. Daí no último ano eu comecei a fazer teatro... que tinha justamente saído no jornal que tavam selecionando atores pra esse Grêmio Dramático Açores no Teatro de Arena, papéis de teste.... E eu fui.

E aí eu fui trabalhar no Coojornal. Não passei no vestibular, no primeiro vestibular que eu fiz foi jornalismo e segunda opção o DAD... não passei na UFRGS, e já estava trabalhando... trabalhei na Livraria Lima e depois no Coojornal. Aí eu trabalhando, a gente começou no Teatro de Arena em 1977.

Aí eu já queria ir trabalhar com imagem e com teatro... como atriz... depois veio o Ven De-Se Sonhos, e com o Ven De-Se Sonhos a gente tinha criação coletiva, então tinha nossas funções, né, a gente sempre criou também o que a gente fez, não só interpretou... então, assim, no trabalho no Coojornal, eu trabalhava na fotografia do Coojornal, no arquivo de foto laboratório, então a imagem, a cena no teatro, e o jornalismo, pela escrita, então a faculdade não foi pra mim assim, uma carreira. Eu fiz vestibular na UNISINOS em 81, daí depois eu fui de transferência pra PUC, em 82. E em 83 abandonei a PUC, no sexto semestre de jornalismo, mas continuei trabalhando com cinema e teatro.”

Carlos Gerbase

“Eu nasci em Porto Alegre em 59, o meu pai é médico, ele é de descendência italiana. A minha mãe é de origem alemã e a família dela é da zona de Santa Cruz, e acabaram vindo pra cá. Então, a minha família é de classe média, sou filho de imigrantes italianos e alemães. Eu

estudei no Colégio Bom Conselho mas depois do segundo primário fui pro Anchieta e fiz toda a escola no Anchieta.

No Anchieta eu comecei a ter algum interesse pela área visual, influenciado por alguns professores que tinha lá, que eram bons professores de fotografia e também pelo meu irmão, que na época tinha um laboratório fotográfico em casa. Eu não pensava em fazer cinema, apesar do meu pai ter filmado os meus irmãos mais velhos em 16mm, ele gostava, também, de fotografia, e de filmagens.

Aí eu terminei o Anchieta e quando eu terminei o Anchieta a idéia que eu tinha - já que eu tava começando a escrever, escrevi alguns contos, etc, mas achava que, enfim, ser escritor não era profissão - eu decidi ser jornalista. Entrei na faculdade de Comunicação em 1977. Entrei na PUC e na UFRGS ao mesmo tempo, porque tinham me dito que a UFRGS tava mal na época, que a PUC tava melhor. E eu fiz um semestre nas duas e realmente percebi que a situação na UFRGS na época não era boa. Então eu acabei optando por fazer na PUC o curso. Durante o curso que começou a minha atividade no cinema, basicamente por influência do Nelson Nadotti. Ele tinha uma câmera Super-8, tinha vontade de fazer cinema, e tinha esse grupo de reflexão sobre cinema, que era o Grupo Humberto Mauro. Então o Nelson foi uma grande influência, e foi com ele que eu fiz o meu primeiro filme, na verdade um filme feito por mim e pelo Nelson Nadotti e pelo Helio Alvarez. Chamava-se "Meu Primo", é um filme de 78. Esse filme foi exibido na Sala Qorpo Santo do Teatro de Arena, teve um público, teve algumas críticas, e eu achei aquilo o máximo, porque foi a coisa que eu tinha feito na vida com maior repercussão, assim, disparado. Eu tinha vários contos, na época entrava em concurso literário, esse tipo de coisa. Mas realmente, a experiência de fazer aquele filme me mostrou que o cinema tinha uma agilidade, tinha uma força, um impacto, muito superior a literatura, pelo menos naquele momento ali.

Minha perspectiva na época era fazer jornalismo, ser repórter. Quando eu tava ainda no último semestre aqui da faculdade eu entrei na Folha da Tarde como repórter e durante um ano eu fiquei lá. E justamente nessa época, quando eu tava tendo essas experiências de jornalismo, que seria a minha profissão de "verdade", digamos assim, nós estávamos a mil filmando, né? E aí eu vi que o cinema era uma atividade bem mais interessante do que aquele tipo de jornalismo. E aí as coisas foram acontecendo ligadas mais ao cinema, e eu fui convidado pra vir dar aula de cinema, na PUC em 81, uma disciplina prática. Então a minha entrada no cinema foi circunstancial mesmo."

Rudi Lagemann

“Nasci em Cachoeira do Sul, em 1960. Meu pai é contabilista. Minha mãe, dona de casa. Na minha infância, meu pai sustentava a família como marceneiro e estudava à noite, enquanto a minha mãe cuidava da casa e dos filhos. Ele sempre teve um hobby: um programa de rádio, que existe até hoje (vai completar cinqüenta anos, algum dia destes), dedicado às colônias e famílias alemãs que residem nas localidades próximas a Cachoeira.

Tenho dois irmãos mais velhos, um formado na Faculdade de Educação Física lá de Cachoeira mesmo, mas que trabalha com um negócio próprio, uma pequena firma de prestação de serviços eletrônicos, e outro formado em Contabilidade mas que presta serviços em geral. Tenho também uma irmã, sete anos mais nova que eu, que mora em Porto Alegre, é enfermeira formada na UFRGS, trabalha no Hospital de Clínicas, tem mestrado e leciona na UNISINOS.

Até a adolescência vivi em Cachoeira do Sul e lá estudei. Os cinco primeiros anos do ensino fundamental foram realizados no Grupo Escolar Cândida Fortes Brandão, escola pública localizada no bairro onde passei minha infância. As três séries finais do ensino fundamental foram feitas no Colégio Estadual Borges de Medeiros, também localizado no bairro onde estudei. Neste período, iniciei meus primeiros contatos com o teatro. Recordo que escrevi uma peça, uma comédia sobre a vida escolar.

Quando tinha quatorze anos, surgiu num dos encontros da Escola Dominical a oportunidade para quem gostaria de estudar num seminário da Igreja Luterana, localizado em São Leopoldo. A oportunidade era transferir-se para este seminário, estudar, fazer a Faculdade de Teologia e tornar-se Pastor da Igreja Evangélica de Confissão Luterana do Brasil. Na minha idade, a oportunidade surgiu como uma luz no horizonte porque eu não via nenhuma outra possibilidade de sair de Cachoeira, uma cidade com oportunidades muito restritas para qualquer jovem. Em segredo, juntei todos os papéis necessários, boletins de escola e quando recebi o ok do Colégio e do Pastor da Comunidade de Cachoeira, falei com os meus pais. Depois da surpresa e de uma certa relutância, eles aprovaram a idéia. Em 1975, com quinze anos recém completos, viajei para São Leopoldo. Lá cursei durante três anos o 2º Grau. Neste período do Instituto Pré-Teológico, aprofundei minha relação com o teatro, escrevi mais alguns textos e viajei com a chamada “Excursão Artística da Escola”. Em outra oportunidade, apresentei um dos textos que escrevi em um festival de escolas evangélicas. Naquela oportunidade, conheci diversos alunos de um colégio, o Sinodal, que ficava bem próximo ao meu, e que tiveram grande influência nos anos seguintes da minha “trajetória”. Neste grupo de amigos, havia o Werner Schünemann, o Carlos Grübber, a Monica Schmiedt, entre outros.

Deste grupo, no ano seguinte, todos haviam se formado e feito o vestibular em Porto Alegre. Eu fiquei em São Leopoldo, ingressando na Faculdade de Teologia.

Nesta época eu me sustentava ganhando um dinheiro como garçom de final de semana numa churrascaria de Novo Hamburgo. Neste mesmo ano, 1978, o grupo acima citado continuou se encontrando, quase sempre aos sábados e em São Leopoldo, e formou o Grupo de Teatro Faltou o João. Acabei saindo da Faculdade de Teologia e me mudei para Porto Alegre. Faço o vestibular e entro na UFRGS, na Faculdade de Letras. Este próximo período é curto e muito rico. É onde os Grupos de Teatro “Faltou o João” e “Ven De-se Sonhos” mais os cineastas amadores de super-8, Nelson Nadotti, Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase se conhecem.

Nesta época, eu trabalhava como digitador no Banrisul (no turno da noite) e fazia bicos nesta mesma função em outros lugares durante a madrugada. No resto do tempo, corria atrás de coisas para nossas atividades teatrais e agora cinematográficas.”

Jorge Furtado

“Eu nasci em 1959. Sou de Porto Alegre. Nasci aqui e sempre morei aqui. Meu pai era professor, formado em Sociologia e Direito, professor universitário. Minha mãe, primeiro era dona-de-casa, depois foi vereadora e deputada estadual. Tenho 5 irmãos. Eu estudei no Anchieta. No primeiro ano do primário, no Colégio Santa Inês, que era pertinho da nossa casa, e a partir do segundo ano, todo no Anchieta. Terminei o colégio e fiz o vestibular pra Medicina e pra Psicologia e aí passei nos dois e tentei fazer os dois cursos. Psicologia eu fiz bem pouquinho. No segundo ano da Medicina eu fiz outro vestibular, pra Artes Plásticas. Aí fiquei fazendo Medicina e Artes Plásticas. No quarto ano, eu larguei a Medicina e fiz outro vestibular pra Jornalismo. Entrei na faculdade de Jornalismo e me interessei por televisão e queria trabalhar com imagens, assim. Fiquei fazendo Jornalismo e Artes Plásticas. Acabei largando as Artes Plásticas e também o Jornalismo depois quando comecei a trabalhar.

No começo dos anos 80 tinha várias pessoas fazendo filmes. Tinha um movimento superoita forte. E o filme que pra mim marcou esse momento foi o “Deu Pra Ti Anos 70”. Acho que foi filme que despertou em várias pessoas, inclusive em mim, assim, a vontade de fazer cinema. Mas tinha uma outra coisa muito importante desse momento em Porto Alegre, começo dos anos 80, que era o cinema Bristol. Que era um cinema que fazia ciclos de filmes. Então eu ia ao cinema todos os dias. E várias pessoas iam ao cinema todos os dias. A gente ia todos os dias ao cinema ver todos os filmes.”

Mônica Schmiedt

“Eu nasci em 1961 em Não-Me-Toque. Meus pais moram lá. Meu pai é engenheiro agrônomo, trabalha com cooperativismo. E planta também. E minha mãe é dona de casa. Tenho um irmão, que é veterinário.

Eu saí de Não-Me-Toque pra fazer o segundo grau, fiz o segundo grau em São Leopoldo, no Sinodal, eu e meu irmão, e depois viemos os dois pra Porto Alegre também pra fazer o vestibular. No Colégio, no Sinodal, a gente tinha um grupo de teatro. As pessoas que formavam o “Faltou o João” já eram desse grupo de teatro, eram quase todas do Sinodal. Se não eram do Sinodal eram dos arredores ali de onde fica o colégio.

Então é um núcleo de origem escolar mesmo, veio da escola... e na época, era época dos grupos de teatro de criação coletiva. Quando eu vim pra Porto Alegre, em 1980, a gente já tinha peça estreando aqui.

Mas assim, rapidamente, no primeiro ano de faculdade, eu já tava fazendo teatro, cinema, eu fazia o que pintava. Sendo na área criativa, música, teatro, cinema... era uma coisa que já sabia que era a minha área. Eu já sabia que era o que eu me dedicaria. Rapidamente tava na cara de que era impossível cursar Arquitetura e produzir cinema ao mesmo tempo. Tanto que na faculdade de Arquitetura eu não tive muito problema, assim, em trancar a faculdade e me dedicar ao cinema. Porque eu sabia que eu ia ficar muito infeliz se eu fosse me dedicar aos meus projetos de Arquitetura e não fosse produzir o próximo longa que tava sendo feito. Complicado foi convencer meus pais que eu ia largar a faculdade pra fazer cinema. “Como assim, cinema?” Teve que rolar ali uma argumentação pra convencê-los de que eu voltaria pra faculdade, coisa que eu nunca fiz. “Não, vou trancar, porque agora tem um filme pra fazer, mas depois eu volto, me formo.” Isso nunca aconteceu.

Também fiz História, sempre foi a faculdade do coração... na época do colégio eu sempre soube, não, eu quero fazer História porque História sempre foi uma coisa que eu gostei muito. Mas era impossível, se já era difícil fazer Arquitetura e cinema... fazer Arquitetura, História e cinema tava mais complicado ainda. Então eu fiz só algumas cadeiras da História. Mas rapidamente a faculdade passou pra segundo plano.”

Luciana Tomasi

“O meu pai é de origem italiana, da colônia, de Caxias. E minha mãe é da região de Guaíba. Eles casaram bem cedo, a minha mãe tinha 19 e meu pai tinha 20. Mas aos 21 o meu pai morreu, em acidente de carro. Aí eu fui criada pelos meus avós, junto com a minha mãe. Por esses avós de Guaíba, mas que já moravam em Porto Alegre no bairro São Geraldo, na Zona Norte.

Eu estudei, primeiro em colégio de freira, colégio Santa Família. Depois eu fui pra um colégio só de meninas, que é o Cândido de Godoy. E acabei fazendo curso de Química, técnico em Química. Aí eu fui estudar no Dom João Becker, que é no IAPI... e lá, eu fiz esse curso de técnico. Mas o que eu queria era o vestibular, eu fiz o vestibular na UFRGS e na PUC, passei nas duas. Aí na UFRGS eu fiz Jornalismo, na PUC eu comecei a fazer Análise de Sistemas. Mas aí era muita coisa, eu estudava de manhã, de tarde, de noite e sábado e fim de semana. Comecei a ficar louca, larguei a Análise de Sistemas e fiquei no Jornalismo. Na UFRGS. Aí eu já comecei a trabalhar na Reitoria da UFRGS, fui de um emprego pro outro, não fiquei um dia sem trabalhar. Desde que entrei pra faculdade. Também já trabalhava antes, comecei a trabalhar com 14 anos.

Aí eu fiz uma cadeira de Cinema. Introdução ao Cinema. E fiz meu primeiro filme na faculdade, Super-8. Fiz produção. Mas era uma esculhambação completa. Todo o mundo fazia tudo. Só que aí, na faculdade, o Giba era meu colega, e o Giba tava fazendo cinema com o Nelson Nadotti e o Gerbase. E aí eu comecei a me interessar. Eles foram filmar lá em casa, e eu disse, “bah, eu acho que é por aí que eu quero seguir.” Aí eu comecei a fazer sessões de Super-8 com eles, porque eu ajudei no “Deu Pra Ti”, emprestei a casa.

E aí já não larguei mais. Já “No Amor” eu fiquei em cima, direto, ajudando. E aí veio o “Inverno”, que eu fiz tudo junto eles, produção, cenário, figurino, tudo. Comida, carro, tudo. Foi um longa que a gente fez, que pra nós, assim, é um filme super importante. Dali, a gente emendou um no outro. Até hoje.”

Nelson Nadotti

“Nasci em Canoas, Rio Grande do Sul. Meu pai é paulista, oficial da Aeronáutica. Minha mãe, de Porto Alegre, foi professora; esteve um tempo enorme à frente de um jardim da infância. Tenho um irmão gêmeo, engenheiro no Pólo Petroquímico, e uma irmã médica.

Estudei o primário num colégio particular de Canoas, orientado por irmãos lassalistas. Daí fiz admissão, cursando ginásio e científico no Colégio Militar de Porto Alegre. Em paralelo, passei uns cinco anos na Escolinha de Artes da Associação de Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS - um período maravilhoso e fundamental. Lá, tive as primeiras aulas sobre a linguagem e a atividade cinematográfica com Aníbal Damasceno, que viria a ser meu professor na PUC, no curso de Comunicação Social.

Os primeiros filmes que eu fazia eram filmes de um rolinho de Super-8. Eu fazia uma coisa que eu achasse que desse pra filmar e que rendesse três minutos de um cartucho. Eu ganhei de presente uma câmera Super-8 de Natal, então eu não tinha pensado em fazer filme, ou nem queria, não tava procurando isso. Mas aí quando apareceu aquela câmera na mão, quer dizer, ali na verdade, pra mim, era como se fosse uma caneta.

Esses primeiros filmes eram filmes todos que tinham essa condição assim, limitada, e a coisa começou a mudar um pouco quando eu mostrei alguns desses filmes pro Aníbal Damasceno. Ele questionava, assim, "o que tu queria dizer com isso aqui?" Porque os filmes todos tinham uma imensa pretensão filosófica e não diziam nada. E ao mesmo tempo eu comecei a ver outros filmes de pessoas fazendo filme aqui em Porto Alegre, e eu vi que na verdade ninguém fazia aquela coisa que eu descobri e que começou a me dar vontade de experimentar, que era na verdade a ficção, usando atores, com drama, com conflito.

Eu acho que só fui montar filme mesmo, assim, botar as coisas em ordem, ou editar um pouco, num filme que eu fiz, numa produção coletiva com a minha turma de adolescentes da escolinha de arte.

Eu tinha muito essa vivência na verdade de ter estudado no Colégio Militar e era tudo muito organizado, eu tinha meu objetivo de vida, sabia o que eu queria fazer, eu queria tentar fazer cinema, ou fazer alguma coisa ligada a isso, eu tava estudando jornalismo. Quando quis estudar Comunicação Social, isso causou um pouco de apreensão em meus pais, mas eu estava tão decidido que eles se tornaram muito cooperativos. E aí, quando as coisas acabaram dando certo, na época em que "Deu pra ti..." estourou, todo mundo ficou feliz."

Giba Assis Brasil

"Nasci em 1957. Meu pai era bancário, fiscal da Cacex, Carteira de Comércio Exterior do Banco do Brasil. Minha mãe sempre foi "do lar". Sempre vivi em Porto Alegre, apesar de meu pai ser de São Borja e minha mãe de Pelotas. Tenho um irmão, dois anos mais moço, que cursou educação física e hoje é fisioterapeuta.

Na infância, morávamos na Cidade Baixa, adolescência no Menino Deus. Saí de casa

aos 22 anos, já com um salário no fim do mês, e fui morar no Bonfim. Antes disso, meu primeiro vestibular, aos 17, foi pra Engenharia Química, na UFRGS. Passei, mas foi um erro, eu gostava muito de ciência pura mas nunca tive espírito prático pra ser engenheiro.

No ano seguinte fiz vestibular pra Jornalismo, na UFRGS também, e fiquei fazendo os dois cursos em paralelo, o que na época era permitido. Aos pouquinhos eu fui me dando conta de que eu tava me interessando muito mais pelo jornalismo do que pela engenharia. Na verdade nunca pensei em fazer cinema. Eu gostava, me interessava por cinema e uma das possibilidades que eu via era de fazer crítica de cinema, trabalhar com crítica de cinema ou política internacional. Eram duas coisas, dois ramos do jornalismo que me interessavam.

Daí aos pouquinhos eu fui me interessando cada vez mais por jornalismo e no meio do curso de jornalismo eu conheci algumas pessoas que faziam Super-8. Especialmente o Nelson Nadotti. Fiquei amigo do Nelson.... muita conversa com ele, até que num determinado momento eu resolvi comprar uma câmara Super-8 . E o Nelson já tava com aquela coisa de dizer, “ah, nós temos que fazer um filme junto.”

Carlos Grübber

“Nasci em São Miguel D'Oeste, Santa Catarina. Mas com 2 anos de idade, voltei ao Rio Grande do Sul, estado que me criei e me considero mais gaúcho do que catarinense. Nasci dia 04/03/1959. Meu pai é pastor da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil. Minha mãe era professora, mas ao casar largou a profissão e cuidou dos filhos, assim como, acompanhou o trabalho do meu pai. Tenho duas irmãs, uma professora em Porto Alegre e outra, enfermeira da Aeronáutica em Florianópolis.

Fiz o primario em Montenegro, o "ginásio" foram 2 anos em Sao Leopoldo, no Instituto Pré-Teológico e depois mais 2 anos em Santa Rosa. Sou da turma que vivenciou a junção do antigo ginásio com o primeiro grau, retornando a Sao Leopoldo no ano de 1975 agora para fazer o segundo grau no Colegio Sinodal.

Estes anos foram fundamentais para a minha formação e decisão profissional. Estas escolas proporcionaram acesso as artes, aos debates, às leituras. Comecei a participar de grupos de teatro na escola, participei de Excursões Artísticas, promovidas e organizadas pelo Sinodal. Também formamos um grupo de teatro extra-curricular que participou de festivais estaduais de teatro.

Minha opção para o vestibular foi teatro, eu já estava decidido a seguir por este caminho. Assim entrei na UFRGS, conheci muitos atores e atrizes, mas sabia que só o teatro não seria suficiente.”

Profissionais do teatro

Marcos Breda

“Eu nasci em Porto Alegre, 14 de outubro de 1960. Meu pai, ele era militar da aeronáutica e minha mãe sempre foi dona de casa. Primeiro eu fiz o jardim da infância ali na pracinha São Geraldo. Logo depois eu fui pro Colégio Santa Família. E depois em 1970 eu me mudei pro Colégio São João. E aí em 77, fiz vestibular no final de 77, e no início de 78 eu comecei a fazer Engenharia Mecânica.

Aí cursei dois anos, depois transferei pra Engenharia de Minas até 1982, quando eu larguei a faculdade, no primeiro semestre de 82. Que foi justamente o semestre em que eu estreei a minha primeira peça de teatro. Eu, na verdade eu comecei a fazer teatro por uma acidente, a primeira peça que eu assisti na vida era uma peça que o Sérgio Lulkin e o Angel Palomero faziam no Teatro de Câmara, ali na República. Que era “O Processo”, do Kafka. Em 1978, alguma coisa assim.

E aí, no ano seguinte, 79, veio pra Porto Alegre o Asdrúbal Trouxe o Trombone, e eu fui assistir, no Teatro Presidente, na rua onde eu morava, na Benjamin Constant. Fiquei apaixonado. Ali eu falei, pô, o teatro pode ser uma coisa muito, muito, muito legal.

Em 1980, comecei a ensaiar uma peça de teatro de brincadeira com um grupo de amigos, uma peça infantil, que acabou nunca estreado. A gente se reunia mais pela farra e pela idéia de querer fazer teatro do que outra coisa. Logo em seguida estreou uma peça chamada “School’s Out.” Do grupo Ven De-Se Sonhos. E eu me lembro que fui assistir a estréia e fiquei, porra, isso aí é o máximo, porque tinha muito a ver com o “Trate-me Leão” do Asdrúbal, e eu fiquei morrendo de inveja, uma invejinha boa, assim... que aquela galera da minha idade tava fazendo uma coisa que eu adoraria fazer.

Logo em seguida, essa idéia de fazer teatro, de curtir teatro, comecei a assistir muita peça, começou a ser uma coisa mais presente na minha cabeça. Até que na metade de 81, eu assisti o ensaio de “Marat/Sade”, do Peter Weis. Eu fui assistir o ensaio, adorei o ensaio, aí fui assistir de novo, um dois dias depois assisti de novo... de repente uma semana depois o cara me convidou pra entrar pro elenco pra fazer figuração, porque eram 40 atores, praticamente. E eu comecei a ensaiar... pra fazer figuração na peça. E aí essa peça estreou em Março de 82, no Teatro Renascença, em Porto Alegre. E uns dois meses depois eu larguei a faculdade de Engenharia pra fazer Letras. E na metade de 82, na metade desse mesmo ano, o Pedrinho Santos que fazia parte do Ven De-Se Sonhos foi convidado pra ir morar no Rio de Janeiro pra

trabalhar no Asdrúbal. E eu que já era amigo de algumas pessoas do grupo, quando eles pensaram em algum ator pra chamar pra substituir o Pedro, me chamaram.”

Márcia do Canto

“Eu sou de 15 de fevereiro de 61. Não sou de Porto Alegre, nasci em Três Passos. Vim pra Porto Alegre com 14 anos. Meu primeiro contato com o mundo artístico foi lá. Primeiro que a minha mãe era bailarina, fez ballet na adolescência dela. E a gente brincava muito de fazer espetáculos em casa, ela apresentava, a gente apresentava. Meu pai era médico.

Somos quatro na família, eu sou a mais nova. O meu irmão mais velho é piloto da TAM, a minha outra irmã é socióloga e a outra é advogada. Lá em Três Passos eu freqüentei duas escolas até os 14 anos. Depois aqui, logo que eu cheguei fui pro Pio XII, que era ali no Centro, fui também pro Colégio Mauá. E aí depois eu completei a terceira série do segundo grau, no Julinho, a noite, porque daí eu já tava trabalhando de dia, tava começando coisas.

Aí eu fiz um curso com o Sérgio Ilha. Eu queria fazer teatro... na minha infância eu fiz violão, piano, pintura... sempre gostei de inventar um pouco, assim, de fazer algumas coisas diferentes. Mas nunca tinha me aprofundado muito. E lá eu conheci um pessoal de teatro. Daí conheci nesse curso o Luiz Eduardo Achutti, que eu namorei na época. E ele entrou num grupo que o Luciano Alabarse tinha. E eu freqüentava, adorava essa turma, via eles ensaiando... e meio que acabei entrando, não como atriz, mas assim, dando uma força. Aquele pessoal, assim, contra-regragem. E aí eu conheci esse pessoal, e teve um grupo que se separou do Luciano, que resolveram fazer um grupo, o Ven De-Se Sonhos, e aí eu entrei neste grupo.

Na época, eu imaginava assim, bom, de repente não precisa fazer a faculdade de teatro pra fazer teatro, afinal eu já tava fazendo. Mas aí eu optei em fazer uma outra faculdade. Daí eu resolvi fazer História. Porque eu achava que a História iria me ajudar no meu trabalho artístico. Daí eu entrei na PUC, fiz um ano de História e larguei. Mas continuei fazendo teatro. E aí segui direto, profissionalmente, fazendo teatro. Nessa época também eu dava aula de dança, eu tinha feito ballet muitos anos, também, e então me sustentava assim. E fazia muita publicidade, também.”

Sérgio Lulkin

Eu nasci em 58. Me criei em Porto Alegre, praticamente a vida inteira aqui, dei algumas saídas, mas... morei praticamente toda a vida aqui em Porto Alegre. Minha mãe é professora, meu pai, contador. Pessoas muito ligadas, curtiam muito arte, sempre. Então eu sempre, desde pequeno, tive muito acesso a informações artísticas, cinema, teatro, ópera, disco em casa... eles gostavam muito disso e nos levavam muito. Isso sempre foi oferecido na minha formação. Tanto nas escolas que eu estudei quanto na família. Eu tenho duas irmãs. Que também viveram muito isso, são muito ligadas à literatura, à língua estrangeira.

Eu fiz primário no Instituto de Educação e depois no Colégio de Aplicação. Durante todo o colégio eu fiz teatro... nas escolas que eu estudei, ofereciam teatro. Eu me formei, ao longo do ginásio, ao longo do primário, e depois no segundo grau, fazendo teatro na escola. Então o teatro não era uma novidade.

Primeiro eu entrei pra Arquitetura. Naquele momento Arquitetura me parecia interessante, eu fiz alguns anos de Arquitetura e comecei a fazer, em “curso dois”, disciplinas do Teatro... e na Arquitetura eu conheci pessoas que faziam parte de grupos de teatro universitários, como o Júlio Conte, por exemplo... a Mirna Spritzer... e a gente formou um grupo.

Nesse período, o teatro de Arena abriu inscrições pra formar três grupos amadores. E eu não me inscrevi porque eu não ia me profissionalizar e também eu tava fazendo Arquitetura e não tinha muito tempo. Mas vários amigos de outras áreas, tanto da universidade como de fora, que eu acabei conhecendo nesse movimento, se inscreveram, e eu fui pra ajudar, assim, a decorar o texto. E isso foi 76, 77, acho, por aí. E eu comecei a sair da aula da Arquitetura e ir pegar eles na saída do ensaio. Típica isca pra tu cair direto no teatro é começar a ir no lugar do ensaio. E depois comecei a matar aulas pra poder estar junto com eles no ensaio, porque comecei a ficar amigo de todo o mundo. Aí um dia faltou uma menina que ficou doente e me convidaram se eu não queria entrar no lugar dela. E aí entrei e nunca mais saí.”

Angel Palomero

“Eu nasci em 54. E eu vim a Porto Alegre em 69. Foi a última vez que vim pra Porto Alegre, e fiquei 23 anos. Minha mãe é paulista, meu pai é espanhol, fugido da guerra, da segunda guerra, e a gente, durante boa parte da minha infância e adolescência, praticamente

toda, a gente viveu nômade pelo país, de São Paulo pra baixo. Meu pai era engenheiro então ele viajava sempre onde tinha trabalho.

Eu era aluno do Rosário e depois me formei no científico no Julinho. Eu fui pra lá pra terminar, porque, como eu trabalhava na época, numa fábrica, eu não ia conseguir fazer cursinho a noite e estudar, fazer colégio a tarde. Porque a tarde eu trabalhava. Então eu fui fazer o último ano do científico no Julinho porque tinha de manhã. Aí eu fazia o científico de manhã, trabalhava a tarde e fazia o cursinho a noite. Isso em 73.

Quando eu comecei a fazer teatro em Porto Alegre, foi lá em 76, eu tava estudando Engenharia na UFRGS... e aconteceu que naquela época era o auge da famosa Esquina Maldita, ali na Sarmiento com a Oswaldo Aranha. E aqueles bares ali, a gente costumava sair da aula, na sexta-feira a noite, e ia ali, tomar chope, fazer uma horinha antes de ir embora. E ali acontecia que tinha um encontro de duas turmas, assim, tinha uma turma que saía dos bares e uma turma que chegava. E essa turma que chegava que era uma coisa assim, dez da noite, onze horas, era o pessoal que fazia teatro, música, literatura... E essa coisa de mesa de bar, a gente acabou fazendo amizade com pessoas que eram do teatro, e aí foi, comecei a assistir uma peça de teatro que uma pessoa me convidava... Foi assim que eu comecei a fazer teatro. Para um desses festivais o grupo do Luciano, o Grêmio Dramático Açores, precisou fazer umas substituições, porque alguns atores não podiam viajar. E aí eles me convidaram pra fazer uma dessas substituições nesse espetáculo, "A Lata de Lixo da História". Logo em 81, depois que eu já tinha feito algumas coisas, eu pedi transferência da Engenharia pra escola de teatro. E eu já tinha trabalhado com algumas pessoas que davam aula na escola, então eles já me conheciam e aceitaram a minha transferência. ... foi assim que eu me meti nessa."

Lúcia Serpa

"Eu nasci no finalzinho do ano de 64 numa cidade do interior, Cachoeira do Sul. Eu tenho uma mãe que é artista plástica, então ela sempre teve muito envolvida com arte, com cultura. E meu pai não tinha absolutamente nada a ver com isso, ele era fiscal da Previdência. Minha mãe era superconhecida, lá, ela era diretora da Escola de Belas Artes, e lá tinha um palco, tinha um teatro, ela acabou levando muitos concertos pra lá, muitos artistas, muitos pianistas.

Eu estudava violão, tinha uma irmã que estudava piano, lá. Então eu sempre estive extremamente envolvida. Eu fazia escolinha de arte, eu me lembro de ser muito pequena e estar envolvida nas histórias, e o grupo de alunos da escola montou um grupo pra fazer teatro e

me chamou pra fazer teatro com eles. Eu tinha uns 6 anos de idade, que eu me lembro, assim. E eu acabei sendo a mascote do grupo. Mas ao mesmo tempo foi uma base muito interessante que eu tive e foi onde, acho que eu comecei a utilizar também essa força criativa, assim, porque eu me lembro de dirigir, de interpretar, de inventar cenário, figurino, de escrever textos.

Aí nós viemos embora pra Porto Alegre. E aí eu me lembro de ter 13 anos e dizer, “bom, agora eu já estou mais velha, eu já posso começar a aprender a fazer teatro.” E eu entrei pra uma aula de teatro que era um curso de um ano inteiro. Foi ótimo, a gente acabou fazendo uma peça de teatro no Teatro do Ipê.

Eu estudei num colégio público aqui no Menino Deus, Presidente Roosevelt. Aí eu fiz a sexta, a sétima e a oitava ali. E aí o que aconteceu, eles fizeram uma turma no Colégio de Aplicação com os cinco melhores de cada turma de cada colégio. Aí eu fui uma escolhida, uma das cinco da minha turma. E pra mim foi bárbaro, porque foi uma época extremamente política. Mas eu era rata de teatro, de cinema, de concerto, de tudo. Então isso me deu uma formação cultural, acho, extremamente importante.

Quando eu tinha 17 anos eu entrei na universidade pra fazer o curso de Artes Cênicas. Aí lá foi que eu comecei a conhecer todo o mundo que fazia parte do movimento teatral de Porto Alegre. Na verdade eu começo a fazer teatro, já chamado teatro profissional, com 16 anos.”

Mirna Spritzer

“Eu nasci em 57. Os meus pais, os dois, foram imigrantes, são judeus poloneses O meu pai tinha uma fábrica de colchões e a minha mãe trabalhava com ele, trabalhava em casa e com ele na fábrica. Eu estudei a vida inteira no mesmo colégio, que era o colégio Israelita... e bom, acho que nós éramos uma família de classe média. Eu tenho dois irmãos mais velhos. A minha irmã é médica e é professora da UFRGS também, o meu irmão é economista e mora no Rio de Janeiro, trabalha na Caixa Federal. Meu pai, embora fosse uma pessoa sem muito estudo, sempre incentivou muito essa parte do estudo. Então assim, a minha irmã é doutora, meu irmão é mestre e eu tô fazendo doutorado e nós três somos professores.

Acho que sempre tive muito próxima das coisas de arte. No tempo que eu estudei no Israelita, isso era uma coisa muito forte, tanto o teatro, artes plásticas, música, tanto nas atividades curriculares como nos trabalhos, então eu sempre tive muita oportunidade de fazer bastante coisa e tive excelentes professores.

Mas eu não assumi de início que eu queria teatro, assim. Até porque naquela época era um pouco mais complicado. Então eu entrei em 76 na Arquitetura. Eu adorava a Arquitetura, a Arquitetura naquele tempo, era assim, era o lugar onde todo o mundo queria estar. Mas no ano seguinte eu fiz vestibular pro DAD e entrei. E comecei a fazer junto, as duas coisas. Bom, daí acabei trancando a Arquitetura, pensando, ah, vou fazer o teatro, depois eu volto... e nunca voltei.

Eu adorava o DAD também, a gente não saía de lá. A gente ia pra lá, fazia trabalho uns com os outros... um, o trabalho de direção do outro. Eu ainda peguei a faculdade como um centro muito importante de Porto Alegre. Um pouco antes da minha geração, teatro era só o DAD que fazia. Quem produzia teatro em Porto Alegre eram os professores do DAD. Então eu entrei em 77 no DAD e no mesmo ano, mais pro final do ano, o teatro de Arena de Porto Alegre resolveu criar um grupo de teatro amador. E abriu uma seleção. E a gente foi fazer, eu, mais algumas pessoas, algumas do DAD, outras não... e eu passei. E naquele ano então iniciou um grupo chamado Grêmio Dramático Açores, com a montagem de três espetáculos dirigidos por três pessoas que estavam se formando no DAD como diretores.

Eu considero, assim, que a minha estréia, mesmo, no teatro, foi em 77, com a estréia de “Um Edifício Chamado Duzentos”, do Paulo Pontes, direção do João Pedro Gil. No Seminário de Viamão.”

Júlio Conte

“Nasci em Caxias, em Forqueta. Aí em 64, com oito anos, eu vim pra Porto Alegre, meu pai trabalhava no negócio da cooperativa de vinho, na vinícola, meu avô também, lá, por parte da minha mãe, foi um dos fundadores da vinícola, da cooperativa. E meu pai tinha carreira política, foi prefeito de Caxias, depois ele veio pra Porto Alegre como diretor do Banrisul. Minha mãe trabalhava nos Correios e Telégrafos. Tenho dois irmãos e três irmãs, nós somos seis filhos. Eu sou o quarto filho.

Eu fiz o primeiro e o segundo ano em Forqueta. E depois eu vim pra Porto Alegre, daí eu estudei um ano no Colégio Bom Conselho, no terceiro ano, depois no Colégio Santa Cecília, depois no Rosário, e depois do Rosário eu fui pros Estados Unidos, em 1972. Aí eu adolescente fiquei um ano nos Estados Unidos. Depois voltei e terminei o colégio no Colégio Israelita.

O Colégio Israelita foi legal porque era um colégio muito aberto, muito cheio de idéias, e tal. E então ali que eu comecei a ter contato com o teatro. Com arte, com produção, com

criação. Que eu achava estranho, no Israelita todo o mundo fazia filme, fazia teatro, escrevia, fazia escultura... todo mundo fazia! Foi um tempo legal, um tempo de efervescência, assim, estimulou muitas coisas, ali no colégio. Terminou o colégio fiz o vestibular pra Medicina. Aí estudei dois anos de faculdade de Medicina normal, assim, bem direitinho. Só que incomodava, tinha coisas que eu queria mais fazer, e não conseguia fazer na Medicina. Daí um dia nós começamos a pensar em fazer coisas, e aí fizemos um grupo de teatro lá dentro da faculdade de medicina. E daí eu e mais umas duas pessoas ficamos a fim de fazer, e eu fui fazer vestibular no ano seguinte. Aquele grupo só fez uma apresentação que foi durante a greve da faculdade de medicina. Daí em 77 eu entrei na faculdade de teatro. Aí eu comecei a fazer os dois cursos. Em 11 anos eu fiz um curso de 6 e outro de 5 anos.

Daí eu saí de casa, e meu pai me deu uma intimada, ele disse que se eu fizesse medicina, ele ia pagar a faculdade pra mim. Eu tava morando sozinho, ele ia dar dinheiro pra mim viver num apartamento. Mas se eu fosse fazer teatro eu tinha que me virar. Então eu disse pra ele, não, então não me paga nada. Aí na esquina, ali, tinha uma escola, chamava Balão Vermelho, eu fui lá, bati na porta, e me ofereci pra dar aula lá. E foi o primeiro trabalho que eu tive, assim. Também na seqüência tive um pouco de sorte, porque aí eu comecei a fazer muitas peças.”

Capítulo 3 – Caminhos da profissionalização na música popular

Neste capítulo, apresento uma etnografia construída a partir da memória dos informantes que trata do seu processo de profissionalização durante os primeiros momentos de suas ‘carreiras’, entre o final dos anos 70 e o início dos anos 80 em Porto Alegre.

Nas três áreas pesquisadas o processo de profissionalização tem características diferentes que giram em torno de quatro eixos principais:

- 1) o peso relativo da escolarização e do diploma superior na condução das carreiras;
- 2) as maneiras de produzir a obra artística, seja ela um disco, um show, um filme, uma peça de teatro, juntamente com a relação do produtor com o público que consome esses itens;
- 3) o resultado dessas produções, em forma de retorno financeiro ou simbólico, relacionado a diferentes graus de reconhecimento e prestígio;
- 4) as diferentes representações dos próprios informantes sobre seu trabalho e sobre o que significa “ser um profissional” em sua área.

Enquanto os três primeiros eixos são relativamente homogêneos dentro de cada área, o nível das representações se mostra bastante diverso e conectado com elementos da trajetória pessoal que não só dizem respeito ao trabalho, mas são relacionados, por exemplo, ao *background* familiar e escolar. Ressaltando, mais uma vez, o fato de que existe um filtro da memória de cada informante no que diz respeito a todo o processo, que, visto nos dias de hoje, sob a perspectiva de uma carreira de sucesso, de reconhecimento ou de relativo “esquecimento”, adquire significados diferentes.

A música popular é a área onde a “iniciação” no fazer artístico é geralmente a mais precoce. A aquisição do saber musical é, para a grande maioria, algo que se iniciou na infância, muitas vezes devido a aquisição de um instrumento ou a influência de alguma outra pessoa da família já envolvida com a música, como um dos pais ou os irmãos. Esse aprendizado muitas vezes se estendeu pela adolescência, até desembocar na vontade/decisão (ou no acaso) de “ser músico”. Nico Nicolaiewski, por exemplo, iniciou os estudos de piano aos sete anos. Segundo ele, a mãe ganhou um piano, e ao invés de estudar, colocou todos os filhos para aprender. Seus irmãos, no entanto, abandonaram aos poucos. Ele seguiu estudando piano com uma professora particular e, posteriormente, no Conservatório de Belas-Artes. Léo

Henkin iniciou-se no violão mais ou menos na mesma idade que Nico; seu irmão mais velho já estava aprendendo o instrumento e isto, somado a uma grande influência do rádio e gosto por muitos tipos de música, lhe fizeram seguir na prática pela infância e adolescência.

Nelson C. de Castro não começou aprendendo um instrumento, mas como um “Canarinho” do coral infantil do Colégio São João, onde estudava. Segundo ele, essa experiência foi fundamental porque lhe deu um repertório grande e variado: Jovem Guarda, Ary Barroso, Lupicínio Rodrigues, músicas folclóricas gaúchas e brasileiras, música sacra. Sua família já era muito musical, os encontros marcados pelo “cantar em família”, o pai tocando gaitinha de boca, a mãe cantando as músicas de Carnaval. Segundo Nelson, “*não tiveram medo da fuzarca, do Carnaval, dessas coisas.*” Em 1970, com quase 17 anos, ganhou um violão do pai e passou a aprender o instrumento: primeiro a modalidade clássica e depois violão popular, com o professor Ivaldo Roque, um conceituado instrumentista de MPB catarinense que residia em Porto Alegre.

Dos informantes entrevistados na área da música, foi Bebeto Alves quem começou a se apresentar em público mais precocemente. Bebeto cantava em programas de rádio infantis em Uruguaiana desde os 9 anos. Logo depois, ganhou do pai um violão e em seguida passou a cantar em programas noturnos no rádio. A partir dos 13 anos, passou a integrar conjuntos de baile locais, até se mudar para Porto Alegre com a mãe e os irmãos em 1970.

Segundo Bebeto, apesar dessa mudança ter se dado justamente em busca de estudo e melhores oportunidades na capital, sua necessidade de expressão ficou canalizada de tal forma pela música que ele não vislumbrou a possibilidade de fazer algo diferente disso.

“Logo que eu cheguei aqui, apesar de estar buscando justamente isso, a escolaridade, terminar o curso, e de repente pensar em fazer algum curso superior, a música já estava presente. E logo no início dos anos setenta, 71, 72, eu me dei conta de que não ia ir adiante, não ia ter condições. Eu abandonei e digo, não, eu sou músico. Eu tenho já um ofício. Então eu vou praticar o meu ofício. Não me importei com absolutamente nada, se aquilo ia me dar dinheiro ou não, se ia me dar condição... eu nunca pensei a respeito disso.”

Bebeto passou a se dedicar integralmente ao seu projeto musical e a universidade, assim, acabou ficando de lado. A questão da escolaridade e da aquisição ou não de um diploma superior, entre estes músicos, é bastante ligada a um fator institucional - o fato de não existir um curso superior de música popular em Porto Alegre. O curso de Música na UFRGS⁵¹

⁵¹ O Curso de Música é mantido pelo Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS. Em 1908, com a fundação do Instituto Livre de Belas Artes foram criados os Cursos de Instrumentos, Teoria Musical, Harmonia, Canto Coral e Composição, que foram reconhecidos como Curso Superior

era tido como acadêmico demais, voltado para a música erudita, para a formalidade. Nei Lisboa afirma que não prosseguiu no curso porque, depois de ingressar na faculdade, percebeu que o tipo de música que queria fazer não combinava em nada com o que era ensinado ali. *“Eu queria tocar um violãozinho, me apresentar, me exhibir e botar as letras em cima. Dizer coisas rapidamente”*.

Nico Nicolaiewski nem chegou a ingressar no curso de Música da UFRGS – depois de muitos anos de estudo de piano clássico e de acordeom, também optou pela música “popular”, dedicando-se a tentar formar uma banda.⁵² Nelson C. de Castro e Léo Henkin possuem diplomas universitários, mas de outras áreas: Nelson formou-se em Jornalismo, que cursou na PUCRS de 1974 a 1977 e Léo em Letras, na UFRGS, depois de ter deixado a primeira faculdade que ingressou, de Agronomia. Apesar de gostar do curso de Letras, Léo conta que já estava envolvido demais com a música - empenhado em sobreviver dela, inclusive - e mesmo assim resolveu levar a faculdade adiante porque sentia uma *“necessidade meio burguesa”* de ter um diploma de ensino superior.

Já Wander Wildner envolveu-se com música através de grupo de amigos com os quais já havia trabalhado em cinema. Isso se deu num momento bem posterior ao dos outros informantes, por volta de 1983, quando se sentiu em Porto Alegre os primeiros efeitos da influência *“punk”*⁵³ que já existia desde finais dos anos 70 nos grandes centros urbanos do país.

Se a universidade não era muito *“útil”* enquanto espaço de formação e aquisição de capital cultural para a carreira musical, ela teve um papel fundamental enquanto centro de sociabilidade e espaço para as primeiras apresentações públicas dos músicos dessa geração. Através de shows nos diretórios acadêmicos ou relacionados a atividades e agitações estudantis, foi inaugurado em finais da década de 70 um circuito universitário vigoroso e que durou por bastante tempo. Bebeto Alves conta que, ao chegar em Porto Alegre, depois do *“choque cultural”* que experimentou por ser oriundo da região da fronteira, foi buscar na diversidade cultural da cidade um lugar em que se identificasse, onde pudesse *“se encontrar, se enxergar”*. A partir do momento em que passou a frequentar o campus da UFRGS, *“de uma forma diferenciada”*, não como aluno mas como *“buscador de informações”*, ele conseguiu nortear o seu trabalho e delinear uma concepção do que queria fazer com a música. De todos

de Música em 20 de maio de 1941, juntamente com o reconhecimento do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Em 1964, o Curso Superior de Música foi desdobrado em Cursos de Graduação em Canto, em Instrumentos e em Composições e Regência.

⁵² Segundo ele, bandas eram coisas raras no país. A maioria dos artistas locais e mesmo nacionais tinha carreiras-solo, com músicos acompanhantes mas sem a identidade de *“grupo”* que a banda possui.

⁵³ O punk é um estilo musical/ comportamental surgido na Inglaterra em meados dos anos sessenta, e tornou-se conhecido mundialmente nos anos 70, já espalhado pelos Estados Unidos. É marcado por ideais anarquistas e pelo lema do *“faça você mesmo”*. Ver McNeil e McCain, 1997.

os diretórios, o mais citado (por Bebeto inclusive), é o Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura, um lugar de vanguarda na cidade já desde os anos 60. Este seria, no meio universitário da época, o lugar para onde convergiam as propostas estéticas, de mudança de comportamento, de troca de informações. O DAFA, juntamente com o bar da Filosofia e a “Esquina Maldita” (a confluência da rua Sarmento Leite e da avenida Oswaldo Aranha, onde existiam vários bares) eram, em meados dos anos 70, os lugares por excelência da vanguarda e de uma certa “contracultura”⁵⁴ existente na cidade, e presentes, enquanto locais de sociabilidade, nas trajetórias da mairia dos informantes desta pesquisa.

Nico Nicolaiewski e Nei Lisboa também se apresentaram na Arquitetura antes de realizarem qualquer show em teatro. Como aconteceu com vários outros músicos, era a aprovação e a conquista desse primeiro público dentro da universidade que possibilitava vôos mais altos. Além de ponto de encontro dos músicos com o público, este espaço de shows, festas e sociabilidade jovem servia como um ponto de encontro entre os próprios jovens músicos, que a partir daí encontravam parcerias para a formação de bandas e a realização de trabalhos conjuntos. Os músicos da banda “Saracura” se encontraram assim, fazendo contato através da rede que se conhecia do circuito musical universitário. A primeira banda da qual Léo participou, “Dzähgury”, se formou através de seu irmão mais velho e um amigo, que o convidaram para fazer parte como guitarrista.

Na crítica musical do jornal Zero Hora de Porto Alegre de 1976 em diante, o ano de 1975 foi considerado como a grande “retomada” da música popular gaúcha.⁵⁵ Os dois eventos que marcaram essa retomada, segundo o crítico do jornal, Juarez Fonseca⁵⁶ foram as **Rodas de Som**, promovidas pelo músico Carlinhos Hartlieb⁵⁷ no Teatro de Arena, e o surgimento dos concertos coletivos **Vivendo a Vida de Lee**. As **Rodas de Som** eram shows realizados nas sextas-feiras à meia-noite, que apresentavam uma atração “consagrada” (dentro das poucas que

⁵⁴ Embora não tenha sido possível tratar do conceito de contracultura de forma mais aprofundada, a principal referência para esta pesquisa é o trabalho de Roszak (1995).

⁵⁵ No artigo “76 vai provar 75?” (ZH, 06/03/1976) Juarez Fonseca discute as verdades e mitos sobre o “movimento musical” surgido em Porto Alegre no ano anterior, e suas diferenças com o cenário musical da cidade nos anos anteriores. O assunto é retomado em “A música, os músicos, a crítica” de 10/06/1976. Segundo o jornalista, com o surgimento da música local, surge a crítica musical. E que, fora Rio, São Paulo e Salvador, não havia outra cidade no Brasil com tal agitação.

⁵⁶ Juarez Fonseca é um dos principais jornalistas da área da cultura do Estado. Durante grande parte das décadas de 70 e 80 trabalhou no jornal Zero Hora e é considerado pelos músicos locais uma pessoa influente no cenário musical da cidade. Juarez também produziu discos e foi jurado de muitos festivais de música. Atualmente escreve para a Revista Aplauso e o jornal ABC Domingo, de Novo Hamburgo.

⁵⁷ Uma figura importante da época, considerado pelos músicos que começaram suas carreiras entre 1975 e 78 como um dos primeiros agitadores da cena local. Era também neto do dono da Casa Hartlieb, que havia sido uma das primeiras gravadoras de Porto Alegre nos anos 10, mencionada no Capítulo 1.

existiam na cidade na época) e uma “novidade”. Na primeira edição, em que a atração era a banda Bixo da Seda, (a mais famosa da cidade na época) esgotaram-se os 240 ingressos do teatro e mais de mil pessoas ficaram do lado de fora. As **Rodas** tiveram oito edições, e serviram para consagrar e tornar conhecidos para um público mais amplo, vários dos músicos do circuito universitário, como o próprio conjunto Utopia, de Beбето Alves e dos irmãos Ronaldo e Ricardo Frota.



Bebeto Alves num show no Instituto de Artes em Abril de 1977.

Além dos shows em diretórios, o circuito também englobava “festivais”. Apesar do auge dos “festivais” de música (eventos competitivos nos quais as melhores canções, escolhidas por um júri, eram premiadas, e onde geralmente despontavam novos “talentos” da música) ter passado no Brasil, onde o ápice desse tipo de competição havia sido nos anos 60, ainda eram comuns eventos desse tipo, principalmente ligados a alguma instância educacional, como universidades e escolas. Um exemplo é o MUSIPUC. O MUSIPUC era um festival de música popular realizado na Pontifícia Universidade Católica que acabou “revelando” vários nomes que depois vieram a se consagrar na música local. Nelson foi um dos vencedores do festival, assim como Nei, alguns anos depois. Mais importante que o prêmio e si era a visibilidade que se podia conquistar ganhando um MUSIPUC.

Poderia ser o primeiro passo para se tocar na rádio, por exemplo. Na época, a marca de calças jeans Lee estava começando a ser distribuída no Brasil pelas lojas Renner. Para propagandear a calça jeans, a marca passou a patrocinar um programa na rádio Continental AM chamado “Mr. Lee”, que deu nome a um personagem, que fazia as vezes de apresentador do programa, “incorporado” pelo comunicador Julio Fürst. Julio passou a tocar nesse programa gravações, muitas delas feitas no próprio festival, ou no estúdio da rádio Continental, dos

talentos da música local revelados pelo MUSIPUC. Muitas bandas conseguiram “emplacar” um primeiro “hit” na rádio graças a essa possibilidade: Fernando Ribeiro, Inconsciente Coletivo, Mantra, Flor de Cactus, Byzzarro. Segundo Artur de Faria, houve épocas em que 80% da programação da rádio era da músicos locais (Faria, 2001).

Com o sucesso do programa, Julio Fürst passa a realizar shows coletivos chamados **Vivendo a Vida de Lee** (também patrocinados pela calça), juntando numa mesma noite várias bandas que tocavam na programação da rádio. O primeiro show, no Teatro Presidente, juntou 10 atrações e segundo Arthur de Faria, “mudou a perspectiva da música feita na cidade e no Estado” (Faria, 2001). A segunda edição foi para um público de 5500 pessoas, no Auditório Araújo Vianna. No ano de 76 houveram novas edições, tanto em Porto Alegre como no interior,⁵⁸ e no ano seguinte o programa passou a ser transmitido para toda a região Sul, o que deu ensejo para se realizar um show em Curitiba. Logo depois, no entanto, a marca retirou o patrocínio.

Nelson chama a atenção para um detalhe: nenhum dos músicos veiculados pelo programa havia, oficialmente, “gravado”. Todos os registros veiculados eram muito precários, feitos sem nenhum apuro. Segundo ele, a partir disso começa a existir um “certo feedback”, as pessoas começam a escutar novamente a música popular gaúcha e os artistas passam a frequentar a Rádio Continental. Ele afirma que “*começa a existir uma nova cena da música popular gaúcha através da Rádio Continental.*” Suas primeiras músicas de sucesso são justamente as veiculadas pela rádio. Nico afirma que antes mesmo do Saracura realizar seu primeiro show a banda tinha uma música que tocava na Continental. Se antes as músicas dos artistas locais eram conhecidas por “exaustão de execução” nos shows, depois do Mr. Lee elas passam a ser registradas e os grupos ganham destaque - muitos inclusive são procurados por gravadoras do centro do país para gravarem compactos, que por sua vez também passam a tocar na rádio e realimentar o ciclo. O **Vivendo a Vida de Lee** virou uma espécie de vitrine em que “olheiros” das gravadoras do centro do país vinham “descobrir” músicos novos para contratar. Assim, Fernando Ribeiro foi contratado pela gravadora Odeon, do Rio de Janeiro, para gravar um disco depois de ter sido visto no **Vivendo a Vida de Lee** pelo diretor de produção da gravadora.⁵⁹

O mesmo papel desempenhado pela rádio Continental nos últimos anos da década de 70 de divulgadora da música local foi, no início dos anos 80, uma característica das novas rádios Bandeirantes FM (entre 1981 e 83) e pela Ipanema FM (a partir de 1983). Nelson afirma que a Continental praticamente “passou o bastão” para a Bandeirantes, que seguiu com uma

⁵⁸ Juarez Fonseca comenta todas as atrações da edição do show de junho de 76. (ZH, 04/06/1976.)

⁵⁹ ZH, 15/05/76 - “Fernando Ribeiro vai gravar”.

proposta de valorização da música local, tocando fitas dos músicos da cidade que iam pessoalmente na rádio levar material, frequentavam os estúdios. Nei Lisboa, que começou sua carreira mais ou menos dois anos depois de Nelson, era presença constante na rádio, segundo Mauro Borba, um dos comunicadores que estavam no início da Bandeirantes. A proposta da rádio era bem diferente das rádios “comerciais” que existiam em Porto Alegre: tinha uma linguagem “jovem”, tocava programação de músicos locais, e talvez justamente por não seguir o mesmo modelo, foi um projeto comercialmente mal-sucedido (Borba, 2001). A mesma equipe da Bandeirantes, no entanto, foi criar a Ipanema FM, que nos mesmos moldes de rádio “jovem” e inovadora, conquistou uma grande audiência e se tornou um grande ponto de divulgação da música e das outras produções artísticas locais. Segundo Nelson, quando a Ipanema atingiu o primeiro lugar nos medidores de audiência locais, foram os músicos de Porto Alegre que capitanearam esse sucesso: ele próprio, Nei Lisboa, Bebeto Alves, Gelson Oliveira. Foi quando aconteceu o “grande boom” da música popular gaúcha.⁶⁰

“A rádio Ipanema era a rádio não só de esquerda, mas de vanguarda... e as outras rádios eram as rádios caretas. Quem era careta escutava as outras rádios, quem não era careta escutava a Ipanema.”

Logo depois deste primeiro auge da Ipanema, por volta de 84-85, se deu a explosão do rock brasileiro⁶¹, e uma “nova geração” de músicos locais tomou o lugar recém-conquistado poucos anos antes por predecessores que tocavam um estilo diferente, mais próximo da MPB. Essa mudança envelheceu precocemente, aos olhos do público, os músicos que haviam começado via festivais, rádio Continental e mesmo no circuito universitário.

Uma das grande preocupações dos músicos populares, e talvez o principal atestado de ingresso numa ‘carreira’, era a gravação. “Gravar” num estúdio é quase unanimemente considerado pelos informantes como um grande indício de que se estava buscando um trabalho sério, uma ‘carreira’ dentro do meio musical. Era muito difícil gravar nos anos setenta. Em primeiro lugar, porque, tecnicamente, a gravação era um processo caro, industrial, que exigia equipamentos especiais, estúdio apropriado, a prensagem; em segundo lugar, porque não existia uma gravadora local. Os músicos gaúchos que tinham “carreiras” em andamento

⁶⁰ A música popular “urbana” gaúcha, por conta do sucesso dessa época, ganhou uma sigla, “MPG”. Segundo os informantes, no entanto, essa sigla acabou virando uma espécie de estigma que, durante a explosão mercadológica do rock brasileiro, a partir de 84, fez com que se criasse uma divisão muito grande entre eles e seus sucessores imediatos, prejudicando as carreiras de quem era associado com a tarja “MPG”.

⁶¹ Sobre o rock brasileiro e gaúcho desta época, ver Borba, 2001; Alexandre, 2002; Bryan, 2004 e Ávila, Bastos e Muller, 2001.

(principalmente na música regionalista) tinham contratos com gravadoras de fora do Estado. Teixeira, por exemplo, era contratado da Chantecler, especializada em música regional.⁶² Nenhum artista de “música urbana” - uma das muitas denominações, na época, para a música feita no Rio Grande do Sul, de caráter não-regionalista - havia sido contratado por uma gravadora do centro do país até a gravadora Continental se interessar pelo grupo Os Almôndegas⁶³ e em seguida pela banda de rock Bixo da Seda em 1975. Os Almôndegas, inclusive, gravaram dois long-plays (LPs) no mesmo ano pela gravadora. Fernando Ribeiro foi contratado pela Odeon depois de revelado pelo MUSIPUC.

O fato de não existir uma gravadora em Porto Alegre e a necessidade de gravar para prosseguir no ofício fez com que muitos músicos fossem para o centro do país tentar a sorte batendo na porta das grandes gravadoras de Rio de Janeiro e São Paulo. Como veremos, isso inaugura (ou melhor, reativa) um dilema histórico da classe artística de Porto Alegre: ficar ou sair da cidade?

Gravar era importante do ponto de vista prático, porque significava ter uma música com qualidade para tocar na rádio, e conquistar público para os shows.⁶⁴ Ter um LP gravado não era o requisito fundamental para tocar na rádio. Muitos artistas começaram gravando “compactos”⁶⁵, discos de 7 polegadas com uma música de cada lado, geralmente escolhidas entre as que mais faziam sucesso nos shows ou que tinham “maior potencial radiofônico”. O cantor Hermes Aquino lançou em 1976 um compacto da música Nuvem Passageira por uma gravadora nacional, a Tapeçar, que integrou a trilha sonora de uma novela da Rede Globo. Isso abriu portas para que ele pudesse gravar um elepê individual, em 1977.⁶⁶

Mas o compacto certamente não tinha o mesmo prestígio que possuía o LP. Era considerado um produto mais “comercial”. Nas críticas dos LPs, muitas vezes Juarez Fonseca se utiliza da comparação de forma depreciativa: ao dizer, por exemplo, que as faixas de um LP parecem ter sido feitas com o mesmo cuidado de um compacto simples, ele refere-se a uma

⁶² A música gaúcha “regionalista” era um grande sucesso de vendas durante os anos 70, a ponto de gravadoras nacionais manterem catálogos exclusivos de música regional gaúcha, cujo alcance e distribuição ultrapassavam as fronteiras do Rio Grande do Sul.

⁶³ Os Almôndegas, em termos de estilo musical, faziam o que foi denominado “rock rural”. Uma música muito próxima do estilo “folk” que teve seu auge, internacionalmente na década de setenta. No entanto, apesar de usar de alguns elementos “regionais” gaúchos (algumas vezes no próprio figurino dos músicos, fazendo um show vestidos à moda gaúcha) a banda não era considerada, pela crítica e público, como pertencente ao filão da música “tradicionalista” gaúcha.

⁶⁴ Gravar, para o músico, seria então o equivalente de publicar, para o escritor: um rito de passagem pelo qual um criador coloca seu nome numa obra. Sobre a questão profissional para escritores no Brasil nos anos setenta, ver Braga, 2000.

⁶⁵ Que tem, nos dias de hoje, como equivalente, o chamado “single”.

⁶⁶ Resenhado por Juarez Fonseca na ZH de 04/05/77 (“Gaúchos nas lojas de discos”).

falta de cuidado, sofisticação e criação – elementos que são pressupostos, para o crítico, num trabalho “sério” que é o LP.⁶⁷

Como se viu no primeiro capítulo, não existia uma gravadora local em Porto Alegre desde a década de 10. Na sequência da movimentação iniciada pelos shows locais como o **Vivendo a Vida de Lee** e a rádio Continental, surgiu a gravadora ISAEC, com a proposta específica de investir no talento local. Segundo Nelson, ela representou, assim, a primeira real possibilidade de que o “movimento musical” local surgido na metade da década de 70, através do lançamento de discos, assumisse uma feição mercadologicamente viável.

Foi uma época de grande otimismo, mas, a longo prazo, as expectativas não foram correspondidas. O próprio Nelson consegue gravar um compacto simples (com uma música de cada lado) de bastante sucesso em 1979, mas não consegue gravar um LP. A gravadora chega a lançar LPs locais, como o de Fernando Ribeiro, que larga a Odeon para apostar na ISAEC, e o disco usualmente considerado o mais representativo desta época de produções locais, “Paralelo 30”. Os artistas que gravaram o “Paralelo 30”, Nelson Coelho de Castro, Bebeto Alves, Nando D’Ávila, Carlinhos Hartlieb, Raul Ellwanger e Claudio Vera Cruz, estariam automaticamente contratados para lançar discos individuais pela gravadora. Isso acabou não acontecendo.

A ISAEC teve vida curta, e faliu precocemente, com menos de dois anos de duração, e dos seis músicos contratados, apenas Raul Ellwanger conseguiu gravar. Para quem realmente almejava um disco individual, restaram poucas alternativas: gravar um disco independente, o que custava caro, arcando com consequências, como a impossibilidade de distribuição; ou a primeira opção, ainda pré-ISAEC: tentar bater na porta de gravadoras no centro do país.

Nelson acabou tendo que usar as duas alternativas:

“A gravadora quebra e então fazem uma indenização pra mim. Me dão 40 horas de estúdio. O que não dá nada. Mas, maluco que eu tava pra gravar, porque eu já vinha compondo há muito tempo, e as músicas tavam ficando defasadas, de qualquer forma. Eu vou pro estúdio... e gravo um disco. Ponho debaixo do braço e vou pra Rio-São Paulo e fico lá uns três, quatro meses perambulando em gravadora. Uns dão pouca importância, uns me fazem esperar demais, e eu volto com aquilo debaixo do braço. O que eu faço com isso?”

Inspirado numa escritora, que havia lançado um livro na base da “nota-promissora”, em que se comprava o produto artístico para recebê-lo posteriormente, Nelson fez os cálculos necessários para ver quanto custaria o disco e passou a vender bônus.

⁶⁷ ZH, 04/05/1977

“Então eu ligava pras pessoas. ‘Quer um disco meu?’ ‘Quero’. ‘Só que tu não vai receber agora. Tu compra um bônus e tu tem direito de receber daqui a quatro meses o disco.’ E assim... na firma do meu pai vendi, entre os meus parentes, o Juarez Fonseca vendia na Zero Hora, o Luciano Alabarse vendia no emprego que ele tinha... tinha amigos, foram sendo espalhados. E aí no final do ano eu lancei o disco.”

Fazendo um disco desta forma, o músico é obrigado a assumir, individualmente, uma série de tarefas que, num processo habitual de produção de disco numa gravadora, são divididas entre várias pessoas: a pré-produção, onde se faz a seleção de repertório, os arranjos, os contatos com instrumentistas; a parte gráfica, capa, foto, impressão, prensagem, divulgação, distribuição. Apesar do processo ficar totalmente sob controle do artista, que pode tomar todas as decisões a respeito do seu produto, existe o ônus de não se seguir as regras do mercado, formatadas para um esquema industrial de produção, o que pode condenar ao fracasso um empreendimento ‘independente’. (Becker, 1982).

Mesmo tendo que arcar com todo o trabalho, Nelson considerou este disco, vendido antecipadamente, (o projeto só foi levado adiante porque ele tinha certeza de que venderia o número de bônus necessário) a “quebra da impossibilidade”.

“Eu o intitulei de primeiro disco independente do Rio Grande do Sul e foi mesmo. Foi um disco independente porque foi uma postulação independente, assim. O que eu fico feliz não é de ter feito o primeiro, é ter quebrado com a impossibilidade. ‘Olha, não dá, vai embora, o negócio é Rio, São Paulo, vai embora’... esse vai embora era um verbo imperativo que tava articulado desde 60. Vai embora, vai embora, vai embora. Passou 60, passou 70, a gente tava em 80 e as pessoas indo embora. ... E em seguida o Nei fez, depois o Léo Ferlauto fez, o Gelson Oliveira fez. E assim outros tantos começam a fazer disco independente. Então foi importante porque o disco deu um novo rumo pra música daqui. Porque as pessoas começaram a ter o disco em casa, coisa que não existia... começou o processo de aquisição da obra do artista. O artista também começava a ter uma certa carreira.”

Nei Lisboa também gravou seu primeiro disco na forma de bônus, (que ficou conhecido Nei-Lisbônus) em 1983, “Pra Viajar no Cosmos Não Precisa Gasolina”. Após o “sucesso” da edição em bônus, o disco foi comprado por uma gravadora e re-lançado, e Nei assinou contrato para seu disco seguinte.

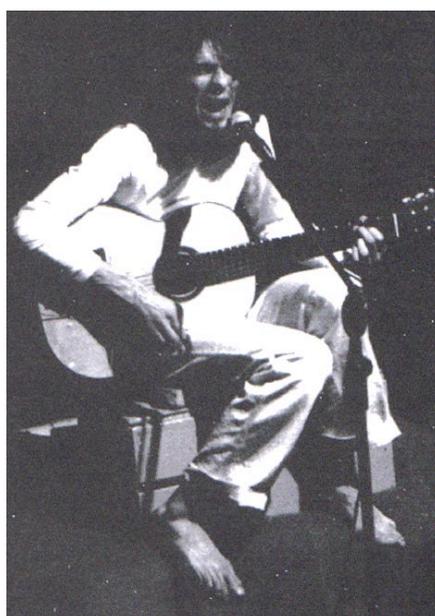
A banda de Nico Nicolaiewski, o Saracura, também lançou um disco independente, gravado na ISAEC, não no sistema de bônus, mas pago com o dinheiro ganho em shows. Assim como havia acontecido com Nei, o disco foi comprado pela gravadora Continental, com a proposta de ser lançado para todo o Brasil, e a banda foi levada para São Paulo para fazer

divulgação. Mas esse processo com a gravadora não deu certo, e de certa forma, contribuiu para a insatisfação dos músicos e o fim da banda.

Apesar da importância de “gravar”, a primeira forma de chegar ao público era se apresentando, em shows. Os shows eram também o principal termômetro de popularidade. Além dos show coletivos, promovidos por rádios (como o **Vivendo a Vida de Lee**, a Mostra de Música Popular), por diretórios acadêmicos (no circuito universitário) ou em favor de alguma causa política (como a Anistia, a libertação de algum preso político, ou numa manifestação estudantil), existiam os “shows individuais.” Estes eram, certamente, os maiores agregadores de prestígio.

Num primeiro momento, quando não existiam clubes ou bares que costumavam apresentar música ao vivo, os shows individuais aconteciam em teatros ou casas de espetáculo, geralmente possuíam um título (como os dois primeiros shows de Nelson, “... E o crocodilo chorou” e “Milagrezinho”) e recebiam ampla divulgação. Juarez Fonseca anunciava o show, no dia da estréia, muitas vezes com matérias de página inteira, e alguns dias depois, fazia a crítica do espetáculo. Nessa crítica, praticamente todos os aspectos do show eram colocados em questão. O repertório, o local escolhido, a qualidade do som, da luz, dos músicos, do cenário. Ninguém era “poupado”: se o espetáculo apresentasse deficiência em algum desses aspectos, o crítico trazia isso a público.⁶⁸ Segundo Nelson, era comum “tomar pau” nessas críticas. Segundo ele, depois de receber as críticas, tentava melhorar. Tocava mais, ensaiava mais, preparava mais o próximo espetáculo.

**Nelson Coelho de Castro
no show “... E o Crocodilo
Chorou”, no Teatro de
Arena, em 1977.**



⁶⁸ Como nos jornais de 15/05/1976, sobre o show de Carlinhos Hartlieb; 06/03/1976, sobre o show de Fernando Ribeiro; 30/04/1977, shows do Bixo da Seda e Bebeto Alves; 06/05/1978, show do grupo Calêndula (numa crítica vigorosa, apontando detalhadamente problemas do grupo.)

Muitos shows eram produzidos da maneira mais precária e, de certo modo, “amadora” possível, com o próprio músico se encarregando das mais diversas funções, como contratar o local de espetáculo, pagar pelo equipamento de luz e som (ou conseguir um patrocínio que arcasse com essas despesas), divulgar o show através de folhetos em bares e mesmo colar cartazes do show nas ruas de madrugada. (O que implicava num certo risco – a censura e a repressão do Regime Militar ainda impunham medo, e vários informantes relatam como amigos ou conhecidos foram presos ou abordados pela polícia colando cartaz, que ganhava o status de “ato subversivo”). Da mesma forma que na produção de um disco independente, tarefas que, num lugar com uma indústria de espetáculo estabelecida, deveriam ser desempenhadas por várias pessoas, ficavam concentradas nas mãos do próprio músico e de amigos. Nei menciona como se fazia “tudo no mimeógrafo”. Segundo Nelson (que afirma que até hoje sabe fazer a cola dos cartazes),

“Se cumpria umas tarefas, mas não se sabia muito bem porque essas tarefas teriam que ser cumpridas daquela forma, daquele jeito. Não se tinha uma estratégia. Essas tarefas não foram feitas por gravadoras, profissionais, Produtores. Foram tarefas feitas pelos artistas. E por sorte. E por conspiradores. Sem ninguém dizer, ‘vou ganhar tanto junto com o Nelson’. Não saberiam nem fazer isso”.

A organização básica de show envolvia um investimento na locação de um espaço (ou disputa pela ocupação de um teatro pertencente ao poder público, o que era um processo de longo prazo que envolvia um edital, entrega de propostas, avaliação), gastos com equipamento de som e luz, divulgação e confecção de cartazes. Muitas vezes, eram conseguidos patrocínios para cobrir estes gastos, de modo que a bilheteria representasse realmente um lucro para o artista e não fosse usada para pagar as despesas.

“Que que era produzir? Produzir era geralmente divulgar nos meios de comunicação, e ganhar dinheiro para fazer o espetáculo. E isso eu fazia. Ou a banda fazia. Um amigo nosso tinha algum conhecido dentro das Casas Carvalho que então daria um dinheiro pra gente pagar o som e a luz. Que ia ser locado pro Teatro de Arena. O Teatro de Arena era mediante porcentagem de bilheteria. Os músicos trabalhavam de graça porque eram parte da banda. Então o custo básico era som, luz e teatro. Não existiam muitos shows em Porto Alegre... Eram eventos, ficar em cartaz com o espetáculo. Era uma coisa nova. Se tinha um show por ano, dois...”

Aos poucos, a figura do Produtor⁶⁹ foi surgindo e assumindo algumas das funções realizadas pelo artista. Esse papel só passa a existir num momento um pouco posterior, e de início não como um profissional mas como um amigo que ajudava o espetáculo acontecer, marcando o lugar do show, arranjando patrocínio, divulgando. Dedé Ribeiro, que trabalhava na Rádio Continental e assim conhecia os músicos que por ali transitavam, se iniciou na profissão de Produtora “dando uma força” para a realização desses primeiros shows. Segundo ela, sem ganhar nada de dinheiro, mas pelo prazer de ver as coisas acontecendo.

Na busca de apoio para financiar o show, a falta de um caminho padrão levava a vários tipos de tentativas, muitas delas frustradas. Nico Nicolaiewski relata que, para a realização do primeiro show da banda Saracura, ele e seu pai inventaram um “ingresso ouro”, num valor bem acima do preço normal e correspondente às primeiras cadeiras do teatro, que, vendido antecipadamente, pagaria os custos de som e luz. Após uma tentativa mal-sucedida de vender o “ingresso ouro” para o gerente do banco em que seu pai tinha conta, Nico abandonou a idéia e a banda mesmo teve que arcar com esses custos iniciais e contar com a ajuda dos amigos.

“Me lembro que a gente armou com um amigo cenógrafo, que fez um cenário. Que era uma preocupação com o show como um todo, uma idéia do show enquanto um espetáculo, uma coisa assim. Então a gente fazia um cenário, uma produção cuidada e tal. Aí fizemos esse primeiro show, foi bacana, e tal. Lembro que saiu uma matéria no jornal, assim, falando super bem do show. Aí depois no segundo show, a Ângela Moreira começou a produzir o nosso espetáculo, junto com o meu irmão, que começou a trabalhar também. Aí a gente fez uma temporada de três semanas no Círculo Social Israelita, tinha um cartaz, teve direção artística, a gente contratou direção artística do Kleiton Ramil.”

Segundo Nico, a falta de um mercado estabelecido e de locais de trabalho restringiam as possibilidades, e fazer shows em teatros era praticamente a única forma de levar adiante a banda.

“A gente produzia o show, apresentava num teatro durante um fim de semana, daqui a três meses, quatro meses, produzia um outro show, outro repertório, e ia pro teatro de novo. Aí tal, o que nós vamos fazer agora? Vamos fazer um outro show. Aí alugava um outro teatro e fazia num outro teatro. Ficava basicamente nisso.”

⁶⁹ Este termo, quando grifado com a inicial em maiúscula, designa a função de Produtor, ou seja, a pessoa responsável pela parte burocrática e financeira de uma produção artística, em carregada de contatos com locais de espetáculo, divulgação, questões técnicas e muitas vezes do próprio financiamento da obra.



A banda Saracura: Silvio Marques, Nico Nicolaiewski, Fernando Pezão e Chaminé.

O retorno financeiro desses shows não era muito. Mesmo que o show fosse um sucesso, pagas todas as despesas, sobrava muito pouco. A possibilidade de viver só de música ainda era um pouco remota. Durante os primeiros anos da carreira, tanto Nelson como Nico, Léo e Nei ainda moravam na casa dos pais. Nelson trabalhou como propagandista em um laboratório farmacêutico (tal como o pai), e como assistente de produção na TV Bandeirantes durante dois anos, enquanto ainda cursava a faculdade. Somente quando ele lançou o compacto com uma música que “estoura” e passa a tocar “o dia inteiro” nas rádios da cidade que os shows passam a dar lucro, que às vezes superavam o salário do mês inteiro. A partir desse momento, ele passa a “viver de música”.

Segundo Nico, era tão inesperado ganhar dinheiro fazendo shows que, após uma temporada de grande público no Teatro Renascença, em 1980, eles não sabiam o que fazer com o lucro dos espetáculos. Estavam tão acostumados a não ganhar nada, que quando ganharam, tiveram que deliberar sobre o que fazer com o dinheiro. Resolveram investir em equipamentos melhores para a banda e dividiram uma parte entre os componentes.

“Lotar” uma casa de espetáculo pode ser considerado um sinal de prestígio e de proximidade com a profissionalização. Uma das coisas relatadas por Nelson C. de Castro sobre o início de seu trabalho era o fato dele “lotar o Salão de Atos⁷⁰ da UFRGS dois dias seguidos”. Costumeiramente, os espetáculos que “lotavam” em Porto Alegre, que conseguiam grande público, eram os shows de artistas vindos do centro do país, representantes da MPB, ou mesmo atrações internacionais (sendo que estas acabavam muitas vezes apresentando-se no Gigantinho, ginásio de 15000 lugares). A partir do momento em que músicos locais passam a ter um público fiel e numeroso, eles passam a ser considerados dignos de atenção pelos meios

⁷⁰ Um auditório de 1200 lugares.

de comunicação, (como as outras rádios, fora a Continental, a televisão) o que acaba muitas vezes trazendo-lhes mais público e colocando-os num patamar o qual poderia se chamar “sucesso”.

Uma das razões da conquista desse público foi a proximidade geracional com os próprios artistas. A geração de jovens estudantes de classe média que compartilhava as vivências daquele final de período militar no país teve, pela primeira vez, porta-vozes da sua idade no meio artístico, tratando em suas canções (ou filmes, ou peças, como se verá depois) de elementos presentes no cotidiano da cidade, gerando uma identificação muito forte.⁷¹ Nelson afirma que as produções da época deram a esse público “uma informação fonética e uma informação visual de sua representação cultural”. Isso significa até mesmo colocar o pronome “tu” em uma música sem medo de receber críticas por isso. Segundo Nelson,

“Eu lotava três dias seguidos o Teatro Presidente... o Araújo Vianna... Eu sei exatamente porque, era uma questão de estar atingindo um público juvenil, da minha faixa etária, que estava mais ou menos acompanhando quem estava naquela onda, naquela hora ali, desempenhando um papel de amálgama, né... de juntar as pessoas. Através de um entretenimento comum, com uma voz interessante sobre aquele momento, dizendo mais ou menos o que as pessoas queriam dizer.”

Esse processo também teve um revés. A partir de 83, com a disseminação do rock brasileiro, o final eminente do período militar, com a mudança das questões que estavam na ordem do dia, esses primeiros músicos, justamente por sua identificação com questões “antigas”, são colocados um pouco de lado.

“Eu encerrei esse processo quando chegou um outro momento de pegar uma outra geração pra dizer isso que já não era mais eu o porta-voz... já não era mais o momento disso. Não era mais necessário.”

⁷¹ Essa questão, da identificação do público jovem com o produto artístico de seus contemporâneos, aparece também na produção audiovisual e teatral. Nesse sentido, me parece importante a reflexão de Luiz Eduardo Soares sobre o trabalho do grupo de teatro Asdrúbal Trouxe o Trombone, a grande influência dos informantes que trabalhavam nas áreas de teatro e audiovisual entrevistados para esta pesquisa. Segundo Soares, no teatro feito pelo Asdrúbal, “O fato do semelhante ou do ‘mesmo’ ser representado - o que é bastante diferenciada montagem de estereótipos, modelos vistos do exterior - significa que os próprios códigos de comportamento, percepção e visão de mundo, usualmente introjetados e reativados como se fossem naturais (ahistóricos) passam a ser observados como construções culturais particulares, donde embutidas em uma rede sócio-histórica mais ampla. (...) *O subjetivo objetivado pela concepção artística* adquire autonomia, impõe-se como distinto da instância do juízo, ergue-se como objeto, i.e., elemento passível de ser apropriado pela reflexão”. (Soares in Buarque de Hollanda, 2004.) Grifos meus.

Isso gera um desconforto entre quem havia começado a carreira antes da década de 80 e os que vieram depois, principalmente embalados pela onda de música pop e pelo novo rock brasileiro. Mais do que em qualquer outra área, na música tornou-se difícil a convivência das gerações. Isso se deve justamente ao fato de que é a área onde mais se destaca uma figura individual, o músico, cantor, artista-solo, enquanto nas outras áreas o caráter coletivo dos empreendimentos exige mais cooperação e até mesmo “convivência” entre gerações.

A questão financeira é uma peça importante na discussão sobre a profissionalização. A área da música seja talvez onde ela mais se impõe como um signo, um carimbo que dá o status de “músico profissional”. Nelson passou a viver de música desde o lançamento de seu compacto, em 1979. No início os shows eram em teatro, depois em bares, tanto em Porto Alegre como no interior. Até 1993, aproximadamente, ele viveu somente de música.

Essa não foi a regra, no entanto. Dentro do meio musical são inúmeras as atividades “paralelas” que podem ser feitas para garantir o sustento e que não implicam necessariamente em vender discos ou se apresentar nos shows. Ser músico é mais do que isso. No entanto, cada atividade implica numa relação diferente entre dinheiro, reconhecimento, visibilidade e prestígio.

É possível perceber nessa configuração em Porto Alegre numa espécie de escala de prestígio entre os músicos relacionada ao tipo de atividade realizada dentro da área. Muitas vezes, para continuar na música, ou junto ao meio musical, essas pessoas realizam atividades “próximas” ou relacionadas mas que não são notabilizadas como índices de prestígio dentro do espaço de produção, embora tragam retorno financeiro.

É justamente dessa questão que Bourdieu se refere em relação aos gêneros literários que surgem com a autonomização do campo literário na França do Segundo Império (Bourdieu, 1996). O autor demonstra como a hierarquia dos gêneros segundo os critérios de julgamentos dos pares era o inverso da hierarquia segundo o sucesso comercial. Assim, do ponto de vista econômico, o teatro seria o gênero mais importante, por garantir lucros grandes e imediatos para um pequeno grupo de autores e necessitar de um investimento pequeno. A poesia se situa na parte inferior da hierarquia, por proporcionar lucros pequenos a poucos autores. No meio, ficaria o romance, gênero que até consegue proporcionar bons lucros a um número grande de autores, desde que atinja um público além do próprio mundo literário (que são os consumidores da poesia) e do mundo burguês (os consumidores de teatro).

Já no ponto de vista dos critérios de apreciação, pelo “prestígio interno” do campo, a hierarquia se inverte: o topo é ocupado pela poesia, que atrai um grande número de escritores, apesar de ter pouco mercado; o nível inferior é ocupado pelo teatro, dos três gêneros, o mais sujeitos a fatores “externos” ao campo, como a consagração pelas Academias e as honras

oficiais, além do próprio dinheiro. O romance continua na posição intermediária: embora alguns escritores o tenham colocado como algo “nobre”, o gênero de certa forma continua a ser associado a uma imagem de literatura mercantil, ligada ao jornalismo pelo folhetim.

Desta mesma forma, acho que seria possível pensar em três tipos de atividades ligadas à área da produção musical, na época, cuja hierarquia seria inversa se considerados o ponto de vista econômico e o ponto de vista de prestígio entre próprios músicos. Do ponto de vista econômico, a atividade relacionada à música que estaria no topo da hierarquia seria o trabalho com publicidade, mais especificamente, a criação de jingles⁷² e trilhas sonoras para comerciais.⁷³

Na parte inferior dessa hierarquia econômica estaria o trabalho como músico “independente”, por assim dizer, relacionado aos proventos com shows e discos. Na grande maioria dos casos é muito difícil viver somente do retorno desses produtos. Fora alguns casos de sucesso nacional e vendagem extraordinária – casos que são vistos pelos próprios músicos como excepcionais⁷⁴ – é difícil e raro “viver” de música. Numa posição intermediária estariam os músicos que trabalham em bares, clubes noturnos, restaurantes, muitas vezes chamados de “músicos da noite”⁷⁵ e os músicos de bailes. São, na maioria das vezes, intérpretes de músicas alheias, e recebem por apresentação. Contando o fato de que muitos se apresentavam todas as noites, havia um certo retorno financeiro e oficialmente “vivia-se” de música, realmente.

No ranking de prestígio entre os próprios músicos, interno ao campo, portanto, inverte-se a escala. No topo, fica a consagração do músico “criador”, detentor de obras, de um repertório, capaz de mobilizar público, fazer grandes shows e assim merecer o estatuto de músico popular. Na parte inferior, fica a publicidade, atividade muitas vezes apresentada como último recurso possível para continuar trabalhando *com* música. Esse tipo de atividade as vezes nem é mencionada como fazendo parte da “carreira musical”, como pude ver nos relatos de alguns informantes.⁷⁶ Numa posição de prestígio interno intermediária, novamente, a atividade

⁷² Músicas curtas criadas para comerciais com o objetivo de divulgar o produto, a idéia.

⁷³ A publicidade é o campo “anexo” da produção artística que mais retorno financeiro traz para os artistas. Isso é particularmente visível no caso dos profissionais do audiovisual, como será visto em seguida. Enquanto alguns artistas assumem a publicidade como carreira principal, largando, mesmo que temporariamente, a produção artística, tida como algo mais criativo e independente, outros sobrevivem durante um bom tempo graças a esse tipo de trabalho, mas jamais o colocam como sua atividade principal.

⁷⁴ O próprio Juarez Fonseca afirma que, mesmo hoje, são poucos os artistas locais que podem viver exclusivamente desse tipo de trabalho.

⁷⁵ A versão atual desse tipo de músico são as bandas e músicos “cover”, que são oferecidos como atração de casas noturnas na cidade.

⁷⁶ Alguns informantes, apesar de terem trabalhando e sobrevivido disso durante muito tempo, não mencionaram o fato durante a entrevista. Acabei descobrindo do seu envolvimento com a publicidade pro outras fontes.

musical em bares e restaurantes. Muitos músicos que depois vieram a se tornar conhecidos pelo seu repertório e trabalhos individuais de criação, durante algum momento, se apresentaram nesse tipo de trabalho, fosse antes de “fazer sucesso” ou depois, num momento menos próspero da carreira.

Léo Henkin foi provavelmente, dos informantes entrevistados, o que mais desempenhou atividades diferentes dentro da área musical. Léo nunca foi músico-solo, sempre tocou em bandas: no final dos anos 70 na banda Dzáhgury; depois de 82 como músico convidado no Musical Saracura, banda de Nico Nicolaiewski; a partir de 85, na banda de rock Os Eles e a partir de 92 com sua própria banda, o Papas da Língua. Léo afirma que só passou a receber dinheiro com shows no Saracura e n’Os Eles, e mesmo assim não era muito. Durante um tempo, se apresentou de noite num bar chamado Café com Leite, o que ele “odiava, mas tinha que fazer”. Além disso, Léo também dava aulas de violão. Precisando de dinheiro, ele afirma que “empilhava alunos”. Com o fim do Saracura, em 1984, Léo recebeu um convite para trabalhar com publicidade.

“A gente começou a trabalhar como criadores de trilha pra publicidade. Eu comecei a ampliar o meu horizonte musical. Comecei a ganhar mais dinheirinho ali também. Essa profissionalização, então, tu vê, começar a ter coisas, a ter que diversificar a área. Que o músico tem que fazer. Nos anos anteriores muitos músicos iam pras bandas de baile...”

Segundo ele, no entanto, a publicidade acabou sendo algo positivo em várias instâncias, principalmente como uma espécie de “laboratório” de composição musical.

“Eu comecei a fazer jingle, que é uma coisa que me ajudou muito a escrever, a finalmente encontrar, a fazer música que eu gostasse. De 84 até 92 foram oito anos em que eu fiquei aprendendo e desenvolvendo esse lado de fazer jingle, de fazer música num formato, fazer música em 30 segundos... aprendi a sintetizar a letra. E a publicidade exige que tu saiba vários estilos musicais. E por isso eu aprendi a produzir, a mexer em estúdio. Então a publicidade me serviu pra muita coisa, foi muito importante. Primeiro, pra fazer música. Achar o formato, achar a música... pra fazer banda... segundo, mexer em estúdio, gravação, como é que funciona um estúdio, a parte de produção. E terceiro, trabalhar com imagem. Três coisas que até hoje eu faço e que eu devo muito a isso aí.”

A publicidade foi também o ponto de encontro de Léo com os cineastas, com os quais passou a trabalhar, fazendo trilhas sonoras para filmes. Os cineastas, como vai se tratar depois, também tinham que fazer propaganda pra viver. Mesmo assim, segundo Léo:

“Nenhum de nós adorava fazer propaganda. Porque nós viemos da parte mais artística, de fazer música... e a propaganda era considerada assim, ‘ah, tá se vendendo pra propaganda.’ O artista plástico sofre com isso... o escritor sofre com isso... o músico sofre com isso... o ator sofre com isso. Mas todos acabam fazendo propaganda porque é a maneira mais prática. Primeiro, é um laboratório. Tu acaba aprendendo muita coisa. Segundo, tu ganha grana mais rapidamente, assim, na hora. Por isso, muitos caras que começaram acabaram indo e ficando.”

A questão financeira do “ser músico” é só um dos vários fatores que envolvem “ser” um profissional da música. No entanto, o que estas questões significam, implicam, representam, não é passível de generalização ou homogeneização, por se tratar de um universo muito diversificado. Mesmo que os caminhos que levaram à uma carreira como músico sejam semelhantes, a subjetividade sobre essa experiência pode ser amplamente heterogênea e, isso, somado ao filtro que a memória coloca (derivado do lugar que estas pessoas ocupam hoje) e à toda reflexividade posterior aos acontecimentos, necessariamente implica numa série de vieses que devem ser respectivamente interpretados.

Para estes informantes, muito mais do que um dom ou talento “natural”, o próprio fazer artístico, as habilidades de tocar, cantar, compôr, executar uma performance, são resultados do esforço e do trabalho. Nelson se refere aos períodos em que passava na praia, tocando, praticando, compondo. Da mesma forma, ressalta o quanto trabalhava para “melhorar” quando recebia críticas negativas. Nico, que estudou piano durante praticamente toda a infância e juventude, também passou vários períodos em que se dedicava unicamente à composição, ao treino constante. Sua banda, o Saracura, realizava ensaios com uma grande frequência. O objetivo era sempre aprimorar o trabalho, deixá-lo num formato que realmente agradasse ao público, o que transparece na sua preocupação em realizar, mais do que um show, um “espetáculo”. Léó afirma que foi somente na publicidade, (que passou a fazer depois de muito tempo como músico) quando pode praticar muito, com vários estilos e formatos de música, que passou a fazer coisas que lhe agradavam enquanto composições. Foi uma busca de muito tempo.

Bebeto, envolvido com a música desde criança, e tratando-a, ao final da adolescência, como um “ofício”, como o *seu ofício*, acentua essa dimensão da música como um trabalho, como uma escolha de trabalho. A postura de Bebeto, que coloca a música como um objetivo de vida escolhido muito precocemente, difere-se, no entanto, daqueles que atribuem ao acaso a sua trajetória profissional. Essa “não-escolha” pela carreira artística que no entanto leva até ela é um dado comum nas trajetórias de vários informantes, das três áreas pesquisadas – é algo que não é pensado como um projeto no mesmo sentido de outras profissões.

Léo afirma que na sua primeira banda, Dzáhgury, “tudo era muito amador”. Mas “amador querendo ser profissional”. As coisas mudaram quando, no meio de 82, ele recebeu um convite para ser guitarrista da banda de Nico, o Saracura. Para Léo, o Saracura, na época, era uma banda profissional: “tocava, tinha disco, faziam shows profissionais, com produtor, fazia excursões”.

“Esse convite pra mim foi um divisor, assim. ‘Vou ser músico’. Porque, se eles não tivessem me convidado, eu não sei se eu teria a convicção de fazer música. Não sei. Pode ser até que sim. Mas sei lá... Nós éramos todos fãs de carteirinha do Saracura. Era uma banda que pra mim era assim, era tocar com os Beatles, mais ou menos, porque eu achava o máximo aquilo. E foi definitivo, aquilo me levou pra música de vez.”

Mais do que uma vocação, um talento, um dom, foi o acaso do convite para tocar com uma banda que admirava que sedimentou a escolha pela música. Agora “mais profissional”, Léo precisou levar a coisa a sério. Para tanto, comprou uma guitarra melhor. E largou a faculdade de Agronomia, ficando só na faculdade de Letras.

Com o Saracura, Léo passou a receber cachê, o que para ele foi uma primeira mudança significativa na profissionalização. Para ele, “estava num sonho”.

“Tinha produtor. Um cara que vinha e te dava o cachê. Tinha camarim. Eu não conhecia isso, pra mim isso era... só o Roberto Carlos é que tinha isso aí. Aí eu me convenci disso, que existia essa possibilidade da música.”

Para o próprio Nico, no entanto, nunca houve um momento de parada e decisão a esse respeito. Simplesmente aconteceu. “Foi rolando, rolando, foi indo...” Quando ele voltou de uma viagem ao exterior, próximo do fim do segundo grau, resolveu, ao invés de entrar na faculdade, fazer uma banda. Para ele, o envolvimento com a música é o fator mais forte e que determina sua trajetória.

“O que move o fazer a música não é o fato de ser a profissão, o sentido, digamos assim, separado do prazer. É uma coisa que tá tão ligada ao prazer de fazer música, que dizer, se eu não ganhar dinheiro, eu vou ter que fazer música de qualquer jeito, tu entende? No caso, acontece que eu acabo sendo um profissional e vivo disso. Mas é sempre uma sensação diferente do que se fosse uma coisa assim, ‘isso eu faço, pra ganhar dinheiro,’ ‘aquilo eu faço pra me divertir’. No meu caso é a mesma coisa.”

A questão financeira, pra ele, não é um indicativo principal da profissionalização. Apesar de viver há quase 20 anos, (sustentando sua família, inclusive) do espetáculo Tangos &

Tragédias, e por causa deste espetáculo poder ter de dedicado a uma carreira solo paralela, Nico ainda não se considera um “profissional” da música.

“Ainda estou em processo de profissionalização. Ainda falta muita coisa em mim para eu me profissionalizar, como eu vejo, como eu sei que existem outros profissionais. Ou pelo menos como eu tenho idéias na minha cabeça de tantas maneiras que pode ser essa questão profissional na música, né?”

Nelson também afirma que tornar-se músico não foi algo planejado. Apesar de existir um desejo “não muito elaborado”:

“Não era tão forte a ponto de ultrapassar essa coisa, ‘não vou fazer jornalismo, não vou fazer nada, vou ser só músico,’ entendeu? Porque a gente tava... estávamos, e estamos em Porto Alegre, né? Que ainda é difícil”.

Para ele, mais difícil do que propriamente tornar-se um profissional da música é a música ser considerada uma profissão pelas outras pessoas. E ele relata inúmeros shows que fez, principalmente para causas políticas, com os quais não ganhou absolutamente nada. Ao relatar uma posição oposta a sua, revela a sua idéia de que, ao fabricar arte, se está seguindo uma profissão.

“Se alguém levanta e diz, ‘não, tem que pagar esses caras’, eles dizem, ‘não, que é isso, pra que pagar? Aí vem como enxergam a música como uma coisa volátil, coméstica, não-vital. E a gente quando quer, forçava a barra e dizia que a arte era necessária, de que a arte custa dinheiro, de que a arte é um produto, que tem que comprar, e tu vende esse produto, tu fabrica esse produto, tu faz disso uma profissão. E existe um estranhamento, né? ‘Pra que, tu vai cantar, tocar violão... não pode pagar, não se paga pra isso, né. Isso é uma coisa de vagabundo, como é que eu vou pagar pra um vagabundo ser vagabundo? Não posso pagar’.”

Este debate, sobre a necessidade de profissionalização na música, o que ela representava, como se daria, era um tópico constante na sessão musical do jornal Zero Hora, pelas mãos de Juarez Fonseca. O crítico usava o termo “profissional” como um atestado de qualidade dos shows e discos que resenhava.⁷⁷

O problema da falta de um mercado musical estabelecido, em funcionamento, ou mesmo de uma estrutura empresarial, que obrigava os músicos a participarem de várias etapas

⁷⁷ ZH, 06/03/1976 – “Fernando, Arnaldo, Toneco, Neusa, Ayres, Nei, Marjorie e Luciano: um trabalho profissional.” Juarez Fonseca afirma que o grupo decidiu “forçar uma profissionalização, sendo este show um produto acabado das experimentações que haviam sido feitas em 1975.

do processo de produção, para Juarez, prejudicava o próprio desenvolvimento da área. *“Nossos músicos não conseguem sobreviver só com sua música, eles precisam ter atividades paralelas, que geralmente são atividades castradoras. E músico é pra fazer músicas.”* (ZH, 01/01/1978)

O debate da profissionalização, da falta de empresariado, de infra-estrutura, da má-qualidade dos trabalhos existentes, desembocou, em 1978 num debate aberto com os leitores na sessão de música do jornal durante 8 semanas (em setembro e outubro), em que a polêmica se chamava *“Coitadite”*, a doença dos músicos gaúchos, que fazia com que todo o mundo reclamasse mas não fizesse nada prático.

Além dos debates sobre o estatuto profissional, a música foi, certamente, a área que mais suscitou a questão da identidade local na produção artística. Muitos destes debates eram tornados públicos pelo próprio Juarez Fonseca, que de tempos em tempos realizava um *“balanço”* da presente produção na sua coluna no jornal.

Muitas vezes, principalmente entre 76 e 78, Juarez refere-se a um *“movimento”* da música local, gerado pela criação de bandas, pelo aumento do número de shows, pelas primeiras tentativas de gravação. Era um momento novo, totalmente diferente da primeira metade da década. Esse entusiasmo do crítico pela produção local assume caráter prático: ele próprio se engaja na produção de shows e de alguns discos. Juarez mesmo afirmou, em entrevista, *“Eu era um deles. Mas estava dentro do jornal”*. Toda a crítica e a polêmica, no fundo, defende a idéia de uma produção musical local de qualidade como possibilidade (que não estava colocada antes). Não só a produção, mas tudo o que vem ao redor dela: um mercado consumidor de discos, um público para shows, uma estrutura de produção de espetáculos. Essa idéia é repetida durante muito tempo. No mínimo de 76 a 79 e 80. Em 80, as coisas começam a acontecer. Discos são gravados, músicos daqui começam a ter público certo e frequente, começam as turnês pelo interior e mesmo fora do Estado. Mas aí já haviam acontecido muitas decepções. A ISAEC, que num primeiro momento tinha sido vista como tábua de salvação, tinha naufragado. Muita gente saiu da cidade para buscar consagração fora. Ou seja, aquele caminho sonhado, de *“dar certo em Porto Alegre”*, não se mostrou 100% viável para todos. Foi preciso recorrer a outros caminhos.

Capítulo 4 – Vamos fazer um filme

A atividade relacionada à produção audiovisual foi conduzida por um conjunto de pessoas mais restrito e homogêneo que o retratado anteriormente na área da música. Justamente por se tratar de uma espécie de “grupo”, a experiência inicial com o fazer audiovisual foi muito semelhante para todos os informantes entrevistados, passando por dois pontos principais, aos quais praticamente todos os informantes se referem: a aquisição de uma “cultura cinematográfica” através do pertencimento a cineclubes e da freqüência constante à programação de cinema local, em especial aos “ciclos” promovidos no cinema Bristol e o aprendizado na prática, através da experimentação e do trabalho em grupo.

Ao contrário do trabalho do músico popular, que pode ser conduzido como um projeto individual em várias de suas etapas, a produção audiovisual, com suas tarefas diferenciadas e especializadas, é necessariamente um empreendimento coletivo. Por mais que se reduza ao máximo o número de participantes do projeto, com algumas pessoas assumindo funções múltiplas, é impossível realizar um filme sozinho. Nenhuma das produções aqui mencionadas poderia ser realizada se não tivesse sido encarada como um projeto coletivo. O que se percebe, no entanto, é que na medida em que são produzidos vários filmes em sequência, cresce a diferenciação e a sofisticação entre os diversos fazeres dentro da área.⁷⁸ Mais pessoas passaram a assumir funções específicas.

Como se tratou no Capítulo 1, o cinema feito no Rio Grande do Sul nos anos 70 alternava produções no estilo “empreendimento comercial” de Teixeira, que durante um bom tempo arrastaram multidões para o cinema, com fracassos de crítica e bilheteria de outros diretores locais. É importante ter claro que estas produções não foram nem uma influência estilística nem uma escola profissionalizante ou técnica para os produtores da geração pesquisada. Foram muito raros os canais de comunicação entre essas duas gerações produtoras de obras audiovisuais. As obras da geração anterior funcionaram, muito mais, como anti-modelos ou como exemplos do que **não fazer** para a geração mais jovem.

Fazer um filme é um empreendimento muito grande comparado a outras formas de produção artística. Exige tanto um investimento financeiro para ser produzido quanto uma

⁷⁸ Isso pode ser constatado no Anexo 1, onde são apresentadas as fichas técnicas dos filmes produzidos de 1981 e 1985 e as equipes participantes de cada filme.

grande quantidade de tempo e trabalho de um grande número de pessoas. Resolvi, por conta disso, neste segmento, colocar as produções audiovisuais como condutoras da narrativa, tratando das configurações que as tornaram possíveis. Como é possível perceber nos relatos dos informantes, suas representações acerca do seu status de profissionalização estão muito ligadas aos resultados - tanto financeiros como simbólicos, na forma de reconhecimento e prestígio - das produções das quais participaram.

Um fator importante para se interpretar as representações do grupo pesquisado sobre o seu status profissional é a sua formação na área do audiovisual. Os cursos superiores na área não existiam em Porto Alegre na época.⁷⁹ O mais próximo que se podia chegar do aprendizado em audiovisual em um curso superior era no curso de Comunicação Social. Vários dos informantes deste trabalho que participaram da produção audiovisual no início dos anos 80 em Porto Alegre são, justamente, oriundos do Jornalismo. Giba Assis Brasil e Luciana Tomasi cursaram na UFRGS, e chegaram a trabalhar como jornalistas antes ou em paralelo a sua dedicação ao cinema. Carlos Gerbase passou no vestibular para Jornalismo tanto na UFRGS como na PUCRS. Acabou escolhendo cursar na PUCRS porque lá havia mais professores e mesmo disciplinas que tratavam do trabalho com imagem. Nelson Nadotti escolheu a PUCRS pela mesma razão, em busca de professores que pudessem lhe orientar no trabalho que já estava realizando desde os 15 anos. Jorge Furtado teve uma trajetória um pouco diferente: cursou Medicina, Artes Plásticas e Jornalismo. Não completou nenhum dos três cursos, mas o início do seu envolvimento com a produção audiovisual se deu na época em que cursava Jornalismo, na criação de um programa para a TVE local, com um grupo de colegas da faculdade.

Além deste núcleo de jornalistas que assumiram funções de criação e produção, é possível enxergar um outro núcleo com uma origem que remete a grupos de teatro amador. Vários informantes que hoje trabalham na área de produção audiovisual, como Mônica Schmiedt, Carlos Grübber e Rudi Lagemann eram do grupo de teatro “Faltou o João”. Alguns membros deste grupo de teatro participaram como atores de produções em Super-8, o que inaugurou uma parceria do “Faltou o João” com a “turma do cinema”. Marta Biavaschi era do grupo de teatro “Vende-Se Sonhos”, que também atuou nos filmes em Super-8. Todos estes trabalham atualmente com audiovisual mas nenhum teve formação superior específica na área: Mônica cursou Arquitetura e História durante um tempo, mas largou para se dedicar a função de Produtora; Grübber formou-se em Artes Cênicas mas passou a trabalhar com publicidade;

⁷⁹ Na verdade só vieram a existir recentemente, em 2003 e 2004, em duas universidades particulares, PUCRS e UNISINOS. O que, segundo os próprios informantes, muda muito o perfil do “novo cineasta gaúcho”, que agora tem acesso a uma informação acadêmica de cinema.

Rudi Lagemann, conhecido pelos colegas como Foguinho, entrou para o curso de Letras, mas não chegou a completá-lo; Marta cursou boa parte da faculdade de Jornalismo mas seu envolvimento com a produção audiovisual acabou fazendo com que não terminasse o curso.

Para Mônica Schmiedt, essa heterogeneidade na formação universitária é justamente uma das características do grupo. Ela compara produções de jovens que saíram de faculdades de Cinema com as deste grupo, afirmando que

“É diferente de tu pegar um monte de gente que faz teatro, faz música, escreve... e aí faz um longa metragem. Quer dizer, tem uma grande chance disso dar errado. Eu acho que foi um momento, foi um grupo de pessoas quetava muito a fim de fazer a mesma coisa... um momento que era propício pra isso... idade... de todo o mundo... que tava todo o mundo disponível pra dar certo mesmo, e com muito talento em todas as áreas. Pra que a coisa realmente resultasse num produto final que foi exibido... todos os filmes foram exibidos depois.”

Dentre vários informantes do grupo pesquisado, a grande influência inicial para o trabalho com audiovisual partiu de um contemporâneo, Nelson Nadotti.⁸⁰ Nadotti tem uma trajetória um pouco diferente dos demais, pela precocidade do seu envolvimento com a produção audiovisual, e por ter sido, provavelmente, um dos primeiros da geração de jovens produtores do audiovisual em Porto Alegre a “levar a sério” a atividade, com o objetivo futuro de uma provável profissionalização.

Nadotti começou a envolver-se com o fazer audiovisual “por acaso”, depois de ganhar uma câmera Super-8 dos pais, aos 15 anos. É importante tentar entender o lugar de uma produção em Super-8 no espaço de produção audiovisual da época. A câmera Super-8 foi inventada nos anos 50 nos Estados Unidos e desde então comercializada como um produto de uso doméstico, destinado a guardar imagens de eventos familiares, o primeiro passeio do bebê, uma viagem para a praia etc. Durante a boa fase econômica dos anos 70 no Brasil, era possível para muitas famílias de classe média adquirir uma câmera Super-8 e assim produzir os seus próprios filmes caseiros. Apesar de ter uma boa relação custo/benefício para esse tipo de produção “caseira”, o filme Super-8, qualitativamente, é muito inferior às películas usadas pelo cinema “profissional”, geralmente de 35mm. Assim, ele nunca foi considerado, pelos próprios fabricantes, como um produto capaz de gerar produções artísticas para serem exibidas num circuito comercial. (Seligman, 1990). Algumas tentativas de produção na bitola foram feitas antes das experiências dos informantes desta pesquisa. No final dos anos 60, Sérgio Silva fez

⁸⁰ Carlos Gerbase, seu colega durante toda a faculdade, o aponta como sua grande influência profissional, quem o ensinou a fazer cinema “do ponto de vista da práxis.”

algumas experiências ficcionais com a bitola em Porto Alegre, mas como um empreendimento isolado.

Nos anos 70 o Super-8 era o único jeito possível de realizar alguma produção audiovisual para aqueles jovens em Porto Alegre. Era o único equipamento disponível para filmagem, era fácil de operar e utilizava uma película acessível financeiramente. As primeiras experiências de Nadotti na produção audiovisual foram, assim, realizadas em Super-8, em “filmes” sem som e que tinham a duração exata de três minutos – o tempo de duração do cartucho de película, que era comprado com o dinheiro economizado da mesada.

Estas primeiras experiências eram filmes, segundo o próprio Nadotti, “sem pé nem cabeça”, “digressões filosóficas juvenis”, feitas sem edição posterior, ou seja, filmadas na ordem final de exibição. Os atores eram amigos que Nadotti convocava para “fazer micagens na frente da câmera”, e o som do filme era tocado a partir de uma fita cassete sincronizada com o projetor Super-8. Eram filmes feitos para a família e os amigos assistirem, sem grandes pretensões. O fato de estar participando da Escolinha de Artes dos ex-alunos do Instituto de Artes da UFRGS deu a Nadotti a oportunidade de convidar colegas seus da escolinha para cooperarem nestes primeiros projetos, como atores ou co-realizadores de produções coletivas. Segundo ele,

“Eu tinha como meta assim de fazer um filme a cada dois meses, juntava uma grana, comprava os rolinhos e filmava. Era o tempo de preparar uma idéia, assim, eu sempre tinha as idéias vindo. Fazia roteiro, era muito organizado nesse ponto. Não saía e fazia qualquer loucura.”

Nadotti coloca como importante o momento em que mostrou esses seus primeiros filmes para o professor Aníbal Damasceno⁸¹, da própria Escolinha de Artes (e que depois veio a se tornar seu professor na PUCRS). Ali, ele foi questionado, pela primeira vez, a respeito de suas escolhas técnicas, narrativas, de linguagem cinematográfica, e passou a orientar o seu trabalho para tentar realizar algo que superasse as deficiências técnicas do Super-8 através de um exercício narrativo, de contar uma história que fosse interessante para a audiência. Segundo Nadotti,

“Eu comecei a ver filmes de outras pessoas fazendo filme aqui em Porto Alegre e eu vi que na verdade ninguém fazia aquela coisa que eu descobri e

⁸¹ A figura desse professor é muito importante por apontar determinados caminhos que Nadotti acredita que talvez não tivesse descoberto sozinho. Quando falei que via esse processo de aprendizado dele com o cinema como fortemente autodidata, ele fez questão de ressaltar a importância, tanto da Escolinha de Artes, como do contato com Aníbal Damasceno, para sua formação profissional posterior.

que começou a me dar vontade de experimentar, que era na verdade a ficção, poder botar gente falando de coisas da vida das pessoas, com drama, com conflito. Todos meus filmes eram muito simples, era um ator só, uma só pessoa, ou não tinha ninguém, era umas cenas de documentários, assim.”

Neste processo de escrever roteiros, economizar a mesada e comprar cartuchos de filme virgem, Nadotti deu um passo adiante na sofisticação técnica de suas produções alugando uma câmera sonora de Super-8. Com a câmera alugada, era possível rodar dois ou três filmes num final de semana, seus e de amigos que também se interessavam pela produção em Super-8.

Entre 1976 e 1977, já tendo realizado vários curta-metragens “amadores” em Super-8, Nadotti fez parte de um grupo de cinema dedicado à exibição de filmes brasileiros chamado Grupo de Cinema Humberto Mauro.⁸² Esse grupo, além de ser um espaço de discussão e promoção do cinema,⁸³ também realizou algumas produções em Super-8, dirigidas tanto por Nadotti quanto por outros participantes (como a ênfase era no grupo, no coletivo, estes filmes eram apresentados como “uma produção do grupo de cinema Humberto Mauro” nos créditos iniciais). Foi justamente através de um curso realizado pelo grupo que se deu a aproximação de Nadotti com Giba Assis Brasil que resultou numa posterior parceria na criação do filme “Deu Pra Ti Anos 70”, o primeiro longa-metragem em Super-8 realizado no Rio Grande do Sul.

Um dos filmes de Nadotti realizados com o grupo de cinema Humberto Mauro, chamado “Nas Ruas”, ganhou o terceiro lugar no primeiro festival de Super-8 realizado paralelamente ao Festival de Cinema de Gramado (que existia desde 1973), em 1978. Segundo Nelson, o filme, uma comédia, provocou “boas reações” na platéia em Gramado. Ele acreditava que, quanto mais aprimorado o discurso narrativo, mais visíveis ficariam as reações do público e seria possível saber se o filme havia “funcionado” ou não.

Nelson relata outra situação onde foi possível ver os primeiros “resultados” daquilo que estava realizando com o Super-8. Aconteceu numa festa no apartamento de Giba Assis Brasil. Numa determinada hora, a música da festa foi interrompida e se iniciou a projeção de vários filmes em Super-8, muitas coisas feitas “de brincadeira” por outras pessoas e alguns dos últimos trabalhos que ele próprio havia feito, agora com preocupações técnicas e narrativas bem maiores, e o uso de uma câmera sonora Super-8. Segundo ele, as pessoas que estavam na festa pararam e deram atenção ao filme, aplaudindo bastante depois que a projeção terminou.

⁸² O grupo de cinema Humberto Mauro era mais um dos espaços de aquisição de uma “cultura cinematográfica” que é relatada por esses informantes como parte de sua formação enquanto profissionais.

⁸³ Nos moldes de outros cine-clubes existentes anteriormente ou na mesma época em Porto Alegre.

“Quando aconteciam essas boas reações, aí eu ficava meio assim, porque significava que eu tinha que aprender o que funcionou, porque as pessoas reagiram daquela maneira, e tinha que ouvir, tinha que ter humildade. Eu comecei a reparar, tinha trabalhos de amigos meus que não tinham esse tipo de intenção e nem sempre a mesma eficiência. E eu percebi assim que, por querer ou sem querer, eu tava começando a dominar aquilo que é a técnica narrativa. E em respeito às pessoas que gostavam disso eu tinha que aprimorar esse tipo de coisa.”

Nadotti possuía, portanto, desde seus primeiros filmes, uma preocupação com a recepção de seus filmes pelo público, sabendo que deveria aprender/ dominar uma linguagem para que os filmes dessem certo. A maneira que ele encontrou de aprimorar seus filmes foi produzindo com bastante regularidade.

Giba também afirma que sua “escola de cinema” era projetar e ficar olhando como a platéia reagia, para saber o que estava “funcionando” ou não. Isso permitia, inclusive, modificar os filmes. “Deu Pra Ti Anos 70” inicialmente tinha 123 minutos, mas logo nos primeiros tempos de exibição foi sendo cortado até ficar com 108 minutos, que ficou sendo sua duração definitiva.

Na medida em que colegas de Nadotti do grupo Humberto Mauro e outros jovens de Porto Alegre, como os participantes do grupo Câmera-8, por exemplo, também passaram a dedicar-se ao Super-8, uma espécie de “ciclo” de produção na bitola teve lugar na cidade.⁸⁴

Dois fatores atuaram para impulsionar a produção de Super-8 em Porto Alegre. O primeiro foi um concurso da prefeitura de Porto Alegre, de filmes sobre a cidade em 1976, que, com um bom prêmio em dinheiro, incentivou vários produtores a realizarem um produto mais refinado tecnicamente.⁸⁵ O segundo foi o festival de Super-8 paralelo ao Festival de Cinema de Gramado, que dava uma oportunidade aos produtores de mostrarem seu filme para uma audiência mais ampla e de receberem prêmios em dinheiro. Esses eventos aumentaram a visibilidade do Super-8 e foram os primeiros indícios institucionais da possibilidade de usar a película amadora como “cinema de verdade”.

⁸⁴ Aconteceram “ciclos” semelhantes, na mesma época, em outras capitais do Brasil, como São Paulo e Recife. Em nenhum desses lugares, no entanto, foram feitos longas-metragens em Super-8 – somente em Porto Alegre.

⁸⁵ (ZH, 29/12/1976) Os vencedores do concurso, “Feliz Natal ou o Natal do Vale Tudo”, de Ivo Strassburger (no jornal, considerado ‘um dos iniciadores no Brasil da profissionalização na bitola Super-8’) e “Trágico Pôr do Sol”, de Carlos Tuais, eram ambos documentários.

Segundo Nadotti, uma coisa fundamental em direção ao “cinema de verdade” foi o encontro com atores que tinham experiência com teatro amador e que estavam dispostos a participar dos projetos.⁸⁶

“Porque aí já tinha o domínio do som, o domínio da montagem... tinha que ter um roteiro mais, digamos sofisticado, né, para poder ir mais longe, e precisava basicamente ter bons atores e que eu soubesse dizer pra eles o que eu queria.”

Com todos estes fatores bem resolvidos, passou a se pensar em exibir estes filmes comercialmente.

“Os filmes foram ficando tão elaborados que tinha um caminho natural, quer dizer, se tá tão elaborado a ponto de você mostrar numa festinha e para a festinha pras pessoas verem a aplaudirem, é porque alguém podia pagar pra ver essas coisas, né?”

No entanto, como a bitola não havia sido criada para exibição comercial, não existiam salas feitas especialmente para Super-8, com projetor e aparelhagem adequada. A solução era improvisar, e assim, os próprios produtores eram sempre responsáveis pela parte técnica da exibição. Isso acabou se revelando uma vantagem, pois os donos/ exibidores do filme ficavam com todo o lucro das exibições. Além de escrever, filmar, montar, sonorizar, a equipe produtora também deveria fazer o filme chegar ao público.

Em 1979 foi feita uma primeira tentativa nesse sentido por Nadotti, com a exibição de “História”, um filme-clipe-documentário sobre o músico Nelson Coelho de Castro,⁸⁷ numa sala cedida no Museu da Comunicação Hipólito da Costa. Nadotti conta que na ocasião tinha até vergonha de cobrar ingresso. Não se sabia da viabilidade dessa proposta. No entanto, o filme teve um público pagante (mesmo que pequeno) e encorajou os realizadores a continuarem as tentativas de exibição.

O segundo filme exibido “comercialmente” foi “Meu Primo”, uma parceria de Nadotti e Carlos Gerbase, então colegas na faculdade de Jornalismo na PUCRS, com 45 minutos de duração. Desta vez, as projeções foram feitas no Teatro de Arena⁸⁸ e o sucesso de público

⁸⁶ Foram justamente nestes “encontros” que os integrantes destes grupos de teatro amador, como os integrantes do “Faltou o João” Rudi Lagemann, Carlos Grüber e Mônica Schmiadt tiveram suas primeiras experiências com a produção audiovisual.

⁸⁷ Esta foi a primeira das várias conexões que seriam feitas dali pra diante com os contemporâneos da música popular.

⁸⁸ Que, como se pode perceber, era um espaço importante para outras manifestações artísticas além do teatro em si: as Rodas de Som, tratadas no segmento anterior, ali tiveram lugar, assim como estas primeiras exibições dos realizadores do audiovisual.

levou os realizadores a estender o tempo que o filme ficaria em exibição. “Meu Primo” foi um filme importante para Nadotti porque, além desse “sucesso” comercial, foi o vencedor do primeiro prêmio de um festival de cinema realizado em Atlântida, promovido pela Prefeitura de Osório, em 1979, que significava uma grande soma em dinheiro. Segundo Nadotti, *“era tanta grana que a gente não sabia o que fazer com aquilo”*.

Assim como os músicos do Saracura, não sabiam o que fazer com seu primeiro grande ganho e o investiram em equipamentos, Nadotti e Gerbase usaram o dinheiro do prêmio para comprar um projetor sonoro de Super-8, que até então costumavam pedir emprestado.

No final de 1979 Giba Assis Brasil e Nadotti começaram a trabalhar juntos num filme chamado “Deu Pra Ti Anos 70”, cujo título foi inspirado no show homônimo de Nei Lisboa realizado em dezembro daquele ano – que também faz parte do filme - e que seria uma espécie de “inventário” das experiências vividas por eles nos anos 70 em Porto Alegre.

“Deu Pra Ti Anos 70” concentrou os esforços mais aproximados de um trabalho “profissional” de cinema entre os trabalhos realizados até então pelos super-oitistas. O filme, apesar de realizado dentro das limitações técnicas (e mesmo narrativas) da película Super-8, foi feito em formato longa-metragem, contou com mais pessoas envolvidas na sua produção, como os atores dos grupos “Vende-Se Sonhos” e “Faltou o João” e uma maior divisão de tarefas comparada com os filmes feitos pelo grupo anteriormente.



Na época em que foi feito o filme, Giba trabalhava na Rádio Gaúcha, no plantão esportivo, enquanto Nadotti se dedicava integralmente ao projeto. O roteiro foi feito conjuntamente mas era Nadotti, que vinha de uma experiência de muitos anos de manejo com a câmera, quem fez a fotografia o filme. Segundo Giba, por conta disso, *“Quem dirigiu o filme foi o Nadotti, eu fiquei meio como assistente e como roteirista presente no set... e aprendendo, vendo como é que funcionava a coisa.”* Isso remete a uma noção retomada por vários dos informantes em relação aos seus aprendizados fazer audiovisual como um processo que se deu na prática, sem muita orientação, na base dos erros e acertos.

Giba e Nadotti nas filmagens de “Deu Pra Ti Anos 70”.

Mônica Schmiedt afirma que “se aprendeu produzindo, realizando.” Segundo Giba,

“como a gente era autodidata, a gente tava refazendo a história do cinema, né, meio de bobo, mas tava refazendo, começando a descobrir essas divisões de trabalho que o cinema tinha descoberto 80 anos antes, né... a gente tava descobrindo na hora porque a gente não tinha formação nenhuma, a gente tava descobrindo na prática. Que é um problema isso, né. Um problema. Claro que estudar é muito mais fácil. Tu aprende mais rápido. Eu acho uma merda ser autodidata. Autodidata porque não tinha alternativa, na verdade...”

Na medida em que se tornou necessária dedicação integral ao “Deu Pra Ti Anos 70” na sua fase de finalização, para que ficasse pronto a tempo de ser inscrito no Festival de Super-8 de Gramado, Giba decidiu largar seu emprego na rádio.

“E eu lembro que quando eu fui falar com o meu chefe, que era o Ruy Carlos Ostermann, ele, ‘pô, mas tu vai fazer o que?’ Ah, não sei, não sei, daqui a seis meses provavelmente eu vou tá aí, desesperado, sem grana procurando emprego, mas agora eu tenho que largar porque eu preciso terminar esse filme.”

O filme estreou no Festival de Super-8 de Gramado, onde foi divulgado, entre outras formas, através de folhetinhos distribuídos pelos próprios realizadores. Segundo Giba, algo que ajudou na propaganda sobre o filme foi o fato de terem conseguido levar para o festival de Super-8 algumas pessoas do festival “grande”, pois eram coisas bem separadas, o festival de Super-8 era “da gurizada” e não era prestigiado por quem ia ao festival “de verdade”. O fato de ser um Super-8 em longa-metragem causou uma espécie de furor em torno do filme, que teve que ser re-exibido numa sessão especial para atender às reivindicações dos inúmeros curiosos. Acabou ganhando o primeiro prêmio do festival.



Giba e Nadotti trabalhando na divulgação de “Deu Pra Ti Anos 70” no Festival de Gramado de 1981.

A curiosidade gerada em torno do filme fez com que ele tivesse várias temporadas em cartaz em Porto Alegre no Clube de Cultura, além de ter sido levado para exibição pelo interior e litoral do Estado. Auxiliado pelas boas críticas feitas pela imprensa especializada nos jornais e pela propaganda boca-a-boca, principalmente no meio universitário, “Deu Pra Ti Anos 70” teve um grande público e gerou um retorno financeiro que possibilitou que as pessoas que trabalharam no filme recebessem pelo seu trabalho. Primeiro foram pagas as dívidas assumidas pelos realizadores para a finalização do filme. Depois, foram pagos os atores, com cachês correspondentes ao tamanho dos papéis. O resto ficou para Nadotti e Giba, que tinham 45% do filme cada um, e os 10% restantes foram para o “terceiro homem” do filme, Gerbase, que fazia as vezes de produtor, assistente de direção e auxiliar geral do filme.

Com o sucesso de público deste primeiro longa-metragem em Super-8 acenou-se a possibilidade da produção de filmes locais, mesmo que numa película não usada normalmente para projetos comerciais e num circuito de exibição alternativo. Essa “possibilidade” contém vários significados. O primeiro é o da realização material do projeto, como algo viável de ser produzido mesmo com poucos recursos e na forma de uma espécie de “ação entre amigos”, baseado no trabalho coletivo e na realização de várias tarefas diferentes pelas mesmas pessoas.

O segundo, e talvez mais importante do ponto de vista da formação de um pólo de produção de cinema em Porto Alegre, é a concretização de uma obra que evoca em outras pessoas a vontade de “fazer a mesma coisa”. Para outros informantes, que se iniciaram no fazer audiovisual um pouquinho depois de Nadotti, Giba e Gerbase, “Deu Pra Ti Anos 70” é uma referência principalmente no que diz respeito à “quebra da impossibilidade” de realizar empreendimentos artísticos em Porto Alegre. Jorge Furtado, por exemplo, cita o filme como um dos fatores que despertaram a sua vontade de trabalhar com audiovisual. Foi o filme que tornou viável dizer “*é possível fazer cinema em Porto Alegre.*”

Gerbase afirma que justamente na época em que começaram suas atividades no cinema de forma bem intensa, ele trabalhava como jornalista na Folha da Tarde, exercendo o que seria sua “profissão de verdade”. A repercussão de “Deu Pra Ti Anos 70”, porém, fez com que Gerbase encarasse o cinema mais seriamente, passando a pensar não só em escrever para cinema mas em realizar, exibir. Segundo ele, “*Aí eu vi que o cinema era uma atividade bem mais interessante do que aquele tipo de jornalismo.*” Logo depois do lançamento do filme, em 1981, Gerbase recebeu um convite da Pontifícia Universidade Católica para ministrar as aulas práticas de cinema no curso de Comunicação Social, cargo que ocupa até hoje.

Depois da consagração pelo primeiro prêmio ganho no Festival de Gramado de Super-8 e público que lotava as sessões onde o filme era exibido, Giba e Nadotti o levaram para o Rio

de Janeiro e São Paulo, onde teve sessões em salas alternativas e também foi bem-recebido por imprensa e público.



Participantes do filme “Deu Pra Ti Anos 70”, numa foto de divulgação.

Nadotti aponta esse momento como “bastante definidor” de sua escolha profissional. Afinal, ele já fazia filmes em Super-8 desde 1973 e o sucesso de “Deu Pra Ti Anos 70” o incentivou a tentar dar um passo adiante na carreira. Ele relata que nessa ocasião, no Rio de Janeiro, ao ser perguntado sobre o que faria depois do filme, já tinha como certo que queria trabalhar com cinema, fazer roteiros, dirigir.

“(Eu falei pro cara) eu quero ser diretor. É pra isso que eu tô fazendo esse negócio, né, não tenho outro objetivo, né, daí eu sei que tô me preparando pra isso. E eu tô, digamos, um degrauzinho mais perto do que eu quero fazer. Não tinha dúvida, quer dizer, todas as dúvidas que o Giba tinha, eu não tinha dúvida nenhuma...”

Giba, na ocasião, tinha uma idéia bem diferente. Achava que provavelmente, depois de terminado o dinheiro ganho com a exibição, voltaria a bater na porta da Rádio Gaúcha pedindo de volta o emprego que havia deixado na fase final de produção do filme. As coisas acabaram acontecendo diferentemente do planejado, no entanto:

“Veio outro filme, depois outro filme... meio que sem planejar muito... sem planejar muito o que eu iria ser quando crescer quando eu vi eu tava nessa história aqui. E eu assumi essa coisa assim, a minha profissão agora é isso aí, é fazer esses filmes. Fazer esses filmes acontecerem.”

Logo depois ambos se engajaram num projeto de Werner Schünemann, do grupo de teatro “Faltou o João”, chamado “Coisa na Roda”, também um Super-8 de longa metragem que também tratava de um tema vivido pelos jovens da época na cidade, a vida em “comunidades urbanas”. Neste filme, Giba assumiu a fotografia depois que Nadotti largou o projeto para se dedicar ao curta-metragem em 35mm “No Amor”. “Coisa na Roda” seguiu uma trajetória bem parecida com “Deu Pra Ti Anos 70”: foi recebido com críticas positivas pela imprensa local, ganhou o Festival de Super-8 de Gramado, teve um bom público em Porto Alegre e foi levado para exibições no interior e litoral do Estado. Mesmo assim continuou, a exemplo do que tinha acontecido com “Deu Pra Ti”, em todas essas instâncias, separado do cinema “de verdade”. No jornal, as exibições do filme eram divulgadas numa nota junto com a programação “especial” do dia, e não juntamente com os outros filmes em cartaz no cinema. Isso se repetiu com Inverno, de 1983, dirigido por Carlos Gerbase, o último longa-metragem Super-8 do “ciclo”.



Rudi Lagemann, Pedro Santos, Nilo Cruz e Carlos Grübber em “Coisa na Roda”.

Toda a questão do retorno financeiro com a produção em Super-8 foi, em grande medida, inesperada. Giba relata como, depois de terminar o primeiro filme, “Deu Pra Ti Anos 70”, conseguiu viver três anos de Super-8.

“O filme ficou pronto em março e eu pensando, agora estou desempregado, só que para minha surpresa eu consegui viver três anos de Super-8. Na realidade não só de Super-8, eu dava aula particular de matemática, química e física, mas isso era bico mesmo, o que realmente me pagava o aluguel, enchia a geladeira era o Super-8. Que era essa coisa de fazer o filme e passar o filme. Como não existia um circuito comercial para Super-8, a gente inventou esse circuito, e isso foi legal porque não tinha intermediário, tudo ficava com a gente.”

O fato de Giba ter se sustentado por tanto tempo graças ao Super-8 faz com que ele localize o momento de sua profissionalização numa época anterior ao resto dos informantes da área do audiovisual, como se verá a seguir.

Entre 1981 e 1982 abriu-se um outro front na produção audiovisual, na área de televisão. Um grupo de alunos de Comunicação, entre eles Jorge Furtado, propôs um programa “jovem” na TVE⁸⁹ do Estado e ganharam um espaço na grade de programação, aos sábados a tarde, com liberdade para produzir o que quisessem. O programa chamou-se “Quizumba” e durou dois anos. A proposta do programa era fazer uma mistura de jornalismo com dramaturgia, e para isso foram convocados os atores do grupo Ven De-Se Sonhos. A experiência do “Quizumba” foi importante porque as pessoas envolvidas na produção do programa passaram a efetivamente ‘trabalhar’ para a emissora TVE. Embora os informantes afirmem que os salários pagos para a realização do programa eram baixos, configurou-se uma possibilidade de trabalho com a produção artística que praticamente não existia mais em Porto Alegre desde o advento da transmissão via satélite das emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo, o trabalho artístico *dentro* da emissora de televisão. Além dos estudantes de jornalismo que produziam o programa, dos atores do Ven De-Se Sonhos que atuavam num de seus quadros, Giba Assis Brasil, vindo da experiência de “Deu Pra Ti Anos 70” também trabalhava neste projeto, como roteirista.



Giba numa projeção de Super-8 no Clube da Cal, em Torres/RS.

A TVE serviu, além de um local de aprendizado da linguagem audiovisual e de aquisição de experiência, como um ponto de encontro de pessoas interessadas na produção audiovisual. Foi lá que Jorge conheceu Ana Azevedo e Zé Pedro Goulart, com quem formou a

⁸⁹ Ver nota 31 no Capítulo 1.

primeira produtora da qual fez parte, a Luz Produções, que produziu seu primeiro curta-metragem, chamado “Temporal”, em 1984.

“Deu Pra Ti Anos 70”, “Coisa na Roda” e “Inverno”, os longas em Super-8, foram feitos por grupos de pessoas sem nenhuma formalização de “produtoras”. Depois deste primeiro ciclo, no entanto, pequenos grupos começaram a se organizar em torno de produtoras, muitas vezes constituídas para realizar algum projeto específico. Segundo Gerbase, a partir de 82 ou 83, a atividade “adquiriu uma cara mais institucional”, porque surgiu a produtora Sequência, a Luz Produções, depois a Z Publicidade e Propaganda, e uma série de pequenas produtoras.

Depois de “Inverno”, o Super-8 foi deixado de lado. Segundo Giba, os três longas-metragens haviam “esgotado as possibilidades” de realização da bitola e era necessário dar um passo adiante a passar para a realização em 35 mm.

“No ‘Inverno’ a gente meio que bateu no teto, assim. A gente já tinha um cuidado com fotografia, um cuidado com a montagem... a gente já queria fazer de um jeito que o Super-8 não permitia fazer. Foi meio que uma despedida. Vamos tentar 35 então”.

Os “longas em 35”, que é como são referidos os três filmes em longa-metragem seguintes, são considerados pela maioria dos informantes como o lugar onde deu sua profissionalização “de verdade”. Isso se deve a vários fatores. O próprio fato de passarem a trabalhar com o tipo de material que era usado pelo circuito comercial, a película em 35mm, já imprime uma faceta profissional para a atividade que o Super-8, por melhor que fosse feito, tecnicamente, não atingiria. A filmagem em 35mm habilita a exibição do produto na grande maioria das salas de exibição de cinema, além de se adequar ao esquema habitual de distribuição, em cinemas cujas salas são preparadas para projetar tal tipo de película. Os filmes feito nessa época passaram a ser anunciados, no jornal, junto a programação habitual de cinema – não numa nota especial, como os Super-8. A crítica passou a ter mais critérios de julgamento, podendo comparar essas produções com outras em 35mm.⁹⁰ Mesmo a parte de divulgação era trabalhada com propósitos mais amplos, com o cartaz do filme no Segundo Caderno da Zero Hora.

Marta Biavaschi e Rudi Lagemann se referem a essa fase dos filmes em 35mm como lugar onde se deu sua profissionalização. Para Rudi Lagemann, “depois de três longas em Super-8, era chegada a hora de tentar um cinema mais profissional. Foi então que surgiu Verdes Anos.” Marta, além de atuar, passou, na época, para a função técnica de figurinista.

⁹⁰ “Deu Pra Ti Anos 70”, “Coisa na Roda” e “Inverno”, por serem um produto tão diferente, longas em Super-8, não se encaixavam em categorias “normais” e assim não podiam ser comparados.

“No ‘Deu Pra Ti’ a minha participação foi muito pequena, mas eu tava nesse cenário cultural. Depois no ‘Verdes Anos’ como profissional, assim, e como participante dessa turma, mas já com papéis definidos, assim, na equipe, já com a gente já colocando um outro... uma outra bitola também.”

“Verdes Anos”, “Me Beija” e “Aqueles Dois”, os “longas em 35” foram realizados de forma cooperativada. Os filmes foram financiados através da venda de “cotas” para patrocinadores/colaboradores e da redução total de despesas de produção, usadas apenas para o negativo necessário para a filmagem, gasolina e alimentação da equipe. Toda a mão de obra foi realizada em troca de “percentuais” do filme. Giba, por exemplo, enquanto diretor, tinha direito a maior cota, 1,3% da renda líquida. Todos os outros participantes tinham percentuais que variavam desse máximo ao mínimo de 0,1%.

“Deu Pra Ti Anos 70” teve em torno de 24 mil espectadores e possibilitou a Giba viver praticamente três anos com a renda da bilheteria. “Verdes Anos” foi assistido por 140 mil pessoas e Giba (assim como todos os outros “cotistas”) não ganhou absolutamente nada.⁹¹ 50% da bilheteria ficava com os donos de cinemas onde o filme era exibido; mais uma parte com a distribuidora; o resto ia para o pagamento das dívidas assumidas pela produtora. Isso era totalmente diferente do que havia sido feito com os Super-8, onde os lucros vinham diretamente para os produtores.

“Tu tá com o filme na mão, tu diz, bom, agora eu é que tenho que vender o filme, eu é que tenho que projetar, aquela coisa toda do cinema itinerante. E isso fazia com que a gente levasse muito tempo pra fazer um outro filme porque a gente passava muito tempo exibindo os filme. Por outro lado tinha um lado bom que nada do que o filme gerava em termos de renda ficava com intermediários. Era tudo pra gente. Então isso tem o lado ruim e o lado bom de ser artesanal, de ser não-industrial. Quando a gente entrou no 35mm, aí é outro mundo, né. Enfim, o sistema de distribuição existe.”

Além disso, Giba afirma que justamente na época em que foram feitos estes longas em 35mm o país estava começando a entrar numa séria crise financeira que atingiu todos os setores de produção artística.

“Aí foi meio que, bom, agora somos profissionais, vamos fazer 35mm. Só que aquele foi um momento terrível, foi o início do governo Sarney, o país faliu... não tinha dinheiro pra nada, a Embrafilme quebrou, todo o sistema de distribuição do cinema brasileiro quebrou. Tinha atingido o máximo exatamente nesse início da década de 80, e começou a cair, despencar. (...)

⁹¹ Segundo Giba, na verdade não foi “absolutamente nada” mas algo que hoje representaria cerca de 120 dólares.

E foi justamente nesse período que a gente resolveu, agora vamos ser profissionais. Profissionais da onde? Chegamos, entramos no pior momento. Entramos no palco quando o público tava indo embora.”

A publicidade aparece, pelo menos no período dos anos 80, como um lugar para o qual convergiam profissionais das mais variadas áreas em busca de trabalho. Assim como os músicos que, como tratei antes, durante algum tempo de suas carreiras tiveram de trabalhar com a produção de jingles para publicidade para continuar “trabalhando com música”, a maioria dos informantes que trabalhavam com audiovisual teve que se voltar pra publicidade para continuar “trabalhando com imagem” nesse período onde era difícil trabalhar com o lado artístico da produção audiovisual. Esse movimento em direção à publicidade, pelas pessoas do cinema / televisão, começou por volta de 83, 84. Antes para alguns, um pouco depois para outros. Neste momento houve uma espécie de “divisão”. Enquanto alguns assumiram a publicidade como um mero “ganha-pão” temporário, mantendo a vontade de realizar trabalhos artísticos com audiovisual no horizonte profissional, (segundo Jorge, “vivendo de publicidade mas fazendo cinema”) outros passaram totalmente para a publicidade, uma área que sempre trouxe um bom retorno financeiro. Segundo Giba,

“Tinha muito pouca gente que fazia direção de publicidade em Porto Alegre. Quando a gente começou a fazer os filmes, a gente começou a ser visto como uma grande perspectiva pra o mercado de publicidade, o pessoal das produtoras de publicidade nos chamavam com muita esperança de que a gente fosse ficar.”

Giba realizou alguns trabalhos em publicidade, mas, segundo ele, muito pouco: cerca de 10 comerciais em dois anos. Nadotti também realizou algumas coisas, mas afirma que não fez disso uma formação, ao contrário de muitos outros. Tanto Mônica Schmiedt como Jorge Furtado e Rudi Lagemann tiveram “épocas” em que fizeram publicidade. Carlos Grüber iniciou uma parceria com a diretora de publicidade Flávia Morais em 1983 e permaneceu quase que exclusivamente na área. A sedução de fazer publicidade está nas várias vantagens que apresenta, financeiras e de aprendizado. Para Giba,

“A publicidade tem muitas vantagens. Não só ela paga muito bem, tu ganha muito melhor do que com outras atividade artística, mas além disso ela te permite experimentar coisas que as vezes tu leva anos pra poder experimentar. Tu pode tentar fazer uma coisa diferente numa direção de ator ou numa utilização de câmera... tu faz, uma semana depois a coisa tá no ar... duas semanas depois já não tá mais no ar. E tu já vê o resultado. Coisa que se tu fosse fazer num filme tu ia levar um ano e meio, dois anos, três anos pra ver esse resultado. Então se dá um pique de experimentação que é muito bom.”

Dessa maneira, como “campo de experimentação” e de suporte financeiro, a publicidade pode até ser vista como um caminho possível de profissionalização no audiovisual. A idéia de “ganhar dinheiro fazendo publicidade e depois fazer cinema” foi algo muito comum entre os informantes. No entanto, para muitos esse “depois” nunca se concretizou e a publicidade é a atividade principal até os dias de hoje.

Jorge conta que, em 1986 depois de perder o emprego que tinha na TVE por ter faltado uma semana de trabalho para ir ao festival de Gramado em que seu filme “O Dia em que Dorival Encarou a Guarda” foi premiado, já casado, com um filho pequeno, praticamente não teve alternativa senão fazer publicidade.

“Eu já tinha sido convidado antes, mas nunca tinha aceitado fazer. Eu não gostava muito. Aí me chamaram. Falei assim, bom, agora não tem arrego, né, vou fazer. E aí eu fui fazer comerciais. E foi incrível, assim. Em três meses eu ganhei mais dinheiro do que no resto da minha vida. Era uma loucura, em um trabalho ganhava o mesmo que eu ganhava um ano na TV. E aí eu comecei a fazer comerciais, e fiz, de 86 a 89, quatro anos fazendo muito. E não parei de fazer cinema. Mas só o que dava grana era a publicidade, o cinema era nenhuma. Então eu vivia de publicidade. Como aliás quase todos os cineastas até hoje. Porque viver de cinema no Brasil é muito complicado até hoje pra qualquer um. Todo o mundo faz publicidade, ou no meu caso, televisão.”

A Casa de Cinema de Porto Alegre foi criada em 1987 numa tentativa de continuar fazendo cinema mesmo com o imperativo de ter que se fazer publicidade. Uma das regras da Casa era de que as produtoras a ela afiliadas não realizariam publicidade. Assim, seria um espaço comum para fazer a distribuição dos filmes já produzidos e realizar novos projetos. Inicialmente, a Casa era uma cooperativa de produtoras: quatro produtoras com onze participantes no total. Havia a Roda Filmes, da qual participavam Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase, Werner Schünemann e Sérgio Amon; a In Vídeo, de Carlos Gerbase, Luciana Tomasi e Heron Heinz; a Luz Produções, de Jorge Furtado, Zé Pedro Goulart e Ana Azevedo; e a Um Produções, de Giba Assis Brasil, Werner Schünemann, Mônica Schmiedt e Angel Palomero (criada especialmente para a realização do filme “O Mentiroso”). A Casa funcionava como uma espécie de “condomínio” dessas produtoras.

Jorge Furtado situa a criação da Casa de Cinema como um passo importante rumo a profissionalização. Ao ser questionado sobre o momento em que ele considerava ter se profissionalizado no fazer audiovisual, ele afirma:

“Eu acho que o momento em que eu resolvi fazer isso, viver disso, foi ali... 82, 83 ali... e depois mais seriamente, profissionalmente, em 88, com a Casa de Cinema. Bom, agora tenho uma empresa, sou sócio de uma empresa que precisa viver disso. Então ali foi um momento de profissionalização mesmo. Bom, agora vamos viver disso, vamos tentar viver disso.”

Giba cita como importante para a criação dessa estrutura da Casa de Cinema a Lei do Curta, implantada em 1977 mas reformulada em 1985, que obrigava a exibição de um filme de curta-metragem junto com os filmes de longa-metragem no Brasil. Assim, a solução dos cooperativados da casa para continuar fazendo cinema numa época em que os financiamentos eram escassos e difíceis para longa-metragem foi realizar filmes de curta duração. Giba, então já trabalhando na função de montador, passou a ter bastante trabalho por conta dessa lei. Mesmo filmes de fora do estado eram enviados para serem montados por ele.



Marta Biavaschi no curta-metragem “Interlúdio”, de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil (1983).

Entre 88 e 89 a Casa de Cinema passou a ter a representação de venda dos negativos de cinema da Kodak em Porto Alegre. Com isso foi possível cobrir as despesas da Casa (que até então eram divididas entre os cooperativados). Até que em 89 um filme financiado totalmente pelos próprios membros da Casa, cujo roteiro foi escolhido entre diversos projetos de seus membros numa espécie de concurso interno, o curta-metragem “Ilha das Flores”, dirigido por Jorge Furtado, ganhou o Urso de Prata no Festival de Cinema de Berlim, um dos prêmios mais importantes do cinema no mundo todo. A partir daí, Jorge novamente foi trabalhar com televisão, agora como contratado da Rede Globo, participando de diversos programas como roteirista, e a Casa de Cinema teve a chance de realizar filmes para o exterior, para uma televisão britânica e uma fundação americana. Isso praticamente “salvou” a Casa na pior época vivida pelo cinema brasileiro, o início dos anos 90. A premiação de “Ilha das Flores” é vista também como a abertura de uma nova fase, “mais profissional”, em que se passou a fazer outras coisas além de somente curtas-metragens. Para Luciana Tomasi,

“O Ilha das Flores foi um estouro internacional, né? A gente ganhou Berlim, e de lá, assim, começou... a gente começou a se profissionalizar, mesmo. Porque só no curta não dava pra ficar. Então nós começamos a fazer vários projetos, ir atrás de grana e fazer projeto pra TV, e projeto pro exterior... porque aí que vieram os convites. a partir do Ilha das Flores... e aí nós começamos a ganhar pra fazer curtas.”

Mas a dificuldade de lidar com tantas produtoras diferentes num mesmo espaço, já que algumas realmente funcionavam e outras não, levou a desentendimentos entre os membros da Casa e a saída de vários deles para se dedicarem a outros projetos. A partir de 1991, a Casa de Cinema de Porto Alegre foi oficializada como produtora, (antes era uma cooperativa de produtoras) com seis sócios, três casais: Giba Assis Brasil e Ana Luiza Azevedo; Jorge Furtado e Nora Goulart; Carlos Gerbase e Luciana Tomasi – configuração que permanece até hoje.

Além da publicidade e da televisão, praticamente todos os informantes realizam alguma outra atividade durante o período inicial de profissionalização na área do audiovisual. Luciana Tomasi trabalhava como jornalista, Carlos Gerbase já dava aulas de cinema na PUC, Mônica Schmiedt produziu a banda Os Replicantes, peças de teatro, “o que pintasse”. Rudi Lagemann trabalhava de digitador no Banrisul e outros lugares. Carlos Grubber trabalhava em uma escritório e dava aulas de teatro.

Para Giba uma das coisas que convergiram para a profissionalização do grupo foi a “atitude profissionalizante” de criar a APTC, Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos. Fundada em 1985, a APTC, segundo Giba, surgiu da necessidade de se criar uma interlocução com o poder público que acabasse com um certo “personalismo” – ir até o governador do Estado, por exemplo, e pedir financiamento para um filme. A idéia era de regrav as relações com o Estado, tentando conseguir regras claras e democráticas para financiamentos, principalmente através de prêmios de incentivo e concursos.

Dentre as três áreas pesquisadas, a de produção audiovisual é a considerada mais politicamente organizada. Tanto informantes do teatro como da música compararam a “falta de organização” de suas áreas com a grande articulação da área do audiovisual, muitas vezes relacionando o próprio desenvolvimento da área nas últimas duas décadas na cidade a uma grande e permanente organização corporativa e política dos produtores do audiovisual, gerando algumas conquistas importante para a categoria profissional. Segundo Jorge Furtado,

“Então a gente se organizou, criou a APTC e começou a exigir, politicamente, que as verbas públicas fossem usadas com critérios de transparência e públicos, né. Foi uma coisa que a APTC batalhou sempre a nível federal a aqui também. Então todo o dinheiro... em vez das pessoas irem no palácio

falar com o deputado pra conseguir uma grana pra fazer o filme, a gente, não, vamos nos organizar a criar concursos estaduais ... então a APTC foi fundamental pro fortalecimento e pra profissionalização do cinema no Rio Grande do Sul.”

Algumas destas conquistas se refletem na própria criação de prêmios para a área do audiovisual e da organização/ participação em festivais. O prêmio num festival de cinema é um dos maiores indicadores de prestígio na área (dependendo de qual o festival ganho, obviamente) e pode ser um forte fator determinante da trajetória profissional futura do produtor de audiovisual, como aconteceu com Jorge Furtado depois de “Ilha das Flores”. A Casa de Cinema, tanto pelas produções antigas como as atuais, tem uma longa lista de premiações em festivais.

Como se pode perceber, a produção audiovisual tem um processo de profissionalização mais longo do que na música. Já foram mencionadas anteriormente algumas de suas particularidades: projetos necessariamente coletivos, grandes investimentos financeiros, a falta de um mercado ou de um circuito exibidor constituído. Enquanto na música essa fase inicial de profissionalização não dura muito, com a gravação, o show, a veiculação na rádio servindo como marcadores de algumas de suas fases e acontecendo relativamente “rápido” para os informantes que trabalham na área, no fazer audiovisual as coisas acontecem muito mais lentamente. A “profissionalização”, para alguns, só é reconhecida como tendo acontecido juntamente com um grande reconhecimento por alguma obra; para outros, ela é algo decorrente do trabalho na área, como uma consequência dos trabalhos realizados ou como definidora de um momento em que se passou a “sobreviver” com seus resultados. A idéia de que se estava fazendo arte mas fazendo um produto, para ser exibido, mostrado, que gerasse bilheteria, que desse retornos e assim possibilitasse a dedicação total a atividade também é algo importante. Essa atitude perante a arte como produto revela a preocupação e a vontade de encará-la como um trabalho. Segundo Mônica Schmiedt,

“O fato de fazer, um grupo de pessoas que nunca fizeram cinema profissionalmente se lançar num filme para ser lançado no mercado, faz com que exista toda uma outra preocupação. Que exista todo um outro comprometimento. Porque, afinal por que essas pessoas vão tá se envolvendo nisso? Não é pra ganhar nota... é pra fazer um produto pra ser visto. Então talvez isso tenha influenciado até no tipo de produtos que tenham sido feitos. Talvez seja realmente uma das coisas de se observar pelo fato deste grupo ter, de uma maneira mais rápida, passado a desenvolver uma atividade mais profissional. De se dedicar a isso profissionalmente, viver disso... Produzir, fazer, nunca parar...”

Para Mônica Schmiedt, essa profissionalização se deu “muito rápido”:

“Eu logo passei a viver do teatro... do cinema demorou um pouquinho mais. Cinema, eu comecei a viver de cinema lá oitenta e seis, mais ou menos. Mas é pouco tempo, tu entende? De começar a fazer. O primeiro filme eu fiz em 83, que foi o “Verdes Anos”, “Aqueles Dois”, aquela leva dos longas. Em 86 eu já tava fazendo um longa, e já tava, já era um trabalho profissional, eu vivia disso... onde a gente já tava fazendo filme de metragem pra entrar no circuito de cinema... Então eu até acho que essas pessoas se profissionalizaram muito rápido. Muito rápido... e mesmo o teatro, mesmo o teatro já dava uma grana, claro, uma grana pra quem é estudante, tá em começo de carreira... e vive com muito pouco dinheiro. Mas eu acho que a gente sempre teve uma relação bem profissional com o trabalho. Tanto que rapidamente todo o mundo começou a fazer isso, só isso.”

Para ela, é justamente essa “relação profissional” que norteou os projetos do “grupo” desde cedo o fator que contribuiu para que seus empreendimentos se tornassem produtos bem-sucedidos.

A seguir, trato da profissionalização entre as pessoas que faziam teatro. Diferentemente da música e do audiovisual, estes informantes tem um fator acadêmico importantíssimo na trajetória profissional: a existência de um curso superior em artes cênicas em Porto Alegre que reunia grande partes dessas pessoas criou menos caminhos paralelos para a profissionalização no teatro do que os existentes nas duas outras áreas.

Capítulo 5 – A profissionalização no fazer teatral

Como mencionado anteriormente, o teatro foi a única área de produção artística entre as pesquisadas em que existia um curso em nível superior em Porto Alegre nas décadas de 1970 e 1980. Embora não fosse o único caminho possível para a profissionalização na área, o Departamento de Arte Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul representou a principal referência para o fazer teatral na época, sendo, além de um local de aprendizado, um ponto de encontro para a formação de grupos e realização de produções teatrais. Segundo Mirna Sprizter, que entrou como aluna de graduação no DAD em 1977,

“Eu ainda peguei a faculdade como um centro muito importante de Porto Alegre. Um pouco antes da minha geração, teatro era o DAD que fazia. Quem produzia teatro em Porto Alegre eram os professores do DAD.”

No entanto, para os informantes entrevistados, o DAD, apesar de possuir essa centralidade não representava uma primeira experiência teatral. Todos os informantes que ingressaram no curso de Artes Cênicas vinham de experiências anteriores, ligadas a grupos amadores. O Teatro de Arena⁹² era um dos lugares em que esses grupos tinham a oportunidade de começar um trabalho. Em 1977 foi aberto um processo seletivo de atores para a formação de um grupo de teatro amador ligado ao Teatro de Arena chamado Grêmio Dramático Açores. Três jovens diretores recém-formados no DAD, João Pedro Gil, Carlos Cunha e Guto Hernandez, coordenados pelo também recém saído do DAD Luciano Alabarse e por Jairo de Andrade, diretor do Teatro de Arena de Porto Alegre, dirigiriam três peças estreladas pelos atores selecionados nas audições. Um anúncio foi colocado no jornal, e a possibilidade de participar do Teatro de Arena atraiu um grande número de pessoas que resolveram participar do processo seletivo.

Marta Biavaschi começou como atriz no Grêmio Dramático Açores, no qual entrou através desse processo seletivo. Mirna Sprizter também participou do mesmo processo, e considera sua estréia como atriz sua participação numa das peças do grupo. Sérgio Lulkin, apesar de já estar “com um pezinho no teatro”, resolveu não fazer a audição.

⁹² Que novamente aparece como um lugar central na configuração do “*art world*” de Porto Alegre.

“Eu não me inscrevi porque eu não ia me profissionalizar e também eu tava fazendo Arquitetura e não tinha muito tempo. Mas vários amigos de outras áreas, tanto da universidade como de fora, que eu acabei conhecendo nesse movimento, se inscreveram, e eu fui pra ajudar, assim, a decorar o texto, pra dar uma força com eles. E aquilo era excitante mas eu ficava de fora, eu tava ajudando as criaturas a decorar o texto, a dar as deixas. E comecei a ficar em volta deles, assim. Aí depois que eles entraram... eu fiquei de fora.”

Sérgio fazia Arquitetura na época. Dos seis informantes que cursaram o DAD, quatro deles iniciaram o curso de Artes Cênicas em paralelo com outro curso superior que já realizavam, ou pedindo transferência desse primeiro curso. Mirna Sprizter também fazia Arquitetura, Angel Palomero cursava Engenharia e Júlio Conte cursava Medicina (no qual também se formou). A possibilidade que existia na UFRGS, na época, de realizar dois cursos superiores em paralelo, criava essas situações em que se cursava um curso ligado a uma profissão liberal e um curso ligado a interesses pessoais mas que provavelmente não representava uma possibilidade profissional muito “viável”.⁹³



Anúncio convidando para seleção de atores que originou o Grêmio Dramático Açores, do jornal Zero Hora de 10/08/1977.

Mirna afirma que provavelmente não teve coragem de assumir “de cara”, o teatro, embora no primeiro vestibular para Arquitetura já tivesse colocado o curso de Artes Cênicas como segunda opção.

“Eu adorava a Arquitetura ... mas no ano seguinte eu fiz vestibular pro DAD e entrei. E comecei a fazer junto. Teve uma época que eu fazia Arquitetura, fazia o DAD, trabalhava num escritório de Arquitetura de tard e fazia teatro de noite, porque eu entrei numas que eu tinha que experimentar tudo pra

⁹³ Isso também aconteceu com os informantes das áreas trabalhadas anteriormente: Léo Henkin cursava Agronomia e Letras; Mônica Schmiedt, Arquitetura e História; Jorge Furtado, Medicina e Artes Plásticas, e depois Artes Plásticas e Jornalismo.

poder decidir. Bom, daí acabei trancando a Arquitetura, pensando, ah, vou fazer o teatro, depois eu volto... nunca voltei.”

Júlio afirma que tinha coisas que queria fazer que sabia que não poderia fazer na Medicina. Depois de formar um grupo de teatro com colegas da faculdade mesmo, ele resolveu fazer vestibular e passou a fazer os dois cursos. Em 11 anos, graduou-se em ambos.

Sérgio acabou pedindo transferência da Arquitetura para a Artes Cênicas.

“E eu comecei a sair da aula da Arquitetura e ir pegar eles na saída do ensaio. Típica isca pra tu cair direto no teatro é começar a ir no lugar do ensaio. Aí eu comecei a sair com eles no final, porque aquele grupo tudo, direto, aquele assunto, e eu bem fascinado com isso tudo... E depois comecei a matar aulas pra poder estar junto com eles no ensaio, porque aí comecei a ficar amigo de todo o mundo, pedi se podia assistir de vez em quando... depois comecei, quase todos os dias só pra assistir... aí um dia faltou uma menina que ficou doente e era assim, faltava uma semana, duas, pra estrear um dos trabalhos... e a única pessoa que conhecia tudo, conhecia as músicas, as falas, tudo de cor... aí me convidaram se eu não queria entrar no lugar dela. E aí entrei e nunca mais saí. Deixei a Arquitetura e fui pras Artes Cênicas.”

O primeiro contato de Angel Palomero foi com pessoas que faziam teatro - só depois ele entrou em contato com o teatro propriamente dito, através dessas pessoas. Segundo ele,

“Naquela época era o auge da famosa Esquina Maldita. E ali acontecia que tinha um encontro de duas turmas, assim, tinha uma turma que saía dos bares e uma turma que chegava. E essa turma que chegava que era uma coisa assim, dez da noite, onze horas, era o pessoal que fazia teatro, música, literatura... E essa coisa de mesa de bar, a gente acabou fazendo amizade com pessoas que eram do teatro... e aí foi, né, comecei a assistir uma peça de teatro que uma pessoa me convidava. Foi assim que eu comecei a fazer teatro. Logo em 81, depois que eu já tinha feito algumas coisas, eu pedi transferência da Engenharia pra escola de Teatro.”

Lúcia Serpa e Carlos Grübber têm uma trajetória um pouco diferente. Ambos entraram diretamente na faculdade de Artes Cênicas - vinham de uma relação bastante longa com o teatro, desde a escola e a adolescência. Lúcia, antes mesmo de entrar na faculdade, em 1982, havia feito vários cursos livres e já se apresentado em espetáculos, além de conhecer muitas pessoas que trabalhavam com teatro na cidade. Mas, segundo ela, foi ao entrar na faculdade que realmente passou a “conhecer todo o mundo” e trabalhar intensivamente com teatro.

“E aí eu comecei a fazer aula, o que a gente fazia na época era uma coisa bem interessante, porque os alunos de interpretação faziam todos os trabalhos de direção dos alunos de direção. Então os alunos de direção tinham que dirigir e os alunos de interpretação, então, faziam aqueles

espetáculos. E eu comecei a ser requisitada. E eu queria, tava entrando, queria fazer de um tudo. Então fazia trabalho de todo o mundo que você pode imaginar, eu fazia. E... mas nessas foi ótimo, porque eu acabei conhecendo todo o mundo que tava lá...”

A universidade também é mencionada por Sérgio Lulkin como um lugar para onde convergia muito trabalho. Trabalho teatral tanto das disciplinas do curso como de diretores já profissionais que chamavam alunos do DAD para seus projetos.

Destes sete informantes, Márcia do Canto e Marcos Breda são os que não cursaram o DAD. Márcia fez um curso livre de teatro onde conheceu pessoas que faziam parte do Grêmio Dramático Açores. Começou a frequentar os ensaios do grupo, não como atriz, mas “dando uma força”, fazendo contra-regragem, ajudando em algumas coisas. Quando, influenciados pelo grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, que ministrou um curso em Porto Alegre (que Márcia e muitos outros fizeram) uma parte do grupo resolveu separar-se do Grêmio Dramático Açores para criar um espetáculo que contasse sua própria história (que veio a ser o grupo Ven De-Se Sonhos e a peça “School’s Out”), Márcia juntou-se a eles.

A partir daí, ela começou a participar de várias peças, e justamente por já estar fazendo muito teatro achou que cursar a faculdade na área não seria necessário. Assim, entrou na faculdade de História na PUC, que cursou durante apenas um ano.

Breda afirma que começou a fazer teatro “por acidente”. Na época, ele era estudante de Engenharia. Começou a assistir seguidamente aos ensaios de uma peça da qual uma amiga participava e acabou sendo convidado para ser figurante do espetáculo. Quando Pedro Santos, do grupo Ven De-Se Sonhos, foi para o Rio de Janeiro trabalhar com o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, Breda foi chamado para lhe substituir na peça do grupo que estava em andamento. A partir daí, Breda entrou para o grupo e passou a fazer vários trabalhos, em teatro e relacionados a ele. O fato de ter se tornado um ator tem, para ele, um caráter circunstancial.

“Essa transição se deu sem que houvesse uma decisão consciente, tipo, ‘de hoje em diante’. Não. A gente, foi, foi, de repente, quando eu vi, tinha virado a minha profissão. É até engraçado, porque foi a única coisa que eu não decidi ser foi ser ator. Eu decidi que eu ia ser engenheiro mecânico. Não deu certo. Aí eu decidi que ia ser engenheiro de minas. Não deu certo. Aí eu decidi que eu ia ser professor de Letras. Nunca, praticamente nunca exerci. E a única coisa que eu não escolhi ser, que era ser ator, acabou sendo, por força das circunstâncias. Eu gostava muito... na verdade eu não tinha noção do quanto eu gostava disso e de quanto isso era possível de virar um ganhador.”

Se a faculdade de Artes Cênicas era um centro importante para onde convergiam essas pessoas, pertencer a um grupo de teatro era algo igualmente importante. A faculdade, além de

instância consagradora de capital cultural, era um ponto de encontro e diálogo entre os candidatos a ator; os grupos amadores eram os centros de experimentação, onde várias pessoas podiam se reunir em volta de um projeto comum e aprender na prática a forma de realização de um espetáculo teatral. Nesse sentido pertencer a um grupo também é muito relevante para a formação no fazer teatral. No final dos anos setenta e início dos oitenta, existiam basicamente dois tipos de grupos de teatro em Porto Alegre: os grupos de **criação coletiva**, influenciados pelo método de trabalho do grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, onde havia uma grande divisão de tarefas e a Produção era coletiva, ‘cooperativada’; e grupos que funcionavam num formato considerado um pouco mais ‘tradicional’, trabalhando com textos de autores teatrais, com uma ou mais figuras centrais na direção ou condução dos trabalhos. As origens de todos os grupos era usualmente o próprio DAD, mas no caso dos grupos que não eram de criação coletiva, geralmente havia a figura de algum professor do departamento nessa função de coordenação. Isso não impedia a circulação de pessoas entre os grupos e a formação de laços de amizade e troca de experiências. Sérgio Lulkin teve uma primeira experiência no Grêmio Dramático Açores, quando ainda cursava Arquitetura. Depois, já na faculdade de Artes Cênicas, ligou-se ao grupo Tear, coordenado pela professora Maria Helena Lopes. Ele compara o trabalho do Tear com o do grupo de criação coletiva Vende-Se Sonhos:

“O Vende-Se Sonhos, eles trabalhavam de uma forma mais coletiva, embora tivesse alguma liderança na direção, era um processo mais coletivo de criação. E pra nós era um processo coletivo, mas com uma condução muito mais definida... por um diretor que é a Maria Helena. E ela, com mais experiência de trabalho, também, né. Com toda a formação acadêmica e a formação em alguns ateliês fora da academia que marcaram muito a investigação. O que acontecia era assim, saíam dos ensaios, os grupos todos se juntavam, se conheciam, então a circulação quase sempre se dava nos mesmos lugares... muita amizade, muita proximidade... talvez por muitos estarem fazendo a escola, também... ou recém-formados na escola. Mas tinha muita proximidade, muita circulação.”

Como já foi mencionado anteriormente, um grupo importante por volta de 1977 e 78 foi o Grêmio Dramático Açores, ligado ao Teatro de Arena. O processo de trabalho do grupo incluía a socialização do trabalho, a forma cooperativada, a divisão de tarefas a tentava de levar os espetáculos para fora do circuito regular. Tinha, no entanto, figuras fortes na condução dos trabalhos.

Após desentendimentos internos no Grêmio Dramático Açores e um curso com o Asdrúbal Trouxe o Trombone, alguns membros do GDA resolveram separar-se e formar um grupo de criação coletiva. A eles juntaram-se outras pessoas que não faziam parte do Grêmio e que dispuseram-se a participar de tal empreitada. Segundo Angel,

“Já tinha uma idéia, entre essas pessoas, entre a Marta, o Marco Sório, o Pedro Santos, de fazer... De fazer um grupo de criação coletiva. Era assim, a onda, um pouco tardia, que tava batendo aqui. Quando aconteceu esse desentendimento lá, a gente decidiu fazer essa tentativa. Isso era outubro de 79. A gente começou a se reunir, fechamos um grupo e começamos a trabalhar. E esse foi o grupo do Vende-Se Sonhos, mas isso foi, assim, esse nome, obviamente, apareceu mais tarde.”

O Vende-Se Sonhos, segundo Angel, fazia “teatro a la Asdrúbal”. O grupo carioca era a maior influência dos integrantes do Ven De-Se Sonhos⁹⁴, e sua peça, “Trate-me Leão”, serviu de inspiração para a criação de uma peça que “contasse a própria história” dos integrantes do grupo – chamada “School’s Out”, que estreou em outubro de 1980.⁹⁵

Posteriormente, o grupo passou a trabalhar em televisão e cinema, fazendo parte de um grande número de filmes Super-8 feitos na cidade na época. Nessas produções em Super-8 também participaram integrantes do Faltou o João, um grupo amador formado em Novo Hamburgo por colegas de colégio, muitos dos quais haviam vindo fazer o curso superior em Porto Alegre. Do Faltou o João participavam alguns informantes que hoje trabalham como audiovisual, citados anteriormente: Carlos Grübber, Rudi Lagemann, Mônica Schmiedt.⁹⁶ Este grupo surgiu mais ou menos na mesma época do Vende-Se Sonhos e com uma proposta parecida de criação coletiva. Segundo Angel, o que o diferenciava do Vende-Se Sonhos eram propostas “mais intelectualizadas, filosóficas”, enquanto o Vende-Se, com sua influência “asdrubaliana”, fazia coisas “mais divertidas, engraçadinhas”. Mesmo assim, eram “grupos irmãos” e participavam dos mesmos eventos, até mesmo dos mesmo projetos, como os filmes em Super-8.

Angel relata um episódio que, segundo ele, ilustra corretamente a relação entre os dois grupos. Numa intervenção realizada no Saguão da Reitoria da UFRGS para protestar contra o preço do restaurante universitário, encontraram-se vários grupos da época. O Vende-Se Sonhos, então o grupo mais “popular”, iria encerrar o evento.

“E aí todo o mundo foi. Foi o Balaio, foi o Faltou o João, fomos nós, foi a Ana Maria Taborda, foi um monte de gente, sabe, tinha aquelas coisas de microfone, falava... não sei o que. E esse foi um encontro que mais ou menos, assim, definiu um pouco as tendências. Me lembro que o Werner fez

⁹⁴ Não houve praticamente nenhum informante da área do teatro que não se referiu de alguma forma ou de outra ao Asdrúbal.

⁹⁵ Alguns membros do Ven De Se Sonhos que não estão citados entre os informantes desta pesquisa: Pedro Santos, Marco Antônio Sório, Deborah Lacerda, Osvaldo Perrenoud, Narciso Rosso, Xala Felippi, Cleide Fayad, Wander Wildner, Soraya Simaan, Rosa Luporini.

⁹⁶ Outros membros do Faltou o João: Werner Schunemann, Ceres Victora, Nilo Cruz, Luiz Palese.

uma coisa muito engraçada. Porque eles não tinham nada preparado, pra variar, né? Eles eram totalmente, assim, amadores mesmo, no bom sentido. Eles faziam quando tavam a fim, eles não tinham, assim, de se encontrar todo o dia pra fazer... o Werner fez uma coisa, que ele foi com uma latinha de maquiagem... E ele fez um texto muito engraçado... dizendo... olha, a gente sabe fazer. A gente é bom, a gente tem talento, a gente tem grandes idéias, a gente vai fazer... a gente sempre faz grandes coisas, o problema é que sempre alguém chega na frente... que era uma brincadeira conosco, porque assim, a gente mais ou menos pedia os teatros juntos, e a gente ganhava, eles não conseguiam porque eram de Novo Hamburgo. Tinha umas brincadeiras entre a gente.”

Apesar da visibilidade que possuíam, principalmente com seu envolvimento no cinema, o Vende-Se Sonhos (que também era o elenco de um programa semanal da TVE-RS durante 81 e 82, o Quizuma) e o Faltou o João, no entanto, não eram os únicos grupos de “teatro jovem” na época em Porto Alegre. Surgido um pouco depois, o Balaio de Gatos tinha propostas um pouco diferentes, influenciadas por uma estética punk que chegava ao Brasil com um pouco de atraso, após ter surgido com grande alvoroço no final dos anos 70 na Inglaterra e nos Estados Unidos. O grupo pretendia encarnar a vanguarda em tudo o que fazia e durante bastante tempo suas experimentações e intervenções tiveram lugar em bares e outros lugares públicos, e não em teatros convencionais. A partir de um certo momento, o grupo também começou a fazer espetáculos em teatros, mas continuava diferenciando-se dos outros grupos pelo recurso à “vanguarda”. Mesmo por isso, eram considerados os “malucos” da cena pelos outros grupos. Eventualmente, membros do Balaio também participaram de produções de cinema locais realizadas por informantes do trabalho.⁹⁷

Outro grupo “jovem” da época, que surgiu mais ou menos junto com o Balaio de Gatos, um pouco depois do Vende-Se Sonhos e do Faltou o João, foi o grupo Do Jeito Que Dá. As origens do grupo são bastante ligadas ao DAD – ele foi constituído para a realização do trabalho final da faculdade de teatro de Júlio Conte, “Não Pensa Muito Que Dói”, e assim contava praticamente só com atores oriundos da faculdade de Artes Cênicas.

O Do Jeito Que Dá, também através do processo de criação coletiva, criou a peça Bailei na Curva em 1983 – uma peça que veio a se tornar um dos marcos do teatro gaúcho na época e importantíssima para estes informantes do ponto de vista profissional porque foi uma espécie de trampolim para outros projetos sérios nas suas “carreiras”. Alguns membros do grupo haviam sido do Vende-se Sonhos e vários participaram também dos filmes realizados pelos informantes que trabalhavam com audiovisual.

⁹⁷ Infelizmente, não consegui entrevistar nenhum membro do grupo para este trabalho.

Embora não fossem de “teatro jovem”, dois outros grupos foram mencionados pelos informantes: o grupo Tear, coordenado por Maria Helena Lopes, professora do DAD, e do qual Sérgio Lulkin participou após do Grêmio Dramático Açores, e o Teatro Vivo, cuja figura central era Irene Brietzke, para o qual entrou Mirna Spritzer depois do Grêmio Dramático Açores. Estes dois grupos se diferenciavam justamente por terem seus trabalhos conduzidos por uma figura central. Embora algumas partes do processo de trabalho fossem feitas coletivamente, havia uma pessoa liderando o grupo, o que, a princípio, não fazia parte da maneira de trabalho dos grupos de criação coletiva. Tanto o Tear como o Teatro Vivo são grupos que existem até os dias de hoje, portanto, grupos com mais de duas décadas de trabalho conjunto. Sérgio e Mirna continuam pertencendo a eles.⁹⁸

O Teatro Vivo e o Tear surgiram de um único grupo, chamado Teatro da Terra, que durou pouco tempo. Ao contrário dos grupos “jovens”, ambos os grupos trabalhavam com textos prontos de autores teatrais. Segundo Mirna,

“Os grupos tinham processos bem diferentes, o Tear sempre foi um grupo mais voltado pra um trabalho mais de pesquisa, um trabalho mais demorado de elaboração, e o Teatro Vivo, não que não tivesse pesquisa, a gente inclusive teve um trabalho bem importante voltado pro trabalho do Brecht, que a gente foi aprofundando a cada montagem, mas a gente tinha como meta, sempre, a data da estréia marcada, uma longa temporada... sempre tinha uma idéia... de profissionalização, assim, de poder viver do trabalho. Fomos muito criticados por isso, também. Enfim, tinha uma época que se dizia em Porto Alegre que o Teatro Vivo era ‘teatrão’. Imagina Porto Alegre ter ‘teatrão’. Tomara que fosse ‘teatrão!’”

A fala de Mirna é importante por dois motivos. Primeiro, porque transparece, de forma clara, o projeto de fazer teatro como uma atividade da qual se pudesse viver. Esse projeto “profissional” do Teatro Vivo não é muito visível nos outros grupos, a não ser, talvez, no Do Jeito Que Dá, e mesmo assim, em relação a peça “Bailei na Curva”, já em 1983. O segundo motivo que torna a fala de Mirna importante é a referência ao “teatrão”. Na fala dela, assim como todas as vezes que essa palavra apareceu na fala dos informantes, o termo ‘teatrão’ é usado de uma forma pejorativa para tratar de grandes produções “comerciais” feitas no centro do país, com atores famosos, investimentos grandes de produção, grandes teatros. A

⁹⁸ Outro grupo de Porto Alegre que teve suas origens no final dos anos 70 e continua constituído até hoje, embora somente com a sua figura central como remanescente da formação original, é o Ói Nós Aqui Traveiz. Embora fizesse parte do cenário dos grupos da época de forma importante, pela sua originalidade e engajamento político, o Ói Nós tinha a proposta de um teatro “radical” que muitas vezes não se comunicava com os outros grupos. Infelizmente, não foi possível conversar com Paulo Flores, que permanece como um dos líderes do grupo desde a sua fundação.

comparação com essas produções sempre é negada pelos informantes. Para Mirna, inclusive, não havia nada em Porto Alegre que se assemelhasse ao “teatrão”. No entanto, ao afirmar que “tomara que fosse teatrão”, ela também revela o desejo da existência na cidade de um mercado teatral tão forte como o existente no Rio de Janeiro e São Paulo.

Mirna Spritzer na peça “Salão Grená”, do Teatro Vivo, em 1980.



Os grupos de criação coletiva iam totalmente na contramão do “teatrão”. Como já mencionado antes, a grande inspiração havia sido a passagem por Porto Alegre do grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, que inclusive ministrou um curso para pessoas envolvidas com teatro amador.⁹⁹

O método de trabalho de criação coletiva implicava, principalmente, na divisão de tarefas dentro do grupo e na não-hierarquização das mesmas. O texto era construído coletivamente, através de exercícios de improvisação. Embora não existisse a figura de um diretor destacando-se dos demais membros do grupo, eventualmente emergiam lideranças que

⁹⁹ A questão da vinda do Asdrúbal para Porto Alegre, apesar de ser unanimamente considerada como um ponto de partida para as produções locais de teatro jovem, foi o ponto onde os depoimentos dos informantes mais divergiu. Enquanto alguns afirmavam que fizeram o curso com o Asdrúbal quando ele veio para Porto Alegre com a peça *Trate-me Leão* em 1979, outros localizavam a peça *School's Out* como tendo sido feita imediatamente após *Trate-me Leão*, como uma influência direta. Outros lembravam de ter assistido a *Trate-me Leão* mas não conseguiam localizar isso no tempo. Segundo os registros históricos, a primeira vinda do Asdrúbal para Porto Alegre se deu em Agosto de 1977, com a peça *Trate-me Leão*, e foi seguida por uma outra temporada da mesma peça em Fevereiro de 1978. Não há nenhuma referência nos jornais a um curso promovido pelo grupo nestas ocasiões. O único curso ministrado pelo Asdrúbal referido nos jornais foi na ocasião da vinda do grupo com sua outra peça, “*Aquela Coisa Toda*”, em Agosto de 1980. “*School's Out*”, a primeira peça do *Vende-Se Sonhos*, estreou em Outubro de 1980, logo depois desse curso.

tomavam a frente dos trabalhos. O caráter de trabalho “cooperativado”, onde todos realizavam as mais diversas tarefas, é ressaltado pelos informantes como o grande ponto positivo dos grupos de criação coletiva. Esse método de trabalho proporcionava uma “visão do todo teatral” que não se teria realizando exclusivamente um trabalho como ator. O aprendizado de funções técnicas do fazer teatral dentro desse processo encaminhou profissionalmente vários membros dos grupos que não seguiram no trabalho de ator.¹⁰⁰ Segundo Marcos Breda,

“Essa coisa do grupo de teatro, criação coletiva, a gente tinha um nível de convivência que ensinava pra gente muitas coisas. Além da parte técnica, vamos dizer assim. Os atores, a gente carregava o nosso material, a gente instalava os fios pra luz, do som... a gente sabia, aprendia, na convivência do dia a dia do grupo, a fazer tudo o que envolve o fazer teatral. Montar cenário, arrumar figurino, o som, a luz, o transporte, a divulgação, a filipetagem, a tal... então isso, ao mesmo tempo que te nutre um conhecimento e um respeito pelas outras funções do teatro, porque hoje em dia, essa garotada que se forma em escola, que não tem essa vivência de grupo, é acostumada a chegar e a fazer aquilo, que lhe compete... ser só ator. E a gente, além de ser ator, a gente aprendia a trafegar por essas outras funções, do fazer teatral.”

Assim como os músicos, os grupos de teatro também tinham que sair na rua para colar cartazes de noite. Sérgio conta que *“a gente mandava imprimir aqueles cartazes em caixa alta, que vinha de São Paulo, e saía todo o mundo com um grude, cuidando a rádio patrulha, porque não podia colar cartaz.”*

Durante o processo de criação do “Bailei na Curva”, Márcia do Canto afirma que havia o lado bom da criação coletiva, justamente o trabalho em equipe e o aprendizado dos diversos fazeres teatrais, mas também um lado exaustivo, cansativo, de justamente tentar conciliar tantas pessoas em torno de um fazer comum.

“A direção foi coletiva, o que foi, assim, muito cansativo. A gente fazia a cena e aí todo o mundo opinava. Mas era um trabalho muito rico. Muito, muito, rico. O que dá pra gente... o que deu pra essa geração, eu acho, uma visão muito grande de um todo. Coisa que eu acho que os artistas hoje tem menos, assim. Porque a gente realmente fazia tudo. A gente fazia figurino, cenário... a gente acabava entendendo um pouco de tudo, né? Então nós fazíamos tudo.”

Assim como Breda, Márcia compara o seu aprendizado no grupo com o aprendizado do ator que se inicia nos dias de hoje no fazer teatral e que perde a “visão de todo” que os

¹⁰⁰ Oswaldo Perrenoud, que participava do Vende-Se Sonhos, possui, hoje, uma empresa de iluminação para shows e teatro. Wander Wildner, que também participou do Vende-Se Sonhos durante certo tempo, passou muitos anos trabalhando com iluminação de shows no Rio de Janeiro.

grupos proporcionam. Sérgio vê essa mudança como decorrente da própria especialização e profissionalização do fazer teatral e mesmo audiovisual. Relatando suas experiências mais recentes em cinema, ele relembra os tempos dos Super-8, onde cada um ajudava de todas as formas possíveis no processo, para o jeito como as coisas são feitas hoje.

“Hoje em dia não tu não toca em nada, não, inclusive porque tu tá tirando a função de um outro que não vai gostar. E eu as vezes tenho esse vício, assim, eu tô mais perto, eles dizem, ah, tem que puxar aquela mesa mais pra lá, eu vou lá... mas eu fui aprendendo isso também. Não. Deixa eles arrumarem, não te mete. Então essa especialização... é uma especialização do trabalho, é uma profissionalização, por exemplo, pro trabalho do ator.”

Nos filmes, principalmente na fase dos Super-8, mas também nos longas em 35mm, a maneira de trabalho continuou sendo “cooperativada” com funcionava nas peças de teatro, embora, nesse caso, haviam figuras centrais na condução dos trabalhos, na função de direção dos filmes. Embora os atores do Vende-se Sonhos e do Faltou o João fossem os mais convocados para os filmes, (e recebem os créditos como grupo no filme “Deu Pra Ti Anos 70”) integrantes dos outros grupos também participaram dos filmes (Júlio Conte, que era do Do Jeito Que Dá; Sérgio Lulkin, já integrante do Tear; Luciene Adami, do Balaio de Gatos, são alguns exemplos). Sérgio relata que, durante as filmagens de “Deu Pra Ti Anos 70”,

“Saia todo o mundo dos ensaios meio com umas trouxas, umas mochilas... bom, hoje tem filmagem da festa, nem sabia direito o que que era, assim... hoje tem que ir lá porque é a filmagem da festa. Daí se enfiavam tudo dentro de um apartamento e era aquela loucura, porque tu vê que tem problema de luz, não tem muito espaço... mas saía, saía, era uma diversão... era meio viver aquilo... acho que não era muito representado... era um pouco a coisa, viver aquilo... era um pouco a festa e ao mesmo tempo era o filme.”

Como mencionado anteriormente, os grupos, mesmo tendo métodos de trabalho diferentes, mantinham relações de relativa cordialidade. Nenhum dos informantes menciona grandes conflitos ou desentendimentos entre eles, e sim uma troca constante. Angel conta que o Vende-se Sonhos ensaiava no mesmo espaço que o Ói Nós, num teatro que o grupo possuía na rua Ramiro Barcellos. Enquanto um dos grupos usava o turno do dia, o outro usava o da noite. Segundo Angel, o Vende-se Sonhos ensaiava suas “bobagens” e depois o Ói Nós ocupava o mesmo espaço para “trabalhar sério”.

“O Ói Nós chamava a gente de pequeno-burguês... a gente era mais comportado, a gente era o ‘lado comercial’ da coisa toda, porque a gente tinha muito público. A gente achava eles porra-louca... o Balaio achava que

os outros faziam 'teatrão', que eles é que eram a vanguarda. E o Faltou o João debochava de todo o mundo."

Para Angel, a junção dos grupos de teatro nos filmes foi fundamental para o "deslanchar" das carreiras individuais de todo o mundo.

"Essa coisa de fazer cinema junto com teatro é que meio que implodiu essas coisas todas, porque pra nós, principalmente, as pessoas começaram a aparecer. Começaram a ficar conhecidas não como integrantes de um grupo, de um movimento, de um momento, mas como indivíduos."

Angel descreve a junção que representou para o grupo o convite para participar de Deu Pra Ti Anos 70. Na sua fala, se percebe a proximidade das áreas de produção teatral, musical e audiovisual na cidade de Porto Alegre na época.

"O Nelson Nadotti convidou o nosso grupo pra fazer o 'Deu Pra Ti Anos 70' que já na época foi considerado uma maluquice. Mas ele assistiu o show do Nei Lisboa, em 79. E ele quis fazer um filme com essa inspiração, da década de 70, que sempre foi considerada uma década perdida em termos de criação, em termos de movimento estudantil... em 70 teve muita repressão, foi uma época amordaçada. E a idéia, um pouco, era mostrar que não. Que tinha um porão que trabalhava muito. E realmente, o filme era um pouco isso. Aí ele convidou as pessoas que tavam trabalhando em Porto Alegre na época. Convidou o Nei, convidou a nós... entende? E essa coisa do Deu Pra Ti, que aproximou todas essas galeras. Inclusive o pessoal do jornalismo que agora são os cineastas. Depois disso a gente começou a fazer, junto, cinema e teatro."



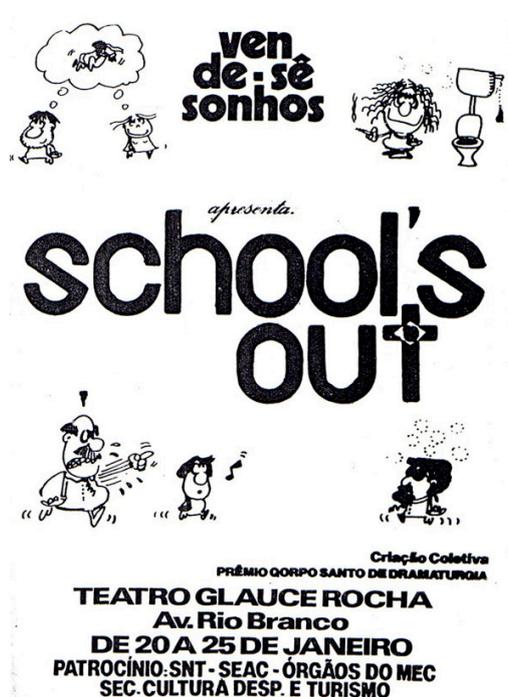
Lúcia Serpa e Angel Palomero no filme "Verdes Anos" (1984).

O grupo Vende-Se Sonhos estreou sua primeira peça, 'School's Out', em outubro de 1980. Durante o mesmo ano, durante vários meses, integrantes do grupo participaram das filmagens de "Deu Pra Ti Anos 70". "School's Out" foi um grande sucesso na temporada de

teatro naquele ano na cidade. Foi a primeira empreitada local que seguia a proposta do Asdrúbal Trouxe o Trombone de “contar a própria história” numa peça, ou, como afirmaram vários informantes, “falar da vida da gente”.

Júlio Conte afirma que foi a peça que acenou a possibilidade de um teatro local em novos parâmetros.

“O School’s Out, ele deu a noção exata que era possível fazer teatro aqui em Porto Alegre. Que tinha uma história que podia ser contada. Que tinha uma lógica, gaúcha, portoalegrense, que precisava ser trabalhada, que era diferente do que acontecia fora daqui.”



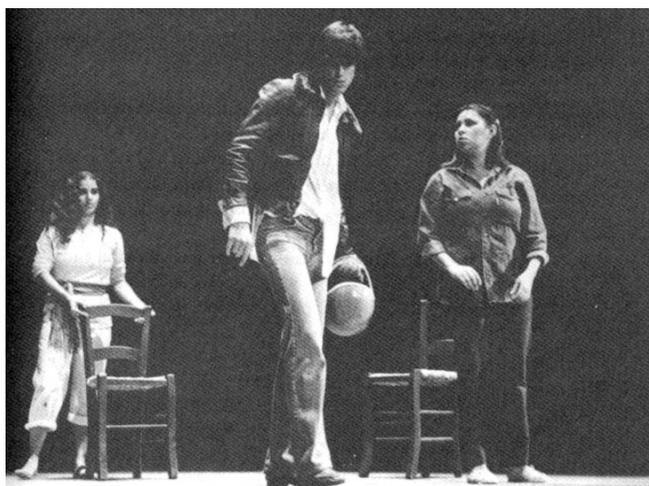
Cartaz da peça “School’s Out”, do grupo Vende-se Sonhos, quando de sua ida para o Rio de Janeiro no Projeto Mambembão, em 1981.

“School’s Out” foi baseada num texto de Pedro Santos. Tratava da passagem da adolescência para a vida adulta, discutindo questões como a descoberta da sexualidade, a escolha da profissão, conflitos geracionais. A peça ganhou o prêmio Açorianos de teatro em 1980 como melhor trabalho em equipe; o texto de Pedro Santos ganhou o prêmio Qorpo Santo de dramaturgia e a peça foi escolhida para participar do projeto Mambembão do Serviço Nacional de Teatro, indo para temporadas no centro do país. Os elogios da crítica local, a presença grande do público e a longa temporada marcaram o espetáculo como o primeiro de uma série de experiências bem sucedidas dos grupos de teatro jovem de realização de um espetáculo “de verdade”. Mesmo assim, a peça não é considerada, por vários informantes, como uma experiência no teatro “profissional”. É o próprio caráter de produção coletiva e

cooperativada que afirma o caráter “amador” da peça. Para Júlio Conte, que não pertencia ao Vende-Se Sonhos mas era amigo de componentes do grupo, na época de “School’s Out” havia uma “cabeça não-profissional”, que restringiu as possibilidades seguintes do grupo.

“Eu brigava com eles, vocês estão loucos, vocês tem que fazer peça, tem que fazer temporada, com esse público que vocês tem... eu enxergava neles... eu enxergava neles que eles tinham um compromisso com aquele trabalho, que era de abrir portas pra toda a cultura. Porque na hora que arrombar a porta, esse grupo que aponta, ele tem que tomar conta. Ele tem que tomar conta do espaço senão a porta fecha atrás e termina, como terminou um monte.”

Apesar de “School’s Out” ter sido uma coisa diferente de tudo o que havia sido feito anteriormente no teatro gaúcho e um grande sucesso, (a ponto de alguns informantes considerarem que “o teatro gaúcho tem que ser visto como antes e depois de School’s Out”), ela não teve a trajetória arrebatadora que veio a ser alcançada três anos depois pela peça do grupo Do Jeito Que Dá, “Bailei na Curva”. “Bailei”, que contava a trajetória de um grupo de crianças através dos anos 60, 70 e início dos anos 80, foi o espetáculo gaúcho de maior público da década da oitenta. Ficou três anos em cartaz, apresentou-se em grandes teatros lotados na capital ou em ginásios no interior também lotados, viajou para o centro do país com o projeto Mambembão, ganhou diversos prêmios Açorianos de teatro, teve remontagens pelo Brasil afora, (inclusive recentemente em Porto Alegre), teve seu texto (de autoria coletiva) publicado em livro (Grupo Do Jeito Que Dá, 1984) e projetou individualmente a carreira de seus participantes.



Lúcia Serpa, Júlio Conte e Regina Goulart numa cena de “Bailei na Curva”.

Segundo Júlio Conte, a diferença na trajetória das peças se deve muito a postura dos grupos e suas intenções. Uma das grandes diferenças foi, por exemplo, o fato de “Bailei na Curva” contar com um produtor - Geraldo Lopes, da Opus Produções, que trazia grandes shows a Porto Alegre.

Para Márcia do Canto, a parceria com a Opus deu uma “cara profissional” ao “Bailei na Curva”, uma “sustentação”, que não existia nem um pouco em “School’s Out”. Segundo Júlio Conte,

“O Geraldo deu um acabamento. Ele deu uma noção profissional. Tudo aquilo que o School’s Out não pode aproveitar porque não tinha uma cabeça profissional... Ele botou um equipamento profissional, um acabamento, botou um processo, assim... olha, vamos fazer isso, nós precisamos lotar aqui, vamos viajar... aí então ele ficou dois anos, quase três, os três primeiros anos, administrando o Bailei, e aí ele botou todo esse profissionalismo.”

Para Júlio, isso significava que era hora de aproveitar o momento e usufruir dele. Pra ele, o pessoal que havia realizado School’s Out havia conseguido muita coisa, mas não havia “mantido o lugar”.¹⁰¹

“Quando eu vi que com o Bailei era uma coisa que tinha o mesmo tamanho que o School’s Out, eu cheguei, pô, agora, então, acho que o meu compromisso é sedimentar o mercado aqui... Sedimentar um espaço cultural. Marcar o nome da cidade, marcar o nome das pessoas. Porque isso aqui não é uma coisa que acontece todo o dia.”

“Sedimentar um mercado, sedimentar um espaço cultural” em Porto Alegre passaram a ser vistos como possibilidades reais depois do sucesso de “Bailei na Curva”. Isso implicou em adotar maneiras diferentes de fazer algumas coisas. O próprio Vende-Se Sonhos, em 1984, adotou a figura do produtor, chamando a Luz Produções (de Jorge Furtado, Zé Pedro Goulart e Ana Azevedo) para trabalharem em sua terceira peça, realizada em 1984, “Das Duas Uma”. Segundo Breda, nessa peça já havia uma postura “mais profissional” do grupo, por conta da presença dessa “produção”. Mesmo assim, a criação e a direção continuaram sendo coletivas.

Os significados atribuídos a ser mais ou menos profissional são muitas vezes relacionados a retribuição financeira que tem realizando um determinado projeto, como ficou

¹⁰¹ Segundo Júlio, essa “estrutura profissional de produção” também explica o fato de “Bailei na Curva” continuar sendo montada nos dias de hoje, enquanto “School’s Out”, de certa forma, ficou ligada a um período específico. Na realidade, a própria história contada pelas peças contribuiu para sua continuidade. Enquanto School’s Out falava de conflitos e situações vividas naquele tempo presente pelos jovens, (assim como Trate-me Leão, do Asdrúbal Trouxe o Trombone), o fio condutor do Bailei é a própria história do país vivida pelos jovens: o golpe militar, a repressão, o hippismo, a abertura política.

evidente entre alguns informantes das outras áreas pesquisadas. Uma especificidade dos informantes ligados ao teatro e a interpretação no geral é a multiplicidade de trabalhos que realizam nos quais podem utilizar de suas habilidades adquiridas no teatro. Além do trabalho em peças e filmes, os quais já foram mencionados, e que ostentam provavelmente o maior prestígio entre os diversos tipos de trabalho que um ator pode realizar, existem outras maneiras de ganhar dinheiro: com locução ou dublagem; fazendo publicidade; dando aulas de teatro, dança.

Aqui está um ponto importante. Essa idéia comum entre estes informantes, que é recorrente em suas falas, tratando como “trabalho” diversos tipos de atividades onde podem ser utilizados seus conhecimentos/ habilidades de interpretação, uso da voz e da performance em geral, homogeneiza suas representações a respeito de seu estatuto profissional. Assim, uma pessoa se torna um profissional na área quando se participa, pela primeira vez, de um “trabalho profissional”. (O que varia, no entanto, são as definições a respeito do caráter profissional ou não dos trabalhos) Isso é bem claro na fala de Mirna, quando ela afirma que “estreou no teatro profissional” com a primeira peça que realizou no Grêmio Dramático Açores. Lúcia afirma que quando entrou na universidade já era profissional, pois já tinha realizado vários trabalhos relacionados ao teatro. As dúvidas dos informantes das áreas do audiovisual e da música popular sobre o momento da sua profissionalização parecem não existir aqui, e sim um critério que unifica as experiências de formação profissional.

Diferentemente dos músicos ou dos profissionais do audiovisual, a publicidade não foi mencionada como algo que se fazia simplesmente por obrigação ou dinheiro, ou como algo chato ou degradante. Entrou no rol de “mais um trabalho” que se podia fazer entre tantos outros. Dos informantes pesquisados, por exemplo, Angel fazia audiovisuais institucionais para empresas; Marcia dava aula de dança, fazia publicidade, e eventualmente trabalhava como modelo; Júlio dava aula de teatro numa escola infantil; Lúcia fazia locução para rádio e TV; Marcos Breda, durante um tempo, no início de carreira, realizava tudo o que era possível: teatro, cinema, publicidade, dublagem, rádio.

“Em outubro de 84 a gente estreou o espetáculo (Das Duas Uma)... eu tava gravando O Tempo e o Vento, aqui em Porto Alegre, também... trabalhava muito com esquema de spot de rádio, de áudio pra VT. Era locutor. E a minha vida era assim: de manhã fazia faculdade de Letras, de tarde dava aula no Britânia, curso de inglês, e ao mesmo tempo que nas horas vagas eu ia fazendo... trabalhava na Plug, na Tecsom, gravando spot de rádio... áudio, dublagem, essas coisas. E de noite ensaiava, fazia peça. E basicamente me sustentava assim, um pouco com o que ganhava de teatro, um pouco com meus spots de rádio, áudio pra VT, um comercial e outro que fazia de vez em quando... uma graninha que ganhava no cinema aqui e ali, mas era uma

merreca também... mas era o que segurava a onda. Não tinha emprego formal."

Viver exclusivamente da realização de peças, sem realizar esse outro tipo de trabalho, não parece ser uma possibilidade colocada para esses informantes. É algo considerado muito difícil. Embora seja possível ganhar dinheiro fazendo teatro, é algo que acontece durante um curto período de tempo, enquanto a peça está em cartaz, e para o qual não se pode fazer previsões a longo prazo. Segundo Breda, não é a profissão para quem gosta de um mínimo de "estabilidade". Em Porto Alegre, para ser ator, é necessário transitar por várias áreas. Sérgio afirma que

"Os atores aqui não são especializados na área do cinema, ou da TV. Nós não temos essa informação e não temos esse mercado. Se tu não tá fazendo filme, que não é uma produção constante, tu tá fazendo teatro... se tu não tá fazendo teatro, tá fazendo performance, tá fazendo dança, tá produzindo... tu tá na propaganda... tu circula... em Porto Alegre há muita circulação. Com tendências a profissionalização."

Para ele, o período do final dos anos 70 e início dos anos 80 representou um crescimento significativo das "condições de sobrevivência" do ator. Embora no início, os retornos financeiros do esquema cooperativado das peças e os cachês ganhos pelos filmes não fossem significativos para se sobreviver realizando exclusivamente aquilo, foram abertos novos espaços em outras áreas, na publicidade, locução, no ensino do teatro, que muitas pessoas acabaram seguindo como sua atividade principal.

Mirna, ao mesmo tempo que nega a possibilidade de um mercado de trabalho em Porto Alegre, acredita que houve uma profissionalização do grupo do qual fez parte durante os últimos 25 anos, o Teatro Vivo.

"Uma coisa da qual eu me orgulho, também, é que a gente muito cedo conseguiu se estruturar profissionalmente como grupo. O que eu quero te dizer, eu não acho que em Porto Alegre, em momento algum, tenha existido mercado de trabalho. Do ponto de vista econômico. Não existiu e não existe e penso eu que na atual conjuntura não existirá tão cedo. Mercado de trabalho, assim, nesses termos, não tem. E nunca teve. O que tem em Porto Alegre, me parece, são ciclos, são momentos... em que as coisas se estruturam melhor. Então eu acho que eu tive a sorte de viver um desses ciclos. Que foi um momento em que a gente fazia de um a dois espetáculos por ano."

Lúcia afirma que, na tentativa de abrir um mercado para o teatro local, começou a ser feito um movimento de ida a empresas locais e busca de patrocínio para que as produções pudessem ser viabilizadas.

“Eu me lembro de ir pra dizer, olha só, o teatro gaúcho tá super forte, a gente tem um monte de grupos de teatro aqui, tá na hora de vocês darem grana. Vocês não tem que dar dinheiro só pros grupos que vem de fora, pros espetáculos que vem de fora. E a gente começou a ganhar grana assim. Então já foi também uma forma também de dizer, ó, vamos lá... a coisa tem que mudar. Vamos fazer acontecer também nessa via. Porque não adiantava eu ter produto e não ter quem patrocinasse, onde mostrar.”

Muitas dessas tentativas de abertura de um mercado local deram resultados imediatos mas que não continuaram a longo prazo. Por conta disso, muitos atores que iniciaram suas carreiras na cidade, a partir de um determinado momento, para a maioria na segunda metade da década de oitenta, resolveram ir para Rio de Janeiro ou São Paulo em busca de trabalho e outras oportunidades que não existiam em Porto Alegre. Assim como os informantes da área da música popular e do audiovisual, o dilema de “sair ou ficar” sempre esteve presente para essa geração. Isso será tratado no último capítulo.

É importante lembrar que, das três áreas, a de interpretação era a única que possuía regulamentação.¹⁰² Além disso, possuía também um sindicato e um registro de trabalho. Como a constituição de grupos profissionais era algo muito caro e burocrático, o sindicato aderiu a uma forma chamada “Livre Associação”. Esse formato de associação permitia que grupos de atores trabalhassem usando a pessoa jurídica do próprio sindicato. Segundo Angel, por causa das inúmeras burocracias existentes na época, muitas vezes era mais fácil o grupo se apresentar como amador, para não precisar de registros ou prestações de contas, quando na verdade não se era tão amador assim – mas também não se era profissional: não havia contratos e a produção era cooperativada. Esse trânsito pelos status de amador e profissional conforme o projeto do qual se participava parece não afetar a “imagem” profissional desses trabalhadores do teatro.

Como se vai ver no últimos capítulo, a trajetória da maioria destes informantes converge para uma mesma direção: o mundo acadêmico, através do ensino do teatro em cursos de nível superior.

¹⁰² ZH, 25/10/1978 – “Geisel regulamenta a profissão de artista”.

Capítulo 6 -

O “*art world*” de Porto Alegre - questões gerais

Neste capítulo apresento algumas questões relacionadas com a profissionalização dos informantes que ultrapassam a especificidade de cada área de produção e se configuram como questões gerais para a rede pesquisada.

A primeira questão diz respeito justamente a isso: ao fato de que é possível visualizar uma única rede de produtores formada por três diferentes áreas de produção. Na medida em que existem relações de cooperação entre integrantes das diferentes áreas e a participação em projetos comuns, seria possível considerar a rede um *art world*, nos termos de Becker (1982)? Além disso, trato aqui de algumas trajetórias que extrapolavam a esfera de um tipo de produção e corroboram com a idéia de um *art world* englobando audiovisual, teatro e música popular na cidade.

Neste capítulo também faço algumas reflexões sobre dimensões muito importantes dessa profissionalização que não foram contempladas nos capítulos anteriores por extrapolarem a experiência pessoal dos informantes com o fazer artístico e se configurarem como itens mais “institucionais”: os colégios a que pertenceram, os locais de sociabilidade, a universidade e a política estudantil e o papel do Estado como apoiador e censurador das produções artísticas.

Além disso apresento alguns conflitos que permearam esse processo de profissionalização: os conflitos familiares, provenientes da decisão dos informantes de seguirem na carreira artística e uma grande questão que é apresentada como uma constante ao longo de todo o século, praticamente, para os artistas de Porto Alegre: sair ou ficar na cidade para continuar na profissão?

Finalizando, trato sobre os informantes nos dias de hoje. Onde estão, o que fazem e quais são seus projetos atuais.

Malhas da rede

Becker afirma que o que constitui um *art world* é a cooperação de várias pessoas para que uma obra de arte aconteça (1982). A cooperação acontece mesmo nas produções artísticas que se considera usualmente como “individuais”- o escritor necessita de um editor que o leia e

o publique, de alguém que diagrama seu livro, faça uma capa, revise seus escritos; um músico necessita de técnicos de gravação, de instrumentistas, de um produtor, de uma gravadora. Embora as maneiras de fazer um livro ou um disco mudem com o passar do tempo, eles não deixam de ser trabalhos, de certa forma, coletivos. Para analisar um *art world*, é preciso procurar os trabalhadores característicos e o tipo de tarefas que realizam. Essa divisão de tarefas informa sobre como funciona o *art world*.

Para Becker, tanto os participantes dos *art worlds* como outros membros da sociedade geralmente acreditam que a produção artística requer talentos, dons ou habilidades especiais que poucas pessoas tem. Porque os artistas tem dons especiais, porque eles produzem trabalho que é pensado como algo de grande importância pra sociedade, e portanto tem direito a privilégios especiais, as pessoas fazem questão de que somente aqueles que realmente tem o dom, o talento e a habilidade tenham essa posição. Assim, mecanismos especiais separam os artistas e os não-artistas. Cada sociedade varia na forma como faz isso. Em um extremo, uma academia pode requerer um longo aprendizado e impedir aqueles que não licenciam de praticarem. Num outro extremo, todos podem aprender, e os participantes na produção de arte confiam em mecanismos do mercado para separar os talentosos dos outros. É um sistema onde as pessoas acreditam que artistas possuem talentos especiais, mas também acreditam que a única forma de testar isso é deixando todo o mundo tentar e depois examinar os resultados.

No caso dos informantes, pode-se encontrar ambos os extremos. Além da existência da universidade como um grande foco de produção em artes cênicas, lugar de contatos e conquista de posições, com a regulamentação da profissão de artista em 1978, criaram-se requisitos para que se pudesse trabalhar com atuação. Em outro extremo, inventou-se totalmente um circuito de cinema de Super-8 que funcionou como uma atividade profissional durante um certo tempo para algumas pessoas. Os festivais serviram como um “teste” para os candidatos a música, habilitando-os a tocar na rádio, a realizarem shows, até mesmo a gravarem suas obras.

Segundo Becker, algumas das atividades necessárias para a produção de um trabalho artístico são consideradas como “artísticas”, ou seja, requerem os dons especiais ou a sensibilidade de um artista. E essas atividades são consideradas o núcleo da produção artística. O restante das atividades são vistas mais como implicando alguma outra habilidade menos rara ou respeitosa. São essas das quais se ocupam as pessoas de “suporte”, enquanto o título de “artista” fica com aqueles que realizam as tarefas consideradas “centrais”.

Fazer a atividade central correlaciona-se com *ser um artista*. No caso dos livros e discos isso é, de certa maneira, óbvio – trata-se do escritor, do músico. Existem alguns fazeres artísticos, no entanto, em que a cooperação de muitas pessoas é necessária de forma que é

difícil reconhecer a “autoria”. Quem é o criador central de um filme, por exemplo? O diretor, o produtor, o roteirista, o ator principal, o fotógrafo?

Para Becker, o **artista** é o centro de uma rede de pessoas que cooperam, cujo trabalho é essencial para o resultado final do trabalho. As pessoas que cooperam podem compartilhar totalmente a idéia do artista de como o trabalho deve ser feito.

Um *art world* consiste em todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção dos trabalhos característicos os quais são internamente e externamente definidos como arte. Membros de um *art world* coordenam as atividades pelas quais o trabalho é produzido referindo-se a entendimentos convencionais incorporados por uma prática comum e em artefatos frequentemente usados. Muitas destas pessoas às vezes cooperam repetidamente, de formas semelhantes, então pode-se pensar no *art world* como uma rede estabelecida de laços cooperativos entre seus participantes. As convenções tornam a atividade coletiva mais simples, rápida e econômica. Isso não quer dizer que trabalhos não-convencionais sejam impossíveis, apenas mais difíceis de serem feitos.

Neste ponto de vista, obras de arte não são produtos de produtores individuais, “artistas” que possuem um dom raro e especial. São, ao invés disso, produtos conjuntos de todas as pessoas que cooperam através das convenções características de um *art world* para fazer tais trabalhos existirem. “Artistas” são um sub-grupo do *art world* que, por comum acordo, possuem um dom especial, e assim fazem uma contruibuição especial e única para o trabalho, tornando-o arte.

Becker afirma que *art worlds* não tem fronteiras, de maneira que se possa dividir as pessoas que trabalham num *art world* particular e as que trabalham em outro. O foco da sua abordagem é localizar grupos de pessoas que cooperam para produzir coisas as quais chamam de arte. Achando os grupos, é possível visualizar outras pessoas que também se fazem necessárias para aquela produção, de modo que se possa enxergar toda a rede de cooperação que emerge do trabalho em questão. Esse mundo existe enquanto atividade de cooperação dessas pessoas, não como uma estrutura ou organização.

A partir de alguns exemplos da cooperação nos trabalhos em audiovisual, teatro e música popular realizados por esta geração de produtores é possível aplicar as idéias de Becker e tratar dessas três áreas como um único *art world*.

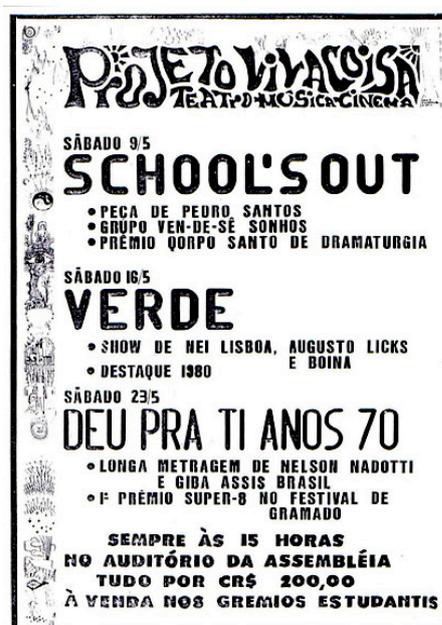
O filme “Deu Pra Ti Anos 70” é um exemplo dessa cooperação. Já tratei das peculiaridades de sua realização, considerada pelos próprios informantes uma espécie de “ação entre amigos”. O filme foi realizado por Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, na função de diretores e Produtores. Como seu assistente, Carlos Gerbase. O roteiro foi dividido entre os diretores e Álvaro Teixeira. Como atores, participaram membros grupo do Vende-Se Sonhos

(Pedro Santos, Marta Biavaschi, Marco Sório, Cleide Fayad, Angel Palomero, etc.), membros do grupo Faltou o João (Ceres Victora, Carlos Grubber, Werner Schunemann, etc.) e ainda outros atores que pertenciam a outros grupos de teatro da cidade. Algumas músicas da trilha foram compostas por Nei Lisboa (que também participa como ator, juntamente com outro músico, seu parceiro Augusto Licks) e Nelson Coelho de Castro. Ou seja, membros das três áreas pesquisadas. O mesmo aconteceu com “Verdes Anos”, em 1983. Ampliaram-se um pouco os participantes – atores de outros grupos, como do Do Jeito Que Dá e do grupo Tear, também participaram; na trilha sonora, novamente, contribuições de Nei Lisboa e Nelson Coelho de Castro.

Outro exemplo é o programa de televisão Quizumba, feito para a TVE entre 1981 e 1982 por Jorge Furtado e outros colegas do jornalismo. O quadro de dramaturgia do programa era feito pelo Vende-Se Sonhos, com roteiro do Giba Assis Brasil. Nelson Coelho de Castro, em homenagem ao programa, compôs uma música chamada originalmente de “Quizumba”¹⁰³.

Talvez o maior momento dessa “integração” da rede aconteceu em 1981 num festival chamado “Vivacoisa”. O festival foi uma tentativa de fazer um panorama da produção artística jovem da cidade na época, com três espetáculos, em três semanas, no auditório da Assembléia Legislativa: uma apresentação de Nei Lisboa, com o show “Verde”; uma apresentação do grupo Vende-Se Sonhos, com a peça “School’s Out”, e uma exibição do filme “Deu Pra Ti Anos 70”. Foram comercializados “pacotes” com ingressos para os três espetáculos nas escolas, em Grêmios Estudantis, nas faculdades.

Folheto da programação do Projeto Vivacoisa, 1981.



¹⁰³ O nome teve que ser trocado por exigência da gravadora Ariola, que afirmou que a palavra “Quizumba” não fazia sentido em outras regiões do país (era uma gravadora de distribuição nacional). Assim, a música passou a se chamar “Pátria-mãe”.

Além de ser um episódio de grande interação entre as três áreas, o projeto Vivacoisa¹⁰⁴ foi uma tentativa de tornar “comerciais” as produções que estavam sendo realizadas. Nesse sentido, foi bem-sucedido – Giba afirma que as apresentações foram com o auditório lotado.

Nadotti relata um outro episódio em que se pensou na possibilidade de integrar as três áreas de produção de forma mais “institucionalizada”, a busca por um espaço próprio de trabalho e criação de uma casa de espetáculo. Mas a questão financeira envolvida num negócio desse tamanho intimidou o grupo. Na fala de Nelson, é possível notar a proximidade e o envolvimento entre as três áreas.

“No meio do ano de 81 a gente chegou a procurar algum espaço aqui na Cidade Baixa, tinha uma garagem que tavam vendendo aqui na Cidade Baixa, que tava fechada e tavam querendo vender o espaço. A gente queria fazer uma espécie de lugar que desse pra fazer projeção de filme, show, e fazer teatro. E a gente como não sabia quanto era o aluguel daquilo, não era pra vender, era pra um aluguel mensal, que queriam cobrar. E eu lembro que era um bando de garoto, tudo na faixa de 20 anos, assim... Ninguém tinha grana pra aquilo... Era uma coisa completamente doida... a idéia era ótima, pensando assim por essa perspectiva, entende? Mas ninguém tava com bala, ne? Pedir patrocínio pra alguém bancar a gente? Quem? Eu lembro que acabou essa história, durou acho que dois ou tres papos... ninguém tinha condição de, vamos fazer um coletivo aqui e bancar isso ai... não ia durar mesmo... era muito instavel economicamente a vida de todo o mundo. Mas, enfim, eu tô falando isso porque tinha uma espécie de coincidência, assim, de maneira de ver as coisas, de expressar.”

Tratei até agora de alguns exemplos que mostram como produções específicas reuniam as três áreas pesquisadas para a sua concretização. Existe outro tipo de interpenetração das áreas, relacionado com alguns informantes que pertencem ativamente a mais de uma ou transitam por entre elas com o passar do tempo. São vários os exemplos. Carlos Grüber, Rudi Lagemann e Mônica Schmiedt iniciaram no grupo de teatro Faltou o João. Aos poucos, foram

¹⁰⁴ Texto lido na abertura do projeto, de Giba Assis Brasil e, segundo ele, extremamente pretensioso.

“ANTES QUE SEJA CEDO DEMAIS

(lido na abertura do Projeto Vivacoisa, Auditório da Assembléia Legislativa, 09/05/1981)

VIVACOISA é, em primeiro lugar, coisa viva. Que a gente espera que as pessoas sintam quando entrarem em contato com a peça, com o show, com o filme, com o peixe que a gente tá vendendo. Porque é assim que a gente sente a coisa: viva. Porque é vivo que a gente se sente ao tentar passar pras pessoas as coisas que a gente sente, as coisas que a gente vive. Porque já chega de mortas coisas que a gente vê o dia inteiro, mas que não têm nada a ver com os dias inteiros da gente. Porto Alegre vive, vive pra caralho, será que ninguém percebe isso? Peraí, tô vendo ali alguém que percebeu, que percebe, que sempre esteve percebendo. Alguém que sonha, alguém que vende sonhos. Alguém que descobre a poesia do verde, a maravilha de jamais chegar a ser maduro. Alguém que viveu nos anos 70 e ficou sabendo que uma década é só uma coisa que vem depois da outra, assim como um minuto vem depois do outro minuto. E que o importante, agora, são os 80. Somos nós, porra! ..., nós, a gente que sabe onde tá o coração dessa cidade. Puxa vida, é tanta gente, como é que a gente não tinha percebido antes?”

passando para a área da realização audiovisual, onde estão até hoje. Mônica, durante algum tempo, foi Produtora da banda Os Replicantes. Marta Biavaschi também iniciou no teatro, no Vende-Se Sonhos, e depois passou para a realização audiovisual.



Luciana Tomasi, Carlos Gerbase, Claudio Heinz, Heron Heinz e Wander Wildner em um show dos Replicantes.

Carlos Gerbase se iniciou na produção audiovisual com Nelson Nadotti em 1980 e em 1983 formou junto com os irmãos Heron e Claudio Heinz e Wander Wildner a banda punk Os Replicantes. A banda se tornou muito conhecida no estado e fez muitos shows, gravou discos, e se tornou um negócio lucrativo para seus participantes, principalmente na época em que o cinema não oferecia muitas possibilidades.

Wander Wildner talvez seja o caso mais evidente dessa “transição de área”. Ele conta que começou “fazendo nada”, apenas como amigo das pessoas que realizavam as produções artísticas. Acabou entrando para o grupo Vende-Se Sonhos e participando tanto dos trabalhos do grupo, na função de iluminador, como de “Deu Pra Ti Anos 70”, como ator. Em seguida Wander passou a trabalhar na televisão, como assistente de produção do programa Pra Começo de Conversa na TVE. Depois num estágio na TVE do Rio de Janeiro, ficou trabalhando lá como iluminador de shows. Na volta para Porto Alegre, em 1983, o projeto de criar Os Replicantes estava no início, e Wander se tornou o vocalista da banda. Ele permaneceu na função (e ainda trabalhando como iluminador de shows) até 89, quando largou a banda e seguiu trabalhando na música, agora como diretor de palco de outra banda, o Nenhum de Nós. Depois de três anos, voltou para o Rio de Janeiro para trabalhar com iluminação.

E embora fuja do período de tempo que é o foco deste trabalho, é importante mencionar que essas redes de cooperação continuaram existindo além do início da trajetória profissional dos informantes do fazer artístico e que algumas inclusive subsistem até hoje.

Escolas, universidade, sociabilidade

Todos os informantes realizaram seus estudos de nível médio em Porto Alegre. A maioria pegou a transição entre o antigo sistema de “ginásio”, do qual se ia para o “clássico”, “científico” ou “normal”, para o primeiro e segundo grau. Como se pode verificar na tabela do Capítulo 2 que trata de suas trajetórias prévias ao início de suas carreiras artísticas, a grande maioria frequentou escolas tradicionais da cidade. Nico Nicolaiewski, Léo Henkin, Mirna Spritzer e Júlio Conte frequentaram o Colégio Isrealita. Segundo todos eles, era uma escola com ótimos professores e que incentivava enormemente a participação dos alunos em atividades artísticas.

Giba Assis Brasil, Nei Lisboa, Sérgio Lulkin e Lúcia Serpa foram alunos do Colégio de Aplicação, uma escola pública federal ligada à UFRGS. O Colégio de Aplicação, na época, selecionava os alunos numa espécie de “vestibular”, o “exame de admissão”, bastante disputado, concentrando, assim, uma espécie de elite intelectual juvenil da cidade.

Outro colégio público importante era o Júlio de Castilhos, o maior do estado, e que também oferecia o curso noturno, uma necessidade de quem já trabalhava ou estudava outras coisas durante o dia. Angel Palomero, Márcia do Canto e Bebeto Alves passaram pelo “Julinho”, como o colégio é comumente chamado.

Jorge Furtado, Carlos Gerbase e Marta Biavaschi passaram pelo colégio Anchieta, um colégio particular tradicional da cidade, de padres jesuítas.¹⁰⁵ Nelson Nadotti também estudou num colégio tradicional – o Colégio Militar de Porto Alegre. Tanto os que estudaram no Anchieta como no Colégio Militar afirmaram o quanto esses colégios, de certa forma, os “protegiam” da realidade (referindo-se principalmente à conjuntura política do país) – dentro dos muros dos colégios, não chegavam as notícias sobre as agruras do Regime Militar.

O grupo Faltou o João originou-se de um núcleo escolar formado por alunos do Colégio Sinodal, em São Leopoldo. Carlos Grüber, Monica Schmiedt estudavam no colégio, que ficava em frente ao Instituto Pré-Teológico, onde estudava Rudi Lagemann, que se integrou ao grupo. Durante um tempo, mesmo depois de terem saído do Sinodal, o colégio serviu como lugar de ensaio do grupo.

¹⁰⁵ Jorge realizou, no início dos anos 90, um episódio para a televisão chamado “Anchietanos”, no qual retoma algumas vivências no colégio. E na peça “Bailei na Curva”, em uma cena sobre uma aula de educação sexual, as crianças vestem uniformes com uma letra ‘A’ bordada – uma alusão *sutil* ao colégio.

Os demais informantes estudaram em colégios próximos de onde suas famílias moravam na época: Marcos Breda estudou no Santa Família (onde também estudou Luciana Tomasi) e no São João (onde também estudou Nelson Coelho de Castro), ambos colégios na Zona Norte de Porto Alegre. Luciana ainda frequentou dois colégios antes da universidade: o Cândido de Godoy e Dom João Becker, ambos também na Zona Norte. Nelson, que após a volta da família de Curitiba foi morar no bairro Assunção na Zona Sul, afirma que um dos motivos foi justamente porque ali uma tia sua, amiga da diretora, conseguiu vaga para e seus irmãos estudarem na escola estadual Padre Reus, já que não existia condições financeiras de colocar todos os filhos numa escola particular.

Wander tem uma trajetória um pouco diferente. Como sua mãe era professora e trabalhou em diversos colégios, ele ganhava bolsa de estudos no colégio em que ela trabalhasse. Assim, praticamente trocava de colégio a cada ano, o que afirma ter sido “a pior experiência do mundo”.

Na universidade, ou em torno dela, se deu o amalgamento dessas turmas de produtores, vindos de diversas escolas. Fora o grupo Faltou o João, a rede basicamente se formou via universidade. Como já foi tratado anteriormente, a universidade não funcionava só como um lugar de aquisição de capital cultural mas como um ponto de encontro e sociabilidade dos mais fortes.

O fato da UFRGS, na época, permitir que uma pessoa realizasse mais de um curso de graduação ao mesmo tempo também contribuiu para a entrada de várias pessoas no fazer artístico, principalmente os que trabalhavam com teatro. Quase todos os informantes que passaram pela UFRGS ou trocaram de curso ao longo da graduação ou realizaram dois em paralelo, optando por um dos dois depois de certo tempo, como também se pode verificar na ficha sobre a trajetória dos informantes no capítulo dois. Embora seja impossível fazer especulações neste sentido, é provável que, sem essa possibilidade, vários tivessem se atido ao “primeiro curso”, usualmente dentro das profissões liberais.

Além da movimentação artística em torno da universidade, o final dos anos setenta, mais especificamente a partir de 1977, foi a época das grandes manifestações estudantis em Porto Alegre, lideradas pelos estudantes universitários. Embora este não seja o foco deste trabalho, é necessário lembrar que vários dos informantes citados tinham participação no movimento político estudantil, em diversos graus de envolvimento.

A universidade, novamente, era uma parte importante do processo. A única forma de engajamento político juvenil possível no momento, com o Regime Militar ainda em vigor no país, era através da participação na política estudantil, nos diretórios acadêmicos e centros de estudantes. Eram inclusive estes lugares que promoviam bastante a produção dos jovens artistas

- vários músicos, por exemplo, tiveram suas primeiras apresentações em shows promovidos por diretórios acadêmicos. Desta forma, embora vários informantes não pertencessem diretamente a algum grupo do movimento estudantil como “militantes”, participavam, com suas produções ou intervenções artísticas, de eventos relacionados com questões políticas. Nelson Coelho de Castro, por exemplo, afirma que, embora não fosse ligado a nenhum partido ou corrente política, participava das passeatas e manifestações como músico, cantando ao final delas, tendo alguma participação como artista mas que nunca era paga. Apesar disso ter dado visibilidade a ele e a vários outros músicos que também participavam desse tipo de evento, Nelson afirma que havia, de certo modo, uma usurpação, caracterizada pelo senso comum de que esse trabalho que realizavam não precisava ser remunerado, e que não levava em conta o caráter profissional de “ser músico”.

Por conta da movimentação política estudantil e das realizações artísticas gravitando em torno da universidade, a rede de informantes e seu público se concentravam em alguns lugares específicos da cidade. No final dos anos 70, os cursos da UFRGS eram quase todos no Campus Central da universidade. Os lugares perto do campus eram os principais pontos de sociabilidade da rede. Entre metade e final dos anos setenta, o principal ponto era a Esquina Maldita (que inclusive aparece em “Deu Pra Ti Anos 70”, a esquina da sua Sarmiento Leite com a avenida Oswaldo Aranha, ao lado do Campus, com seus bares que reuniam os estudantes: o Alaska, o Copa 70, o Estudantil. Alguns anos depois passou a haver uma grande concentração de bares na avenida Oswaldo Aranha (onde também ficava o cine Bristol, apontado por vários informantes como um lugar fundamental na sua aquisição de uma “cultura cinematográfica”), no bairro Bom Fim, considerado o grande bairro “boêmio” da cidade então.

Com a formação dos grupos de teatro, bares próximos aos locais de ensaio e de apresentação passaram a ser pontos de encontro importantes. Alguns informantes citam o restaurante Pedrini, próximo ao Teatro Renascença; outros citam bares na avenida General Lima e Silva, nas proximidades do Teatro de Arena; o bar do IAB, defronte a Santa Casa; o Bar do Beto, na rua Vieira de Castro, do outro lado do parque da Redenção. Esses pontos, além de encontros entre turmas, serviam também para aproximar turmas diferentes (como conta Angel Palomero, sobre seu contato inicial com o teatro) e como lugar de divulgação das produções artísticas (vários informantes mencionam a panfletagem em bares como uma maneira pela qual faziam divulgação de shows ou peças.) Eram sobretudo, seguindo os informantes, “espaços de discussão”. Muitas conversas, muitos projetos feitos em mesa de bar.

Relações com o Estado – alguns pontos

Becker afirma que o Estado pode interferir no *art world* de duas formas principais: como apoiador e como censurador. É possível ver essas duas formas de intervenção ao longo do processo de profissionalização dos informantes. Por conta do regime militar em curso no Brasil, a censura foi muito comum, mesmo no final do período. Para os músicos, era necessário apresentar as músicas para a censura. Ter uma música censurada, no entanto, era um sinal de status, segundo conta Nelson Coelho de Castro.

“Todas a músicas tinham que passar pela censura. Era um sarro, também. Na ante-sala da censura, que ficava lá na Presidente Roosevelt, alguns músicos, e tal, esperando a vez de serem devidamente censurados. A gente levava as músicas, e se fazia, nas músicas a gente fazia com algumas metáforas, né... e passava, os censores eram policiais não muito bem letrados, e a coisa passava mais ou menos também na burocracia... e depois porque a gente não tinha importância nenhuma... a gente tinha uma relativa importância. Censuravam o Chico, o Caetano... a gente até ficava todo orgulhoso, pô, censuraram essa aqui... pô, que sacanagem! Dava um grau, entendeu, ser censurado, tu tinha um status, tu ganhava uma estrelinha, uma insígnia... olha, fui censurado... pô, o Nelson foi censurado... a música foi censurada... espalhava... era uma forma de tu ganhar um status de ter sofrido alguma seqüela. Tu foi sequelado, entendeu? Pela ditadura, de alguma forma ela prejudicou o teu trabalho...”

Para as produções teatrais, era necessário fazer uma apresentação para a censura antes da estréia. Fazia-se o possível para que essa apresentação fosse o último ensaio, o “ensaio geral” da peça, mas evitando alguma fala ou gesto que desagradasse potencialmente aos censores. Outra maneira de driblar a censura era não anunciar a apresentação como um espetáculo, e sim como “ensaio aberto”, ou como “leitura dramática”, para os quais não era necessária a censura prévia. Para esse tipo de evento, no entanto, era proibido cobrar ingressos. Isso era resolvido “passando o chapéu” ao final do espetáculo.¹⁰⁶

Mesmo com todas as formas de driblar a censura existentes, as vezes não era possível escapar das suas decisões. Um espetáculo infantil, dirigido por Irene Briestke, chamado “O Aprendiz de Feiticeiro”, da autora Maria Clara Machado, foi impedido de estreiar em Agosto de 1976. Imediatamente a Associação dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões e a Associação dos Produtores de Teatro de Porto Alegre manifestaram-se contra a decisão da censura. O manifesto foi publicado nos jornais (ZH, 18/08/1976) e passou a circular nos meios

¹⁰⁶ A peça *Cordélia Brasil*, proibida em todo o país, foi apresentada sob forma de “leitura dramática” no Planetário pelo grupo Alternativa graças a este expediente.

ligados a produção artística, acarretando inclusive telegramas de solidariedades de artistas paulistas e cariocas.

Outro episódio foi o fechamento, em fevereiro de 1979, do Teatro de Arena pela censura pela leitura dramática de “Rasga Coração”, uma peça proibida de Oduvaldo Vianna Filho. (ZH, 07/02/1979) Apesar de oficialmente não se tratar de um espetáculo (inclusive havia outra peça em cartaz no Teatro de Arena na época), o teatro foi punido com a interdição do local. Imediatamente a classe teatral se reuniu, lançou manifestos de repúdio a ação da censura, tentaram-se mandatos de segurança, mas de nada adiantou. O teatro permaneceu fechado durante o tempo determinado pelos censores. Alguns dias depois, “Movimento pela Liberdade de Expressão” organizou, como protesto, a leitura dramática da mesma peça no campus central da UFRGS (onde não seria possível intervenção policial).

Entre os produtores de audiovisual, os efeitos da censura também foram sentidos. Gerbase afirma que esse foi o lado da ditadura que mais o atingiu diretamente. No Festival de Gramado em que foi exibido “Sexo e Beethoven” na mostra de Super-8 (em 1980) foram feitas duas sessões: uma com o corte determinado pela censura, para o público em geral (que vaiou o corte, feito no meio de uma música), e uma sessão especial para o júri, com o filme completo. (ZH, 28/03/1980) Além dos cortes feitos nos filmes, Gerbase teve contos censurados pelo uso de palavrões.

“A censura na produção artística é uma coisa que eu senti muito cedo, muito cedo. As vezes a censura direta, via censor, mesmo. ‘Sexo e Beethoven’ teve um minuto cortado, não podia exhibir, tinha que dar uma volta pra poder exhibir. No Festival de Gramado a gente colocou o minuto, depois tirava o minuto, uma coisa maluca. ‘Deu Pra Ti Anos 70’ teve problemas, porque tinha drogas, tinha um baseado, etc. Então, no cinema, de modo geral, a gente sentiu diretamente a censura. Na literatura também, as vezes de forma direta, as vezes de forma indireta... por exemplo, eu tinha um conto publicado naquele concurso do Habitusul/Correio do Povo, teve um conto que saiu todos os palavrões abreviados. Então puta era p, merda era m, ficou um negócio cifrado, absurdo, que o cara dizia assim, ó, ou a gente abrevia ou não vai entrar, e eu me arrependo até hoje de ter colocado, devia ter tirado, mas enfim... mas enfim... essa repressão, digamos assim, estética, aconteceu, e isso a gente sentiu na pele, sem dúvida. Sem dúvida.”

O episódio de censura a “Deu Pra Ti Anos 70”, em Janeiro de 1981, é lembrado por Nadotti e Giba como a parte mais tensa de todo o processo de elaboração do filme. O filme tinha várias cenas passíveis de serem censuradas, como a parte em que um personagem joga ovos num soldado. Em relação a essas cenas, Nadotti resolveu fazer algo que já havia aprendido nas mostras de super-8 do grupo Humberto Mauro: mandar o filme para a censura

sem a cena que poderia ser vetada. Isso implicava no risco de que, se algum censor algum dia tentasse conferir se o que estava mostrado era o mesmo descrito no relatório de censura, o filme podia ser apreendido. Mesmo assim, resolveram correr o risco. Da primeira vez, o filme foi vetado. Segundo Nadotti,

“A gente mandou o filme pra censura e tinha a cena que os guris tavam na praia e rolava lá um baseado... alías, tinha mais uma cena... tinha o Wanderley¹⁰⁷, lá, dentro de um fusquinha, fumando. Mas era a cena da praia, que tinha os guris rodando um baseado lá... Tinha o Nei Lisboa, o Augustinho... me lembro que tinha aquela cena, eu lembro que mandaram dizer pra gente que o filme não estava liberado, veio um parecer, não estava liberado porque fazia, apologia, ou porque tinha cenas com utilização de drogas, sei lá o que. Aí não iam liberar o filme. Eu lembro que a gente... eu, nossa, aquilo foi assim, o fim do mundo. Porque depois de um ano, que era o tempo que a gente tava, né, e o filme tava em lugar desconhecido, quer dizer, a gente sabia onde é que tava, mas pensava assim, mas cadê o filme?”

O filme acabou sendo mandado para um Conselho Superior de Censura, em Brasília. Imaginando que poderiam fazer qualquer coisa com o filme, extraviá-lo, ou simplesmente retê-lo em algum lugar, Nadotti conta que entrou em pânico. O Super-8 não dava a possibilidade de fazer uma cópia – tratava-se, portanto, do original que estava com a censura. Assim, numa tentativa de salvar o filme, e muito a contragosto, os diretores de “Deu Pra Ti” mandaram uma carta à instância onde o filme se encontrava dizendo que tratavam de uma questão social, que era o uso de drogas pelos jovens, algo que eles condenavam totalmente. A expectativa era de que a carta ajudasse na liberação. Não se sabe se por influência da carta ou não, mas alguns dias depois o filme foi liberado, enviado de volta a Porto Alegre, e pode assim ser inscrito no Festival de Gramado de 1981.

Embora os episódios de censura sejam mais comuns que os de apoio, a produção artística local também esteve amparada pelo poder público durante o final do Regime Militar no Brasil. Este item certamente renderia um tópico exclusivo, que escapa ao foco do presente trabalho. Durante a década de setenta, de 1974 até mais ou menos 1979, produções teatrais eram apoiadas pelo “Plano de Interiorização e Ação Cultural” do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultural do Estado do Rio Grande do Sul (DAC/SEC). Este projeto patrocinava espetáculos e os levava para cidades do interior do estado, em grandes turnês.

Ao mesmo tempo em que se configurava como o maior incentivo à produção artística local, o Plano de Interiorização do DAC/SEC era um foco de polêmica. A primeira reclamação

¹⁰⁷ Wander Wildner, informante deste trabalho.

era relacionada ao tipo de produção apoiada – apenas espetáculos infantis conseguiam verba. Isso era justificado pelo próprio DAC/SEC como necessário visto que um dos objetivos do projeto era “criar hábitos culturais nas comunidades” do interior, e para isso deveria se começar exibindo espetáculos infantis, “mais fáceis de serem compreendidos” do que os espetáculos de teatro adulto. Através da Secretaria da Educação, que coordenava a turnê, os alunos das escolas públicas de todo o estado eram o principal público (praticamente compulsório) do programa. Alguns grupos, para tentar conseguir verba, passavam a produzir espetáculos infantis com o único fim de serem selecionados para o projeto.

As reclamações apontavam que a escolha por peças infantis tinha a ver principalmente com um tipo de censura a espetáculos adultos que pudessem tratar de temas não-permitidos pelo regime militar. Visto que seria difícil acompanhar todas as exposições pelo interior, corria-se o risco de que “improvisos” escapassem do controle.

O outro objetivo do programa era “criar um mercado de trabalho para artistas locais”, e ele era apontado como um dos responsáveis pela criação de condições de sobrevivência para muitos artistas. Na prática, eram poucos os contemplados, usualmente dos mesmos grupos, que também gerava reclamações em relação à transparência do processo seletivo para o projeto.¹⁰⁸

Além dos espetáculos infantis, alguns poucos espetáculos de música e dança também eram contemplados. Devido à articulação com as escolas do interior promovida pelo DAC/SEC, alguns espetáculos faziam turnê por mais de duzentas cidades numa temporada – o que era justamente outro objetivo do programa, levando produções artísticas para todos os municípios do estado.

A partir de 1979, devido a mudanças na condução da Secretaria de Educação e o deslocamento do Departamento de Assuntos Culturais para a Secretaria de Turismo, Esporte e Cultura, o Plano de Interiorização deixou de funcionar. Foram feitas algumas tentativas posteriores de incentivo a produção cultural local, mas não de forma tão sistemática como era feito pela DAC/SEC. O debate no meio artístico voltou-se para a impossibilidade da existência de um mercado ativo de trabalho sem o auxílio dos poderes públicos.

A produção de cinema também foi, no seu início, influenciada pelos poderes públicos. O início do ciclo de produção em película Super-8, como já mencionado anteriormente, foi

¹⁰⁸ Sobre o Plano de Interiorização e Ação Cultural: ZH 05/03/1976; ZH 01/01/1977; ZH 12/08/1977; ZH 13/03/1978. O balanço do Plano de Interiorização de 1976 contava o número de eventos promovidos no interior durante o ano: 177 concertos e recitais, 7 espetáculos de balé, 50 sessões de cinema, 22 palestras, 540 espetáculos teatrais, 9 encontros, 26 pesquisas, 111 apresentações folclóricas e 5 festivais.

incentivado por um concurso promovido pela prefeitura de Porto Alegre em 1976, de filmes que tratassem da cidade.

No entanto, foi somente a partir da metade da década de 80 que começou a ser pavimentado um canal de comunicação regular e frutífero com o Estado, através da criação da Associação Profissional dos Técnicos Cinematográficos, criada em 1985.¹⁰⁹ A partir daí, a área de produção audiovisual passou a ser a mais politicamente articulada segundo vários informantes das três áreas (vários lamentando as poucas conquistas “políticas” de suas áreas comparado às conquistas e ao crescimento do audiovisual nos últimos vinte anos). Segundo Angel Palomero, toda a movimentação artística jovem que aconteceu na cidade entre finais dos anos setenta e início dos anos 80 teve como grande resultado positivo a profissionalização no cinema (mais do que nas outras áreas).

“O cinema no Rio Grande do Sul se profissionalizou e virou uma coisa importante, um mercado de trabalho realmente... com produção... inclusive quando o cinema brasileiro não fazia nada... se fazia muito no Rio Grande do Sul. Curta-metragens... e tudo. Então isso não gerou novos profissionais de teatro. Gerou novos profissionais de cinema. Um novo mercado de cinema. Que também trouxe um novo mercado de televisão... com os projetos da RBS, os Contos de Inverno, as Histórias Curtas...”

Essa compreensão não é compartilhada por Lúcia Serpa.

“Eu acho que o teatro também se profissionalizou muito ali. Até porque hoje eu moro em João Pessoa. Então eu vejo a diferença crassa que existe. Quer dizer, João Pessoa não tem uma vida cultural, e a sensação que eu tive quando eu cheguei lá é que parecia Porto Alegre nos anos 70, 80, que era o embrião de algo que não é ainda. Que na verdade até, aqui já era muito mais. Lá não existe... eu fico dizendo pros meus alunos, vão, vocês que tem que fazer acontecer. Vocês que vão ter que ir atrás de grana, formação de grupo, conseguir que os teatros dêem pra vocês... mas os alunos só reclamam, ficam reclamando que a máquina do governo não abre espaço pra que eles possam fazer. E não tem produto pra mostrar, também. Aqui a gente tinha... a gente tinha pra dar, vender, emprestar.”

¹⁰⁹ No histórico da associação, estão colocados alguns objetivos da sua criação: “Em 18 anos de atividade a APTC tornou-se a porta-voz dos cineastas gaúchos, juntos aos governos municipal, estadual e federal, aos legislativos e às associações empresariais, além de auxiliar o SATED e o Ministério do Trabalho na concessão de Registro Profissional de artistas e técnicos na área de cinema. Sempre lutou pela adoção de critérios transparentes no emprego de verbas e equipamentos públicos. Através do trabalho da entidade junto aos órgãos do governo, foram realizados vários concursos públicos para a seleção de projetos, que resultaram na produção de mais de 150 filmes.” (www.aptc.org.br)

Examinar as políticas públicas específicas relativas à produção artística é algo que foge do escopo deste trabalho. A intenção dessas observações era levantar a problemática do papel do Estado no processo de profissionalização dos informantes, colocando esta como mais uma das dimensões que devem ser pensadas para se compreender o funcionamento de um art world numa determinada época e lugar – no caso, na cidade de Porto Alegre no final dos anos 70 e início dos anos 80.

Relações familiares

Assim como o lugar social do artista muda ao longo do tempo, muda a maneira como a profissão de artista é encarada pelo Estado, pelos meios de comunicação, pelas várias classes sociais. Como se pode verificar na etnografia, principalmente no Capítulo 2, os informantes pesquisados são em sua totalidade oriundos de camadas médias (com algumas variações nas profissões paternas, oscilando desde médicos e professores universitários a comerciantes e ocupações com fazeres manuais), o que influencia a maneira como sua profissionalização no fazer artístico foi encarada pela família.

Nelson Coelho de Castro afirma que sua família “nunca teve medo da fuzarca”, e coloca suas influências de estilo musical (o samba, no caso) como tendo sido recebidas desde a infância, no próprio núcleo familiar. O processo de se tornar um músico, para ele, então, foi considerado algo quase “natural”, sem conflitos dentro da família que pudessem influenciar tomadas de decisão.

Embora esses conflitos apareçam de forma velada nas falas de todos os informantes que iniciaram cursos superiores em outras áreas e os largaram ou trocaram para assumirem o fazer artístico como profissão, para dois informantes esses conflitos foram relatados como fatos importantes das suas trajetórias e do processo de escolha pela carreira artística.

Léo Henkin afirma que, para uma família de classe média judaica como a sua, “naturalmente”, só duas escolhas profissionais eram “possíveis”: medicina ou engenharia. Na hora de escolher por um curso superior, ele optou pela Agronomia. Isso já foi visto com uma “certa preocupação” pela sua mãe. Aos poucos, no entanto, seu envolvimento com a música foi crescendo; o que era uma brincadeira de colégio foi tomando ares diferentes e sendo encarado de forma mais séria por ele.

“Então eu fiz essa banda, como quem diz assim, vou fazer, né. Minha mãe quase infartando... meu pai tendo que segurar bronca... eu fazia Agronomia mas eu não fazia... eu fui fazer essa banda com o irmão, ela surtou de vez.”

O dilema de escolher a música como profissão era tão presente que até virou tema dos primeiros shows da banda de Léo e de seu irmão, a Dzáhgury.

“O primeiro show de temporada chamava ‘Entre a lâmina e o luar’. Era uma música do meu irmão, que dizia assim, esse fato de escolher ser músico ou fazer uma coisa que vinha da tradição, fazer engenharia, medicina... ou não, arriscar um lado, e tal. Mais ou menos esse negócio de ficar na corda bamba... ele também tava sofrendo isso porque ele também fazia engenharia, ele tinha passado em engenharia... que era uma expectativa muito grande da minha mãe, também dele... que era o filho mais velho... por isso que ela quase infartou mesmo, porque os dois resolveram, não foi só um. Eu ainda segui, mas meu irmão, depois, foi pra economia... E tudo bem. E o segundo chamava ‘Buraco na Casa’, que era um monte de música que eu fiz falando do negócio em casa, como a gente tava sentindo, como eu me sentia mal de não poder escolher... das repressões, internas e tal.”

O problema aumentou quando Léo largou a Agronomia pelo curso de Letras e em seguida saiu de casa. Ele conta que demorou muito até que sua escolha pela música fosse vista como algo viável pela sua mãe, mas isso acabou, eventualmente, acontecendo. Para Júlio Conte, esse conflito aconteceu na época em que fazia duas faculdades, de Medicina e Artes Cênicas.

“Daí meu pai me deu uma intimada, que eu acho que ele fez bem, né, me ajudou bastante, porque ele disse que se eu quisesse fazer teatro... se eu fizesse medicina, ele ia pagar a faculdade pra mim... eu tava morando sozinho, ele ia dar dinheiro pra mim viver num apartamento. Mas se eu fosse fazer teatro eu tinha que me virar. Aí como era uma proposta, assim, que eu não podia... Se eu aceitasse, eu tava ralado. Porque eu tinha vendido minha alma pro diabo. Então eu não podia fazer, não tinha como aceitar. Então eu disse pra ele, não, então não me paga nada. Aí eu fiquei saber, quando eu saí na rua, ali na esquina, ali, tinha uma escola, assim, chamava ‘Balão Vermelho’, daí eu fui lá, bati na porta, e me ofereci pra dar aula lá. E daí eu dei aula ali, foi o primeiro trabalho que eu tive.”

Segundo Júlio, nesta época passou também a fazer duas ou três peças por ano, o que resolveu, juntamente com o emprego como professor de teatro, a questão de como se sustentar sem o apoio paterno.

É interessante perceber que estes dois informantes que relatam esses conflitos familiares maiores em relação a sua escolha profissional são justamente os dois cujos pais possuíam as

posições sociais mais altas entre quase todos os informantes. Muitos informantes nem ao menos mencionaram a existência de um conflito familiar. Por duas razões: na época em que se iniciaram profissionalmente no fazer artístico, a grande maioria já havia “saído de casa” e morava sozinho ou dividia apartamento com amigos. Por conta disso, provavelmente a influência dos pais nas atividades profissionais era limitada. Além disso, a grande maioria, mesmo no início das atividades artísticas, passou a ganhar alguma coisa em dinheiro (diretamente pelas atividades ou em funções “paralelas”, como mencionado por muitos). Mesmo sendo pouco, na grande maioria das vezes, era o necessário para se levar uma “vida de estudante” sem muitos luxos e sobreviver sem o auxílio paterno.

Porto Alegre, a “cidade-escorpião”?

“Porto Alegre é de escorpião. A cidade tem um comportamento típico do signo: ela se mata”.

Essa frase foi dita por Wander Wildner numa entrevista para a revista Aplauso, em 2004. Quando conversamos, Wander afirmou que “a pior coisa do mundo é ficar em Porto Alegre.”

“A coisa começa aqui. Se continuar aqui, ela acaba. Tem que sair pra fora. Tem que viajar. Não pode ficar em Porto Alegre. (...) O lance todo é sair, de qualquer arte que tu faça, tem que sair. Arte tem que mostrar. O artista, ele é o cara que comunica o lugar dele pro mundo. Só que aqui é muito fácil de as pessoas ficarem, tem a micro-fama, né?”

A questão de ficar ou sair em Porto Alegre sendo artista é um dilema que parece ter se arrastado durante todo o século XX, como foi possível verificar no Capítulo 1, e que também se repete nas trajetórias destes informantes. Vários fizeram a opção de sair de Porto Alegre logo no início de suas trajetórias profissionais. Principalmente no campo do audiovisual, o mercado de trabalho na cidade oferecia possibilidades muito reduzidas. Assim, ainda no início dos anos 80, Carlos Grüber, Rudi Lagemann e Nelson Nadotti (atores também, como Marcos Breda) foram para o centro do país em busca de melhores oportunidades de trabalho. Entre os produtores de audiovisual que permaneceram em Porto Alegre, foi possível realizar trabalhos para produções do Rio de Janeiro ou São Paulo permanecendo aqui. Na medida em que a Casa de Cinema de Porto Alegre passou a ser um negócio viável, sair da cidade não foi mais encarado como uma perspectiva. Jorge Furtado trabalhou durante muito tempo como roteirista

para a TV Globo passando temporadas no Rio de Janeiro, ficando em hotéis, e sempre retornando a Porto Alegre.

A qualidade de vida da cidade e suas diferenças positivas em relação ao Rio de Janeiro e São Paulo também são usadas para justificar a permanência na cidade. Luciana Tomasi afirma que é não há porque ir para o centro do país se é possível trazer o cinema para ser feito em Porto Alegre – e justifica sua informação pelo fato de que, no final de 2004, 6 longas-metragens estavam sendo feitos simultaneamente na cidade. Segundo Gerbase,

“Eu, o Giba, o Werner, sempre pensamos... depois o Jorge, o Zé Pedro... sempre a gente achou que o nosso cenário era aqui mesmo, quer dizer, se aqui as coisas não estavam tao boas quanto estavam no Rio de Janeiro e em São Paulo, para fazer filmes, pra fazer televisão, pra fazer qualquer coisa, cabia a nós criar condições para que fosse melhor. Isso é uma expectativa de vida, né? Depois quando tu casa, tem filhos, etc., aí tu cria mais raízes, fica mais difícil ainda.”

Mônica Schmiedt afirma que, embora nunca tenha pensado em morar no centro do país, sempre “foi uma tentação” por causa das facilidades de produção que existem em São Paulo. Enquanto em Porto Alegre é difícil montar uma equipe para a realização de um projeto, em São Paulo existem muitas pessoas trabalhando com audiovisual e é muito mais fácil encontrar profissionais qualificados para a realização de determinadas tarefas.

Alguns informantes passaram épocas fora de Porto Alegre e retornaram. Marta Biavaschi morou em São Paulo durante dois anos, entre 89 e 91. Márcia do Canto e Nico Nicolaiewski passaram quase dez anos no Rio de Janeiro, e retornaram para Porto Alegre em 2000. Durante essa época, Nico viajava muito com o espetáculo “Tangos e Tragédias” e vinha a Porto Alegre seguidamente para as apresentações.

Bebeto Alves foi um dos primeiros da geração a “sair”, ainda em 1979. Segundo ele, na época “o caminho” era ir para o centro do país buscar uma gravadora, onde havia um mercado formal de trabalho com música. Ficou no Rio de Janeiro até 86, quando se recusou a seguir os planos que a gravadora tinham pra ele e, depois de uma temporada nos Estados Unidos, voltou para Porto Alegre.

“No Rio de Janeiro a tendência era justamente tu fazer sucesso. Acabar fazendo um disco de sucesso, compondo músicas para tocar no rádio... porque esse era o esquema. E não era isso que eu queria. Eu queria formatar o meu trabalho. Eu queria fazer um trabalho que me diferenciasse.”

Bebeto conta que, ao voltar para Porto Alegre, passou um período difícil porque foi “desacreditado”.

“O pior foi a volta. Porque ainda quando tu volta as pessoas, ‘ih... não deu certo’... ‘acabou’... ‘já era’... Isso é triste. Porque a volta, pra mim ela tinha outro significado. Ela tinha, primeiro, eu tava cheio de gana pra fazer coisas. Eu voltei carente, de afeto, de estar junto com amigos, de estar junto, de estar na minha cidade... é isso. Podia ter ficado no Rio. Como muita gente ficou e tá lá até hoje. Mas eu achei que não era adequado. Eu não ia ter condições de fazer o que eu queria no Rio de Janeiro.”

Nei Lisboa passou por um processo semelhante. Rompeu sua relação com uma gravadora grande por não concordar com o tipo de linha que a gravadora queria impor ao seu trabalho. Nisso, acabou optando por ter uma carreira “local”.

Sério Lulkin afirma que, com o grupo Tear, teve muitas temporadas em São Paulo e acabou fazendo muitos contatos com os grupos de lá. Para ele, no entanto, isso “serviu” como uma experiência fora da cidade. Já professor universitário, ele escolheu permanecer em Porto Alegre. Nestas mesmas idas para São Paulo com o Tear, no entanto, Lúcia Serpa ligou-se aos grupos paulistas e ficou na cidade, participando de uma movimentação de grupos que, segundo ela, não existia mais em Porto Alegre no final dos anos oitenta mas era efervescente em São Paulo.

Wander Wildner fez muitas idas e vindas. Foi para o Rio de Janeiro no início dos anos 80, trabalhou com iluminação. Na volta para Porto Alegre, em 83, tornou-se vocalista da banda os Replicantes. Dez anos depois, voltou de novo para o Rio de Janeiro para trabalhar com iluminação. Algum tempo depois, voltou a Porto Alegre e iniciou sua carreira solo. Atualmente Wander faz shows como artista solo e como membro dos Replicantes. Mora na Guarda do Embaú, no litoral de Santa Catarina, mas está sempre se deslocando em função dos shows – principalmente para São Paulo, onde tem o seu maior público.

É Mirna Spritzer quem tem uma reflexão sobre a movimentação artística da cidade quando do início das produções de sua geração e a relação disso com a cidade de Porto Alegre.

“Sabe, aquilo que tu falaste sobre sair daqui, acho que talvez não tenha ocorrido pra gente porque eu acho que esse movimento todo... do Deu Pra Ti, da música, do teatro, eu acho que ele surgiu justamente como uma tentativa de ficar. Agora eu tô pensando. Eu acho que, na verdade, o que a gente queria era criar um espaço pra gente fazer aqui. Todos nós. Nei, Giba, Júlio. Então eu acho que não é por nada que aconteceu tudo na mesma época. Que floresceu um monte de coisa nessa época. Porque eu acho que a

gente queria muito o nosso lugar. Criar uma oportunidade da gente fazer alguma coisa no lugar que a gente queria viver. Eu acho que foi por isso. Por isso os grupos, também, né? O grupo de cinema, o Vende-Se Sonhos, o grupo da Irene... a gente tava procurando a chance de poder ficar. Por que a gente era condenado a ir embora? Porque a gente se criou ouvindo isso. Ah, tem que ir embora. Eu tenho certeza que na época a gente queria ficar e fazer.”

Entre essa idéia e a de que Porto Alegre “mata” o que fica, estão as trajetórias dos informantes nas suas áreas de trabalho depois da metade dos anos oitenta. Encerro o capítulo contando sobre onde eles estão hoje e o que fazem.

2005: onde estão, o que fazem?

Nesta parte final do trabalho, faço um breve apanhado das trajetórias profissionais dos informantes depois do período do final dos anos setenta e início dos anos oitenta, de forma a localizá-los hoje nas áreas de produção cultural a que pertencem.

Nico Nicolaiewski, a partir de 1985, numa parceria com outro músico que iniciava sua carreira na época, Hique Gomez, passou a fazer um espetáculo “dramático-musical” chamado “Tangos e Tragédias”. O espetáculo começou sendo feito no bar do IAB, e aos poucos, foi sendo moldado para ser apresentado em teatros. Nico e Hique passaram a fazer viagens pelo interior do estado e por alguns estados do Brasil com o “Tangos” e vivem do espetáculo há mais de 15 anos. Nico também possui uma carreira solo paralela, com vários cds gravados, e fez também trilhas sonoras pra filmes e peças de teatro. Atualmente tem feito a divulgação do seu último cd, a ópera “As Sete Caras da Verdade”, e planos para uma carreira internacional de “Tangos e Tragédias”.

Nei Lisboa continua sendo artista solo. Desde 1983, lançou 8 discos: Pra Viajar no Cosmos Não precisa Gasolina (83); Noves Fora (em 84); Carecas da Jamaica (em 87, pela Emi-Odeon, uma gravadora do Rio de Janeiro, o primeiro contato de Nei com uma “major”); Hein?! (em 88, lançado logo depois de um acidente de carro em que o músico perdeu sua namorada da época, Leila). Neste momento, Nei resolveu parar um pouco a carreira como músico, rompeu com a gravadora e abriu um *bureau* de editoração gráfica, ao qual se dedicou pelos anos seguintes. Só voltou a gravar em 93, o disco Amém. Seguiram Hi-Fi, (98), gravado ao vivo no

Theatro São Pedro e o cd mais vendido do músico; Cena Beatnik (2001); e Relógios de Sol (2003). No momento Nei tem preparado as canções de um próximo cd, ainda sem nome.

Nelson Coelho de Castro gravou em 1981 o primeiro disco independente feito por bônus no Estado. Em 83, iniciou outro disco, também, de forma independente, que acabou sendo comprado e lançado por uma gravadora em São Paulo. O disco seguinte, em 85, foi feito totalmente pela Ariola, uma gravadora nacional. Nelson ficou vivendo exclusivamente de shows até 93. A partir de 94 passou a trabalhar como jornalista. Só foi gravar novamente em 96 (“Verniz da Madrugada”). Em 98 gravou “Juntos ao Vivo”, com Bebeto Alves, Gelson Oliveira e Totonho Villerooy. Em 2001 lançou seu quinto disco individual, “Da Pessoa”. A parceria com Bebeto, Gelson e Totonho foi retomada em 2002, com o cd “Povoado das Águas” e uma turnê pela Europa. No momento, prepara um disco infantil, com financiamento do FUMPROARTE, com músicas de um show de 1983, e planeja um disco de piano e voz.

Depois de tocar no Saracura, Léo Henkin foi convidado para ser guitarrista da banda Os Eles, uma das mais populares no estado na metade dos anos oitenta, onde ficou por dois anos, e gravou com a banda um primeiro disco independente. Ao mesmo tempo, trabalhava com publicidade, fazendo jingles. Os Eles foram contratados pela gravadora Polygram, no Rio de Janeiro, mas uma crise interna acabou com a banda em 1988. A partir daí, Léo se aprofundou na publicidade, passou a fazer trilhas para cinema e depois de 93 passou, além disso, a se dedicar a “sua” banda, Papas da Língua, que foi contratada pela Sony em 94. A banda é uma das mais populares do Rio Grande do Sul nos dias de hoje, fazendo mais de uma centena de shows todo ano pelo estado e pela Região Sul. Acabaram de conquistar um Disco de Ouro pelo último cd “Papas da Língua Acústico ao Vivo”, dois prêmios Açorianos de música em Porto Alegre e uma indicação para o prêmio Multishow de música brasileira, um dos grandes prêmios de música do país.

Wander Wildner ficou nos Replicantes até 1989, quando passou a trabalhar como diretor de palco da banda Nenhum de Nós. Montou uma banda chamada Sangue Sujo e em seguida voltou para o Rio de Janeiro para trabalhar como iluminador de shows. Depois ficou um tempo em São Paulo, fazendo a iluminação de “Hair” e voltou para Porto Alegre. De volta, montou Los Encarnados. A partir de 94, iniciou uma carreira solo com o show “Baladas Sangrentas”. Lançou o disco do mesmo nome em 1996, ao que se seguiram “Buenos Dias”, (99); “Eu sou feio... mas sou bonito” (2001), “No Ritmo da Vida” (2004, encarta da revista “Outra Coisa”) e “Pára-quadras do coração” (2004). Em 2002, com a saída de Carlos Gerbase dos Replicantes,

Wander voltou para a banda e fez uma tour pela Europa em 2003. Acaba de gravar um cd acústico para a MTV com outras bandas gaúchas, que deve ser lançado em Maio de 2005.

Bebeto Alves foi o primeiro dessa geração a sair de Porto Alegre em busca de uma carreira no centro do país, ainda em 1979. Em 1980, foi contratado pela Sony, no Rio de Janeiro, e lançou "Bebeto Alves" (81). Em seguida, fez um disco ao vivo, gravado em Porto Alegre "Notícia Urgente" (83) já pela gravadora Warner. Em seguida lançou um compacto que fez sucesso em todo o país, com a música "Quando eu Chegar". Foi um período de muito trabalho, shows pelo Brasil, programas de televisão. Em seguida, rompeu com a gravadora e lançou o disco "Novo País", pela Som Livre (85). Em 87, Bebeto voltou para Porto Alegre e lançou o disco "Pegadas". Passou também a trabalhar com publicidade, criando jingles e trilhas sonoras. Em seguida, vieram discos "Danço só e fico assim mais oriental me invento a cada manhã" (88), "Milonga de Paus" (91), "Paisagem" (93), "Mandando Lenha" (97), "Juntos ao vivo" (com Nelson C. de Castro, Gelson Oliveira e Totonho Villeroy, em 99), "Milongamento" (99), "Bebeto Alves y la milonga nova" (2000) e "Black Bagual Nego Véio" (1994). Durante o governo de Olívio Dutra, foi diretor do Instituto Estadual de Música do Rio Grande de Sul e atualmente é Secretário de Cultura de Uruguaiana.

Marta Biavaschi participou do Grêmio Dramático Açores, do Vende-Se Sonhos e do grupo Tear. Também participou como figurinista em filmes do grupo, como 'Inverno' e 'Verdes Anos'. De 88 a 90, ficou em São Paulo, trabalhando como assistente de direção. Na volta para Porto Alegre, passou a trabalhar na área de realização da imagem e abriu uma produtora, a Surreal. Dirigiu e produziu o média-metragem "Bola de Fogo" em 1997 e produziu o curta "Um estrangeiro em Porto Alegre" em 1999. Dirigiu também episódios para as séries "Mundo Grande do Sul" (2001) e "A Ferro e Fogo" (2003) e "Histórias Extraordinárias" (2005) para a RBS TV de Porto Alegre.

Carlos Gerbase tornou-se professor da PUC-RS, ministrando uma disciplina de realização cinematográfica, ainda na época em que fazia Super-8, em 1981. A partir de 1983, integrou a banda punk Os Replicantes, onde ficou até 2002. Em 87, Gerbase se tornou um dos sócios da Casa de Cinema de Porto Alegre e dirigiu vários curtas em 35 mm. Em 94 e 95, trabalhou como roteirista para a TV Globo. Dirigiu o longa-metragem "Tolerância" em 2000 e especiais para a televisão em 2001 e 2002. Atualmente, trabalha na finalização de seu longa-metragem "Sal de Prata" e coordena o curso de Realização Audiovisual da PUC-RS, onde concluiu o doutorado em Comunicação em 2004.

Rudi Lagemann, conhecido como “Foginho”, foi para o Rio de Janeiro em 1985, trabalhar como assistente de direção. A partir daí, realizou várias funções na produção audiovisual, como roteirista, produtor executivo e diretor de produção de vários longa-metragens. Nos anos noventa, participou de produções de televisão e da publicidade, como assistente de direção. Entre 1993 e 1997 trabalhou na produtora VideoFilmes, dos irmãos João Moreira Salles e Walter Salles, atuando como roteirista, produtor executivo ou assistente de direção. Passou também a trabalhar com publicidade, como diretor de comerciais. Em 1997, recebeu o prêmio de Diretor do Ano pela Associação Brasileira de Propaganda. Em 2003, seu projeto de longa-metragem chamado “Anjos do Sol” foi escolhido no Concurso de Longas de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura. Atualmente, Foginho se dedica à finalização deste longa-metragem.

Jorge Furtado tornou-se sócio da Casa de Cinema de Porto Alegre quando da sua fundação, em 1987. Durante algum tempo, trabalhou com publicidade e seguiu na realização de curtas-metragens. Em 1989, realizou o curta-metragem “Ilha das Flores”, ganhador do Urso de Prata do Festival de cinema de Berlim. Esse prêmio levou a vários convites, inclusive da Rede Globo de Televisão, para a qual Jorge trabalhou como roteirista de minisséries e programas humorísticos, como o “Programa Legal” e “Comédias da Vida Privada”. Em 2002, dirigiu o longa “Houve uma vez dois verões”, e em seguida, “O homem que copiava” (2003). Em 2005 lançou o longa “Meu tio matou um cara” e atualmente prepara o roteiro de mais um longa metragem, chamado “Saneamento Básico – o filme”. Jorge é um dos realizadores de audiovisual mais premiados do Rio Grande do Sul, tendo sido considerado o grande nome da área de cinema na cultura gaúcha em todos os tempos¹¹⁰ numa votação feita entre personalidades da produção artística local.

Depois dos longas em 35 mm, “Verdes Anos” e “Aqueles Dois” dos quais participou como assistente de produção, Mônica Schmiedt trabalhou como produtora da banda Os Replicantes, e foi sócia da Casa de Cinema de Porto Alegre, onde produziu “Ilha das Flores”. Saiu da Casa com a reformulação acontecida em 1993. A partir daí, trabalhou com publicidade e com produção em cinema. Realizou “O Quatrilho” (1995), “Anahy de las Misiones” (1997) e o documentário premiado “A Invenção da Infância” (2000) como produtora. Como produtora executiva, participou de “Memórias Póstumas” (2001). É dona de uma produtora, a M. Schmiedt Produções, e desde 2003 trabalha na realização de um longa-metragem sobre

¹¹⁰ Revista Aplauso, Ano 1 n. 11/1999 p.20-36.

alpinismo chamado “Extremo Sul”, no qual acumula as funções de direção e produção. O filme tem previsão de lançamento para junho de 2005.

Luciana Tomasi começou a trabalhar efetivamente com cinema a partir de “Inverno”, em 1983. A partir daí, alternou trabalhos como jornalista, a produção de curtas-metragens e a participação na banda Os Replicantes. Participou da fundação da Casa de Cinema, como membro de uma das produtoras associadas da Casa, a Invídeo. Luciana também coordenou a produção dos programas de TV da campanha política do PT de Porto Alegre de 1992 a 2000. Fez a produção da série de programas para TV “Contos de Inverno” de 2001 e 2002 e produziu, como produtora executiva, os longas-metragem “Tolerância” (2000), “Houve uma vez Dois Verões” (2002), “O homem que copiava” (2003) e “Meu tio matou um cara” (2005). Atualmente trabalha na finalização do filme “Sal de Prata”, de Carlos Gerbase (seu marido).

Nelson Nadotti foi para o Rio de Janeiro ainda em 1982, quando aceitou um convite para ser assistente de direção no longa-metragem “Nunca fomos tão felizes”. Depois trabalhou como assistente de direção de Cacá Diegues no filme “Quilombo”. A partir de 83, passou a alternar projetos pessoais de curtas-metragens com trabalhos como assistente de direção ou roteirista em filmes de outras pessoas. A seguir, passou um tempo dirigindo uma novela na TV Manchete e a partir de 1993 passou a fazer trabalhos para a TV Globo, escrevendo como colaborador de diversos autores. Em 1995, Nadotti foi escalado para ajudar o autor Aguinaldo Silva a escrever uma minissérie para a mesma emissora e passou no ano seguinte a colaborar nas novelas do autor, o que faz até hoje. Acaba de terminar uma novela da Globo de grande audiência, “Senhora do Destino”.

Giba Assis Brasil participou como roteirista de “Me Beija” (84) e “O Mentiroso” (88), e desde meados dos anos oitenta trabalhou como montador de cerca de 30 curtas. Realizou algumas coisas em publicidade, foi roteirista de curta-metragem e de minisséries para TV, como “Agosto” (94) e “Luna Caliente” (98). Sócio-fundador da Casa de Cinema de Porto Alegre, trabalhou como montador nos longas produzidos pela Casa, “Tolerância” (2000), “Houve uma vez Dois Verões” (2002), “O homem que copiava” (2003) e “Meu tio matou um cara” (2005). Desde 1994 é professor do curso de Comunicação Social da UFRGS e desde 2003 coordena o curso de Realização Audiovisual da UNISINOS de São Leopoldo. Atualmente trabalha na montagem do longa-metragem de Carlos Gerbase, “Sal de Prata”.

Carlos Grüber passou a trabalhar em 1984 como assistente de direção de Flávia Moraes, diretora de publicidade, em Porto Alegre. Em 1985 continuaram a parceria em São Paulo, onde abriram em 1990, a produtora Film Planet. Grüber assumiu a administração da produtora, que se transformou numa grande empresa, com atuação nos Estados Unidos, no Chile e na Argentina. Atualmente trabalha como Coordenador de Produção na Film Planet, de todos os projetos da empresa: shows, DVDs, programas para TV e filmes publicitários nacionais e internacionais.

Marcos Breda fez seu primeiro trabalho para televisão ainda em 1984, na minissérie "O Tempo e o Vento", para a TV Globo. Durante o ano todo de 85, integrou o cast da peça "Bailei na Curva". Em 86, foi morar em São Paulo, participou como ator principal do filme "Feliz Ano Velho" e trabalhou em publicidade. Em 1987 mudou-se para o Rio de Janeiro, participou de uma novela na TV Manchete e em 88 foi chamado pela Globo para participar de uma novela. Desde então, alternou trabalhos em teatro (tanto na produção e atuação), na televisão e em alguns curtas-metragens. Desde o início de 2004, passou a dar aula no curso de Artes Cênicas da UFRJ. Participou como um dos atores de "Sal de Prata", retomando uma parceria com Carlos Gerbase que já havia acontecido 20 anos atrás, em "Verdes Anos". Atualmente atua na peça "A Maldição do Vale Negro".

Márcia do Canto permaneceu no grupo "Do Jeito Que Dá" até este ser desfeito, depois da peça "Cabeça Quebra Cabeça", em 1986. Paralelamente, trabalhou como atriz em publicidade. Em 1987, montou o sketch teatral "Escondida na Calcinha". Em 88, participou do curta-metragem "Vicious" e do espetáculo musical-teatral "Histórias Particulares", com o músico Júlio Reny. Em seguida foi para o Rio de Janeiro. Lá, participou de peças de teatro, fez alguns trabalhos em TV e, numa parceria com o mímico Toninho Lobo criou espetáculos de pantomima para a UNICEF sobre questões de saúde. Por conta desse trabalho, viajou para a China, Tailândia, Dinamarca, Estados Unidos, Portugal. Depois do espetáculo "O Carteiro e o Poeta", Márcia voltou para Porto Alegre. Realizou a peça "A Comédia dos Amantes", alguns curtas para cinema e televisão e trabalhou na preparação de atores do filme "Netto Perde Sua Alma". Nos últimos dois anos, tem se dedicado a cursar a faculdade de Pedagogia, na UFRGS.

Sérgio Lulkin permanece no grupo de teatro Tear desde o início dos anos 80 até hoje. Trabalhou um pouco com propaganda e locução, deu oficinas de teatro e foi voltando-se para o lado mais acadêmico do fazer teatral. Como ator, participou do média-metragem de Marta Biavaschi, "Bola de Fogo", curtas-metragens e trabalhos para televisão, como um episódio da

série “Contos de Inverno”, da RBS TV de Porto Alegre. No início dos anos 90, prestou concurso público para professor do Departamento de Arte Dramática para UFRGS, e a partir de 1993, passou a trabalhar junto à faculdade de Educação, na área pedagógica, do ensino de teatro e uso do teatro em sala de aula. Ultimamente, fez participações como ator nos filmes de Jorge Furtado “O homem que copiava” (2003) e “Meu tio matou um cara” (2005).

Angel Palomero trabalhou com publicidade, fazendo vídeos institucionais e participou do longa-metragem “O Mentiroso” como ator principal. Em 87, participou da fundação da Casa de Cinema de Porto Alegre. Algum tempo depois foi para o Rio de Janeiro fazer mestrado em teatro e passou a trabalhar como assistente de direção de Luiz Arthur Nunes em várias peças. Atualmente, trabalha como professor de direção teatral na UNIRIO e termina seu doutorado em Artes Cênicas.

Depois de dois anos fazendo “Bailei na Curva”, Lúcia Serpa passou a trabalhar com o grupo de teatro Tear. O grupo fez algumas temporadas em São Paulo, onde Lúcia fez conexões com outros grupos locais com os quais passou a trabalhar. Em São Paulo, passou a dar aulas de teatro e fazer os programas do Telecurso. Em seguida passa a trabalhar com o grupo de teatro de bonecos Criadores e Criaturas (o mesmo grupo portoalegrense originalmente chamado Cem Modos) num espetáculo com os personagens do programa TV Colosso, da TV Globo, como diretora. Depois do fim do espetáculo, foi morar em João Pessoa, onde atualmente trabalha como professora na universidade federal e faz mestrado em Educação.

Mirna Spritzer entrou para o grupo Teatro Vivo em 1979 e permanece no grupo até hoje. Com o Teatro Vivo fez uma peça por ano, em média, até 91. Depois realizou montagens de Brecht em 1994 e 1999 e dirigiu a peça “Programa de Família” em 2002. Mirna começou a dar aula de teatro em 1980, nos colégios Israelita e Americano. Em 1986, passou a dar aula no DAD como professora substituta e em 1990 foi efetivada no cargo. De 96 a 99 fez Mestrado em Educação e atualmente está terminando o doutorado, também na Educação.

Júlio Conte formou-se em Direção Teatral em 1984 e em Medicina em 1985. Desde o início dos anos 80, fez trabalhos como ator, diretor e autor teatral, tendo dirigido o espetáculo premiado “Se meu ponto G falasse” (97). Fez alguns trabalhos em publicidade e em cinema, como os curtas “Ângelo Anda Sumido” (97) e “A quadrilha” (98). Paralelamente, dedica-se a clínica psicanalítica.

Considerações Finais

Em seu prefácio para o livro de Sérgio Miceli “Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil” (2001), Antônio Cândido afirma que o autor trabalha com a formação de uma “perspectiva histórica”, tornada possível pelo fato dele ser de uma geração posterior à geração de intelectuais investigada. Ou seja, para Cândido, Miceli dispõe de uma “perspectiva temporal”, o que lhe permite um certo afastamento e um olhar “sem paixão e sem piedade”. Cândido admite que não vê os intelectuais que Miceli tomou como objeto de estudo da mesma maneira – por ter sido um contemporâneo deles, não consegue vê-los de longe, nem aceitar que se possa usar os dados de suas biografias como uma verdade manipulável intelectualmente. Assim, ele coloca como mérito do trabalho de Miceli justamente a construção inicial do distanciamento, partindo para o estabelecimento de nexos históricos explicativos.

Essas reflexões de Antônio Cândido são importantes para que eu possa pensar este trabalho porque remete às particularidades da relação entre as gerações. A perspectiva histórica sobre os acontecimentos da segunda metade dos anos setenta e primeira metade dos anos oitenta, dos quais este trabalho trata, ainda está em formação. A diferença geracional que eu possuo em relação aos meus informantes é um pouco menor do que a que Miceli tinha com seus pesquisados. De forma que este trabalho se propôs mais a levantar questões do que propriamente a fechá-las – trata-se de de um período muito recente e de uma geração que, muito provavelmente, está em pleno auge de sua capacidade de produção.

Portanto, estou ciente deste óbice ao distanciamento que uma perspectiva histórica solidificada apresentaria mas que necessariamente envolve o trabalho do **tempo** em sua sedimentação. Talvez por isso esse olhar para uma geração anterior à minha mas ainda assim recente, tenha uma caráter mais prospectivo e aberto do que retrospectivo e fechado, o que situa minha perspectiva num lugar diferenciado da dicotomia *Cândido testemunha próxima X Miceli analista distante*, como uma espécie de “terceira margem do rio”.

Nesta “terceira margem” encontra-se um antropóloga nascida na época dos acontecimentos estudados, e que trabalhou com a memória de um período cuja perspectiva está ainda em formação, cujas versões ainda são *quentes* e cujos elementos, informações, narrativas, dados, lembranças parecem revolver o óbvio naturalizado para diversos círculos de contemporâneos da geração estudada e ainda assim provocar o mais vívido estranhamento para os de minha própria geração.

Logo, para seguir as pistas de Antônio Cândido, o serviço que pretendo ter prestado com este trabalho não situa-se apenas nos dados históricos, etnográficos ou nas questões trabalhadas, mas num plano de discussão que pode ser chamado de heurístico, problematizando os lugares do observador, da geração e do tempo na formação da perspectiva. Sem a imediata cumplicidade da memória coletiva e munida de pretensões antropológicas, fui obrigada a exercer um olhar que poderia passar ingênuo, que se espanta ou se estranha com o “óbvio” de testemunhas. A sensação de diferença e alteridade entre testemunha e analista, ainda que propiciada por uma diversa experiência de geração, por um hiato temporal que distingue as perspectivas, é justamente o que une esse trabalho à prática etnográfica de pôr em perspectiva a cultura e as situações internas naturalizadas na memória dos informantes. Por isso assumi também o ônus de não fechar o trabalho numa opção metodológica história oral X memória, depoimento X arquivo, seletividade X verdade, preferindo inscrevê-lo na tensão destas perspectivas. Talvez fosse necessário fazer o pensamento de Cândido dialogar com o filósofo romântico Wilhelm Dilthey (apud Soares, 1994, p.23) para quem um empreendimento de reconstrução e atribuição de sentido do passado só é plenamente possível com a morte - que interrompe o campo de possibilidades e diferenças do fluxo vital e obriga ao trabalho de compreensão, sempre um *a posteriori*. Estarei satisfeita se, com todas as limitações de perspectiva, ter contribuído minimamente para a desfamiliarização do olhar oriundo da memória coletiva, caso em que o texto comece a aparecer como um espelho para os informantes e seus contemporâneos. O outro lado é formado de um sem-número de precisões e explicações e que conformam o trabalho de tradução cultural próprio da antropologia. Meus contemporâneos são os óbvios destinatários da dissolução da estranheza que o contato com uma narrativa do passado - sempre um “país distante” no dizer dos historiadores - provoca.

Explicar o “exame de admissão” e o vanguardismo da bitola de Super-8, os dilemas do sair e do ficar em Porto Alegre do ponto de vista de uma geração de membros das camadas médias urbanas intelectualizadas, o desafios de fazer artístico, para leitores potenciais de uma geração pós-globalização, imersa na cibercultura, não seria suficiente se eu não pensasse que há uma lição além da formação da perspectiva histórica, da desfamiliarização e da tradução inseridos neste trabalho.

E creio que a contribuição mais substancial seja entender os cruzamentos e trânsitos em um certo *art world*, evidentemente datado, aonde categorias como “trabalho” e “profissão” ganham significados peculiares, por historicamente não serem vistas como profissão ou por estarem no limite entre trabalho e não-trabalho, tanto como representações como quanto condição estrutural. Teatro, música popular e audiovisual foram as esferas tratadas mas seria possível endereçar a outros campos afins o mesmo problema, como artes plásticas e literatura,

que certamente comunicam-se com os dilemas e situações enfrentadas por meus informantes. Tornar uma grande questão – como a do trabalho, da profissionalização - relevante na escala da observação etnográfica, como quer Clifford Geertz, é o que pretendo ter feito nesta dissertação.

Referências

- ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.
- ALMEIDA, Mario de; GUIMARAENS, Rafael. **Trem de Volta: Teatro de Equipe**. Porto Alegre: Libretos, 2003.
- ÁVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MÜLLER, Eduardo. **Gauleses Irredutíveis: causos e atitudes do rock gaúcho**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2001.
- ASSIS BRASIL, Giba; MANN, Henrique; MOSCOVICH, Cíntia; SCHMIEDT, Mônica. *A função social do artista*. In: **Porto & Vírgula**. Porto Alegre. No. 39 (Set./Out. 2000). Pp.50-63.
- BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira. *A Sociologia das Profissões: Em Torno da Legitimidade de um Objeto*. **Revista BIB**. Rio de Janeiro, n. 36 2o. semestre 1993 pp.3-30.
- BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1982.
- BECKER, Tuio. **Cinema Gaúcho – uma breve história**. Porto Alegre, Ed. Movimento, 1985.
- BECKER, Tuio (Org.) **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1995. (Caderno Porto & Virgula, 8)
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BORBA, Mauro. **Prezados Ouvintes: histórias do rádio e do Pop Rock**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- BRAGA, Antônio Mendes da Costa Braga. **Profissão: escritor – Escritores, trajetória social, indústria cultural, campo e ação literária no Brasil dos anos 70**. Dissertação de mestrado em Sociologia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São

Paulo. São Paulo, 2000.

BRYAN, Guilherme. **Quem Tem Um Sonho Não Dança: cultura jovem brasileira nos anos 80**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. **Asdrúbal Trouxe o Trombone – memórias de uma trupo solitária de comediantes que abalou os anos 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

CARVALHO, Elisabeth; KEHL, Maria Rita; RIBEIRO, Santuza Naves. **Anos 70: 5 – Televisão**. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979.

DILLENBURG, Sérgio Roberto. **Os Anos Dourados do Rádio em Porto Alegre**. Estante de Literatura ARI CORAG, 1990.

ELIAS, Norbert. **Mozart - Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FARIA, Arthur de. **Um século de música**. Porto Alegre: CEEE, 2001.

FERRARETTO, Luiz Augusto. **Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às emissoras comerciais**. Canoas: Editora da ULBRA, 2002.

FÓRUM MEMÓRIA DO RÁDIO RS. **Os Idolos da Radionovela – Na Onda do Progresso: o papel do rádio no desenvolvimento do Rio Grande do Sul – Fascículo I**. 2003.

FREIDSON, Eliot. **Renascimento do profissionalismo**. São Paulo: EDUSP, 1998.

GASPARI, Elio; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GOLDENBERG, Mirian. **Toda Mulher é Meio Leila Diniz**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GRUPO DO JEITO QUE DÁ. **Bailei na Curva**. Porto Alegre, L&PM, 1984.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Lutando Pela Sua Predestinação: um estudo antropológico da trajetória de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação de mestrado em Antropologia Social pelo Museu

Nacional – Rio de Janeiro. 2001.

HESSEL, Lothar. **O teatro no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

HOHFELDT, Antonio; VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Teatro Gaúcho Contemporâneo**. Cadernos de Cultura Gaúcha, 1976.

KILPP, Susana. **Apontamentos para uma história da televisão no Rio Grande do Sul**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2000.

KILPP, Susana. **Os Cacos do Teatro – Porto Alegre Anos 70**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1996.

MANN, Henrique. **Som do Sul – A história da música do Rio Grande do Sul no Século XX**. Porto Alegre: Tchê, 2002.

MARCUS, George E. **Ethnography Through Thick and Thin**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

McNEIL, Legs & McCain, Gillian. **Mate-me por favor. Uma história sem censura do punk**. Porto Alegre, L&PM, 1997.

MERTEN, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural do Brasil-nação**. Petrópolis, Vozes, 1992.

PEIXOTO, Fernando. **Um teatro fora do eixo: Porto Alegre: 1953-1963**. São Paulo: HUCITEC, 1993.

PEREIRA, Hamilton Vaz. **Trate-me Leão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

REIS, Nicole Isabel dos. **Deu Pra Ti Anos 70: um estudo antropológico sobre juventude e movimento cultural em Porto Alegre.** Trabalho de Conclusão do Curso de Ciências Sociais. UFRGS, Porto Alegre, 2003.

REIS, Sergio. **Making-off: histórias bem humoradas dos primeiros anos do rádio e da TV.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Teixeirinha e o cinema gaúcho.** Porto Alegre: Proletra, 1996.

ROSZAK, Theodore. **The making of a counterculture.** Berkeley: University of California Press, 1995.

SELIGMAN, Flávia. **Verdes Anos do Cinema Gaúcho - O ciclo Super-8 em Porto Alegre.** Dissertação de mestrado em cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1990.

SOARES, Luiz E. **O rigor da indisciplina. Ensaios de antropologia interpretativa.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

STEYER, Fabio Augusto. **Cinema, Imprensa e Sociedade em Porto Alegre (1896-1930).** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

VELHO, Gilberto. **Subjetividade e Sociedade – uma experiência de geração.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VIANNA, Letícia. **Bezerra da Silva – Produto do morro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

WEBER, Regina. **Os rapazes da RS-030: jovens metropolitanos nos anos oitenta.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

(acessados pela última vez em 22/04/2005)

Casa de Cinema de Porto Alegre – (www.casacinepoa.com.br)

Papas da Língua – (www.papasdalingua.com.br)

APTC – (www.aptc.org.br)

Instituto de Artes da UFRGS – (www.artes.ufrgs.br)

Sbórnia Records – (www.sbornia.com.br)

Academia Brasileira de Música (<http://www.abmusica.org.br>)

Créditos das Imagens

p. 20 – Disco de Savério Leonetti - Mann, 2002, p. 10

p. 36 – Teixeira e Mary Teresinha - Becker, 1985, p. 20

p. 83 – Bebeto Alves – ZH, 30/04/1977

p. 89 – Nelson Coelho de Castro – Mann, 2002, p. 124

p. 108 e p. 109 – Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti – foto de Carlos Gerbase

p. 111 – Foto de divulgação do filme Deu Pra Ti Anos 70 – Carlos Gerbase

p. 112 – Foto do filme Coisa na Roda – www.casacinepoa.com.br

p. 113 – Giba Assis Brasil – foto de Carlos Gerbase

p. 118 – Marta Biavaschi – www.casacinepoa.com.br

p. 123 – Seleção de Atores no Teatro de Arena – ZH, 10/08/1977

p. 130 – Mirna Spritzer - http://www.artes.ufrgs.br/instituto/professores_ficha_mirna.asp

p. 133 – Lúcia Serpa e Angel Palomero – www.casacinepoa.com.br

p. 134 – Cartaz da peça School's Out – digitalizado a partir do original

p. 135 – Foto da peça Bailei na Curva - Do Jeito Que Dá, 1984, p. 97

p. 143 – Cartaz do projeto Vivacoisa – digitalizado a partir do original

p. 145 – Show dos Replicantes – Foto de Fernanda Chemale

Anexo 1 – Ficha Técnica e Equipes de trabalho

Filmes em Super-8

Deu Pra Ti Anos 70

(Super-8 mm, 108 min, cor, 1981)

Equipe:

Direção, Produção e Argumento: Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil

Roteiro: Giba Assis Brasil, Nelson Nadotti e Alvaro Luiz Teixeira

Fotografia e Montagem: Nelson Nadotti

Música: Nei Lisboa e Augusto Licks

Assistentes de Direção: Carlos Gerbase e Hélio Alvarez

Fotografia Adicional: Sérgio Lerrer

Fotos de cena: Carlos Gerbase

Sonorização: Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti

Cartaz: Luiz Ferré e Roberto Silva

Elenco Principal:

Pedro Santos (Marcelo)

Ceres Victora (Ceres)

Deborah Lacerda (Margareth)

Júlio Reny (Fred)

Prêmios:

- 5º Festival Nacional de Cinema Super 8, Gramado, 1981: Melhor Filme.

- Prêmio João de Barro da Secretaria Municipal de Turismo, Porto Alegre, 1982.

- 7º Super Festival Nacional de Cinema Super 8 do Grife, São Paulo, 1981: Hors Concours.

Coisa na Roda

(Super-8 mm, 105 min, cor, 1982)

Equipe:

Argumento, Roteiro e Direção: Werner Schünemann

Direção de produção: Rudi Lagemann

Fotografia: Giba Assis Brasil

Assistente de direção: Giba Assis Brasil

Montagem: Werner Schünemann e Giba Assis Brasil

Fotografia adicional: Nelson Nadotti, Werner Schünemann e Roberto Henkin

Sonoplastia e Iluminação: Everton Wojahn

Engenheiro de som: Eduardo Moreira Alves

Fotos de cena: Marta Gleich

Arte dos créditos: Luis Henrique Palese e Monica Schmiedt

Assistência técnica: Leo Sganderla / Otofenic

Elenco Principal:

Rudi Lagemann (Guilherme)

Nilo Cruz (André)

Carlos Grübber (Lico)

Pedro Santos (Ricardo)

Marta Biavaschi (Sandra)
Sérgio Horst (Alfredo)
Beatriz Motta (Marta)

Prêmios

- 6º Festival Nacional de Cinema Super 8, Gramado, 1982:
Melhor Filme

Inverno

(Super- 8 mm, 88 min, cor, 1983)

Equipe:

Argumento, Roteiro e Direção: Carlos Gerbase
Direção de Produção: Luciana Tomasi
Fotografia e Câmara: Roberto Henkin
Assistentes de Direção: Giba Assis Brasil e Alex Sernambi
Cenografia e Figurinos: Marta Biavaschi e Luciana Tomasi
Montagem: Giba Assis Brasil
Iluminação: Alex Sernambi e Carlos Grubber
Idéia Original: Nelson Nadotti
Fotos de Cena: Fernando Fefa
Técnico de Som: Ubirajara Ferreira
Créditos: Anibal Bendati
Programa e cartaz: Ferré e Roberto Silva
Material Gráfico: Sérgio Osvaldo Silva
Composer: Multieditora
Assistência Técnica: Otofenic

Elenco Principal:

Werner Schünemann (o herói)
Luciene Adami (Mariana)
Marta Biavaschi (Lúcia)
Marco Antônio Sorio (Milton)
Cleide Fayad (Cláudia)
Luciana Tomasi (Isabel)

Prêmios:

- 7º Festival Nacional de Cinema Super-8, Gramado, 1983: Melhor Filme.

Filmes em 35mm

Verdes Anos

(35 mm, 91 min, cor, 1984)

Equipe:

Direção: Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil
Argumento: baseado no conto "Os Verdes Anos" de Luiz Fernando Emediato
Roteiro: Alvaro Luiz Teixeira
Direção de Produção: Rudi Lagemann

Produtor Executivo: Sérgio Lerrer
Direção de Fotografia: Christian Lesage
Direção de Arte: José Artur Camacho e Marlise Storchi
Montagem: Alpheu Ney Godinho
Assistente de Direção: Alex Sernambi
Roteiro Técnico: Giba Assis Brasil, Alex Sernambi, Carlos Gerbase , Werner Schünemann e Roberto Henkin
Equipe de Produção: Marlise Storchi, José Artur Camacho, Monica Schmiedt, Carlos Grubber
Assistente de Câmara: Roberto Henkin
Figurinos: Marta Biavaschi
Edição de Som: Christian Lesage , Alpheu Ney Godinho
Estúdio de Som: Rob Filmes
Assistência de Dublagem: Carlos Grubber
Técnico de Som: Toninho Muricy
Ruídos de Sala: Leonardo Miquimba
Mixagem: Roberto Carvalho
Eletricista e Iluminador: Júlio Spier
Fotos de Cena: Sérgio Amon
Continuidade: João Knijnik
Maquilagem: Scalp (Walter Costa e Rogério Gorziza)
Operador de Som-guia: Fernando Fefa
Estagiárias de Produção: Angela Sander e Fernanda Verissimo
Créditos: Geraldo Leonetti
Divulgação: Ligia Walper e Alice Urbim

Elenco Principal:

Werner Schünemann (Nando)
Marcos Breda (Teco)
Luciene Adami (Soninha)
Márcia do Canto (Cândida)
Marta Biavaschi (Rita)
Xala Felippi (Marieta)
Marco Antônio Sorio (Robertão)
Sérgio Lulkin (Pedro)
Zé Tachenco (Dudu)
Biratã Vieira (Leopoldo)
Haydée Porto (Bárbara)

Prêmios:

- 12º Festival do Cinema Brasileiro, Gramado, 1984: Prêmio Revelação.
- Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, 1985: Troféu São Saruê Especial - Proposta de Produção.
- 2º Festival do Cinema Brasileiro, Caxambu, 1985: Melhor Roteiro e Prêmio Coletivo de Melhor Elenco.

Me Beija

(35 mm, 83 min, cor, 1984)

Equipe:

Direção: Werner Schünemann

Argumento: Werner Schünemann e Luis Henrique Palese
Roteiro: Werner Schünemann, Rudi Lagemann e Giba Assis Brasil
Direção de Produção: Rudi Lagemann
Produtor Executivo: Sérgio Lerrer
Direção de Fotografia: Alberto Salvá
Montagem: Francisco Sérgio Moreira
Direção de Arte: José Artur Camacho e Marlise Storchi
Música: Celso Loureiro Chaves
Assistente de Direção: Giba Assis Brasil
Figurinos: Marta Biavaschi
Equipe de Produção: José Artur Camacho, Marlise Storchi, Carlos Grubber, Monica Schmiedt e Beto Schuch
Secretária de Produção: Mari Ribeiro
Assistente de Câmara: Christian Lesage
Eletricista: Julio Spier
Continuidade: Fernando Fefa
Operador de Som-guia: Julio Spier
Coordenação Técnica: Alex Sernambi
Fotos de Cena: Luiz Eduardo Achutti
Maquilagem: Rogério Gorziza
Mixagem: Roberto Carvalho
Técnico de Som: Irapuan Jardim
Ruídos de Sala: Leonardo Miquimba
Créditos: Geraldo Leonetti
Piano: Celos Loureiro Chaves
Flauta: Ayres Pothoff

Elenco Principal:

Nina de Pádua (Vera)
Rudi Lagemann (Raul)
Ney Laux (Leandro)
Breno Ruschel (Sartori)

Prêmios:

- 2º Rio Cine Festival, 1984: Melhor Fotografia, Melhor Atriz (Nina de Pádua), Melhor Mixagem, Ator Revelação (Rudi Lagemann), Menção Honrosa para diretor estreante, Menção Honrosa de proposta de produção.
- 17º Festival do Cinema Brasileiro, Brasília, 1984: Melhor Ator (Rudi Lagemann) e Melhor Direção.

Aqueles Dois

(35 mm, 75 min, color, 1985)

Equipe:

Direção: Sérgio Amon
Argumento: Caio Fernando Abreu
Roteiro: Pablo Vierci e Sérgio Amon
Direção de Produção: Rudi Lagemann e Marlise Storchi
Produtor Executivo: Sérgio Lerrer
Direção de Fotografia: Cesar Charlone
Montagem: Roberto Henkin e Sérgio Amon

Música: Augusto Licks
Assistentes de Direção: Giba Assis Brasil, Alex Sernambi e Rudi Lagemann
Cenografia: José Artur Camacho, Marlise Storchi e Sayonara Ludwig
Figurinos: Marta Biavaschi
Roteiro inicial: Sérgio Amon e Roberto Henkin
2a Montagem: Sérgio Amon e Alex Sernambi
Edição de Som: Sérgio Amon e Giba Assis Brasil
Mixagem: Roberto Carvalho
Assistente de Direção de Elenco: Maria Helena Lopes
Assistente de Câmara: Fernando Usar
Fotografia Adicional: Christian Lesage
Supervisão Técnica: Júlio Spier
Eletricista: Luis Maria Casabón
Continuidade, Som guia e Operador de Vídeo: Cibelo de Grandi
Produção de Elenco: Simone Lopes
Produção de Figurinos: Zanza Pereira
Produção Técnica: Monica Schmiedt e Carlos Grubber
Produção Geral: Gilberto Baum
Desenhos de Saul: Eva Furnari e Rubem Pechansky
Arte: Rubem Pechansky
Músicos: Raphael Vernet (piano), Augusto Licks (guitarras), Letieres Leite (sax)
Técnicos de Som: Irapuan Jardim, Pedro Jardim e Alexandre Jardim
Ruídos de Sala: Leonardo Miquimba

Fornecedores:

Câmara e Lentes: Chroma Filmes
Luz: Fathom Filmes
Som: Rob Filmes
Filmagem de Créditos: Otto Desenhos Animados
Cartaz: Fiapo Barth e Rochelle Costi

Elenco Principal:

Pedro Wayne (Saul)
Beto Ruas (Raul)
Suzana Saldanha (Clara Cristina)

Prêmios:

- 1º Rio Cine Festival, 1985: Prêmio Especial da Indústria Cinematográfica.
- 1º Festival do Cinema Brasileiro, Fortaleza, 1985: Melhor Filme (Júri Oficial e Prêmio da Crítica), Melhor Fotografia, Melhor Ator Coadjuvante (Pedro Ruas), Melhor Música Original, Melhor Edição de Som
- 11th International Gay and Lesbian Film Festival, San Francisco, EUA, 1987 - único filme brasileiro concorrente

Anexo 3 - Tabela 2 – Trajetórias

Nome	Nascimento	Pais	Irmãos	Escola	Universidade	Iniciação	Hoje
Nico Nicolaiewski	Porto Alegre, 1957.	Pai: comerciante Mãe: professora e bibliotecária	Terceiro de 5 irmãos: um professor de suinocultura, um artista plástico e professor universitário, um comerciante. Uma irmã do segundo casamento do pai.	Primário: Anexo do Instituto de Educação; Admissão do ginásio: Anne Frank; Ginásio e segundo grau: Colégio Israelita		Formação musical no piano iniciada aos 7 anos; Conservatório de Belas Artes; banda Saracura.	Músico: carreira solo e dupla com Hique Gomes.
Nei Lisboa	Caxias do Sul, 1959.	Pai: jornalista Mãe: dona-de-casa.	Último de sete irmãos; seu irmão Luiz Eurico foi morto pela ditadura em 1972, aos 24 anos.	Colégio de Aplicação da UFRGS; Intercâmbio para os EUA.	1977-78: Composição e regência – UFRGS (não concluído).	Violão – aulas no Instituto Palestrina; Apresentações esporádicas no circuito universitário.	Músico em carreira solo.
Nelson Coelho de Castro	Porto Alegre, 1954.	Pai: propagandista de laboratório farmacêutico Mãe: dona-de-casa.	Segundo de 5 irmãos: um propagandista de laboratório farmacêutico, um trabalha em televisão, um irmã faz produção em fotografia, uma irmã é jornalista.	Primário: Colégio São João Segundo Grau: Escola Estadual Padre Reus.	1974-77: Jornalismo PUC-RS	Coro do Colégio São João; Aulas de violão com Ivaldo Roque.	Músico em carreira solo.
Léo Henkin	Porto Alegre, 1961.	Pai: advogado e político (Deputado Federal cassado em 1968) Mãe: funcionária pública do Instituto de Previdência.	Segundo de três irmãos: irmão mais velho é economista e professor universitário, irmã mais nova é do Instituto Estadual do Livro.	Colégio Israelita.	Agronomia – UFRGS (não concluída); Letras – UFRGS.	Aulas de violão na infância; Bandas com amigos na adolescência.	Músico na banda “Papas da Língua”.

Nome	Nascimento	Pais	Irmãos	Escola	Universidade	Iniciação	Hoje
Wander Wildner	Venâncio Aires, 1959.	Pai: tipógrafo na empresa Caldas Junior Mãe: professora	Mais velhos de três irmãos.	“Cada ano num colégio”: Dom Diogo de Souza, São Judas Tadeu, Santa Dorotéria, Ipiranga, Mesquita, Palocci.		No teatro, no grupo Ven De-Se Sonhos; Na música, na banda Os Replicantes, em 1983.	Músico: carreira solo + Banda “Os Replicantes”.
Bebeto Alves	Uruguaiana, 1954.	Pai: auditor fiscal da Receita Federal Mãe: dona-de-casa	Tres irmãos: um procurador do Estado, um trabalha com transporte internacional, uma irmã dona-de-casa	Ginásio: Padre Rambo Rosário Científico: Júlio de Castilhos		Participação em programas de auditório infantil em Uruguaiana; aulas de violão desde a infância; músico de baile.	Músico em carreira solo.
Marcos Breda	Porto Alegre, 1960.	Pai: militar da aeronáutica Mãe: dona-de-casa.	Filho único.	Colégio Santa Família Colégio São João.	1978-80: Eng. Mecânica – UFRGS (Não concluído) 1980-82: Engenharia de Minas – UFRGS (Não concluído) Letras – UFRGS e UniRio Mestrado em Teatro – UniRio	Figuração em teatro amador; Grupo Ven De-Se Sonhos	Ator de teatro / televisão; professor de teatro na UFRJ.
Marcia do Canto	Três Passos, 1961.	Pai: médico Mãe: dona-de-casa	Mais nova de 4 irmãos: um irmão piloto da TAM; uma irmã socióloga; uma irmã advogada.	(em Porto Alegre) Colégio Pio XII Colégio Mauá Júlio de Castilhos	História – PUC-RS (não-concluído) Pedagogia – UFRGS (em conclusão).	Cursos de violão, pintura, teatro na infância; curso de teatro com Sérgio Ilha na adolescência.	Atriz; estudante de pedagogia.

Nome	Nascimento	Pais	Irmãos	Escola	Universidade	Iniciação	Hoje
Sergio Lulkin	Buenos Aires, 1958. (Veio para PoA ainda bebê).	Pai: contador Mãe: professora	Duas irmãs; segundo na fratria.	Instituto de Educação Colégio de Aplicação; intercâmbio para os EUA.	Arquitetura – UFRGS (não concluído) Artes Cênicas – UFRGS. Mestrado em Educação - UFRGS.	Teatro na escola ao longo de todo o primário, ginásio, segundo grau.	Ator; professor na Faculdade de Educação – UFRGS.
Angel Palomero	(?), 1954	Pai: engenheiro Mãe: (?)	(?)	Colégio Rosário; Júlio de Castilhos	Engenharia - UFRGS (Não concluído) Artes Cênicas - UFRGS Mestrado em Teatro - UniRio Doutorado em Teatro (em andamento)	Ator substituto no Grêmio Dramático Açores.	Ator; assistente de direção; professor de teatro na UNIRIO.
Lucia Serpa	Cachoeira do Sul, 1964.	Pai: Fiscal da Previdência Mãe: Artista Plástica; diretora da escola de Belas Artes.	Duas irmãs: uma artista plástica, outra arte-educadora.	(em Porto Alegre) Colégio Presidente Roosevelt; Colégio de Aplicação	Artes Cênicas – UFRGS Mestrado em Educação – UFPB (em andamento).	Escolinha de arte em Cachoeira do Sul: violão, musicalização, teatro, artes plásticas.	Professora de teatro na UFPB.
Mirna Spritzer	Porto Alegre, 1957.	Pai: dono de uma fábrica de colchões Mãe: dona-de-casa.	uma irmã médica e professora da UFRGS; um irmão economista	Colégio Israelita	Arquitetura/UFRGS (não-concluída) Artes Cênicas – UFRGS; Mestrado em Educação/UFRGS Doutorado em Educação/UFRGS.	No colégio Israelita, atividades no teatro, artes plástica, música.	Atriz; professora de teatro na UFRGS.

Nome	Nascimento	Pais	Irmãos	Escola	Universidade	Iniciação	Hoje
Júlio Conte	Caxias do Sul, 1956.	Pai: participante da cooperativa de produtores de vinho, prefeito de Caxias, diretor do Banrisul (em Porto Alegre). Mãe: funcionária dos Correios e Telégrafos.	Quarto de seis irmãos (três homens e três mulheres).	(em Porto Alegre) Colégio Bom Conselho; Colégio Santa Cecília; Colégio Rosário; Intercâmbio nos EUA; Colégio Israelita.	Medicina – UFRGS Artes Cênicas - UFRGS	Colégio Israelita: contato com teatro, produção artística, artes plásticas.	Ator; diretor; médico psicanalista.
Marta Biavaschi	Júlio de Castilhos, 1960 (Veio ainda bebê para Porto Alegre).	Pai: médico Mãe: (?)	(?)	Colégio Bom Conselho; Colégio Anchieta	Jornalismo - UNISINOS e PUC-RS (não-concluída).	No Grêmio Gramático Açores do Teatro de Arena.	Diretora, Produtora.
Carlos Gerbase	Porto Alegre, 1959.	Pai: médico Mãe: (?)	Quinto de seis irmãos.	Colégio Bom Conselho; Colégio Anchieta	Jornalismo – PUC-RS Mestrado em comunicação – PUC-RS Doutorado em comunicação – PUC-RS	Influência de professores de fotografia do Anchieta e do irmão que tinha laboratório de revelação em casa.	Diretor; professora de cinema na PUC-RS.
Rudi Lagemann	Cachoeira do Sul, 1960.	Pai: contador Mãe: dona-de-casa	Terceiro de quatro irmãos: um irmão educação Física, outro em Contabilidade; uma irmã mais nova, enfermeira, professora na UNISINOS.	(em São Leopoldo) Instituto Pré-Teológico	Teologia – São Leopoldo (não-concluído) Letras – UFRGS (não-concluído)	Teatro na escola, escrevendo textos; Participação no grupo “Faltou o João”.	Diretor; roteirista; publicitário.

Nome	Nascimento	Pais	Irmãos	Escola	Universidade	Iniciação	Hoje
Jorge Furtado	Porto Alegre, 1960.	Pai: professor universitário Mãe: dona-de-casa; vereadora, deputada estadual.	Quinto de seis irmãos.	Colégio Santa Inês; Colégio Anchieta	Medicina – FFFCMPA (não concluído); Jornalismo – UFRGS (não concluído); Artes Plásticas - UFRGS (não-concluído).	Na faculdade de Jornalismo, criou o programa de TV Quizumba para a TVE.	Diretor; roteirista.
Mônica Schmiedt	Não-Me-Toque, 1961.	Pai: engenheiro agrônomo Mãe: dona-de-casa	Um irmão, veterinário.	(em São Leopoldo) Colégio Sinodal	Arquitetura – UFRGS (não concluído) História – UFRGS (não concluído)	Grupo de teatro no colégio Sinodal.	Diretora; produtora.
Luciana Tomasi	Porto Alegre, 1959.	(?)		Colégio Santa Família; Colégio Cândido de Godoy; Colégio Dom João Becker	Análise de sistemas – PUCRS (não-concluído); Jornalismo – UFRGS.	Cadeira de Introdução ao Cinema na faculdade de Jornalismo.	Produtora executiva.
Nelson Nadotti	Canoas, 1958.	Pai: oficial da Aeronáutica Mãe: professora	Dois irmãos: um engenheiro, uma médica.	(em Porto Alegre) Colégio Militar	Jornalismo – PUCRS	Aluno da Escolinha de Artes da Associação dos Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS.	Diretor; roteirista.

Nome	Nascimento	Pais	Irmãos	Escola	Universidade	Iniciação	Hoje
Giba Assis Brasil	Porto Alegre, 1957.	Pai: bancário Mãe: dona-de-casa.	Um irmão mais novo, fisioterapeuta.	Colégio de Aplicação	Engenharia Química – UFRGS (não-concluído); Jornalismo – UFRGS.	Durante a faculdade de Jornalismo.	Montador; roteirista; professor do Dep. Comunicação da UFRGS.
Carlos Grüber	São Miguel D'Oeste / SC (Veio para PoA com 2 anos).	Pai: pastor da Igreja Luterana Mãe: dona-de-casa.	Duas irmãs: uma professora em Porto Alegre e outra enfermeira em Florianópolis.	Segundo grau: (em São Leopoldo) Colégio Sinodal	Artes Cênicas – UFRGS	Com o grupo de teatro "Faltou o João".	Diretor; produtor; publicitário.