

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL**

LUCIANA FAGUNDES HAUSSEN

**“DEU PRA TI, ANOS 70” E “A FESTA NUNCA TERMINA” (24 HOUR PARTY
PEOPLE) – JUVENTUDE, CULTURA E REPRESENTAÇÃO DO SOCIAL NO
CINEMA**

PORTO ALEGRE

2008

LUCIANA FAGUNDES HAUSSEN

“DEU PRA TI, ANOS 70” E “A FESTA NUNCA TERMINA” (24 HOUR PARTY PEOPLE) – JUVENTUDE, CULTURA E REPRESENTAÇÃO DO SOCIAL NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

PORTO ALEGRE

2008

LUCIANA FAGUNDES HAUSSEN

“DEU PRA TI, ANOS 70” E “A FESTA NUNCA TERMINA” (24 HOUR PARTY PEOPLE) – JUVENTUDE, CULTURA E REPRESENTAÇÃO DO SOCIAL NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social.

APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA

Porto Alegre, de de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

Prof^a. Dr^a. Ana Carolina Escosteguy - PUCRS

Prof^a. Dr^a Sandra Montardo - FEEVALE

Aos queridos Doris e Flavio, meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador Carlos Gerbase.

À Capes.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós Graduação da PUCRS.

Rechaço totalmente as histórias, pois para mim engendram apenas mentiras, e a maior mentira consiste em que elas produzem um nexo onde não existe nexo algum. Mas, no entanto, precisamos dessas mentiras, pois que carece totalmente de sentido organizar uma série de imagens sem mentiras, sem a mentira de uma história.

Wim Wenders

RESUMO

O presente trabalho é um estudo comparativo dos filmes “A festa nunca termina” (24 hour party people), de Michel Winterbottom (2002), e “Deu pra ti, anos 70”, de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil (1981), que narram histórias de jovens em diferentes centros urbanos. O estudo pretende identificar o papel do cinema como representação do social e dos comportamentos e tendências da juventude entre as décadas de 70 e 80. A análise aborda, além do conteúdo dos filmes, as situações sócio-históricas dos distintos locais onde as histórias transcorrem, as condições de produção e o papel dos realizadores. Dentro desta proposta, na perspectiva apresentada pelos Estudos Culturais e pelas intersecções entre a produção cinematográfica e a Comunicação Social, verificam-se as possíveis semelhanças dos cenários sociais e artísticos de Manchester, na Inglaterra, e Porto Alegre, no Brasil, durante o período.

Palavras-chave: Cinema. Cultura. Juventude.

ABSTRACT

This work is a comparative study of movies "24 hour party people", Michel Winterbottom (2002), and "Deu pra Ti, anos 70", Nelson Nadotti and Giba Assis Brasil (1981), which tell stories of young people in different urban centres. The study intends identify the function of cinema as a representation of social and behaviors and trend of youth between the 70's and 80's decades. The analysis broach, in addition to the content of movies, the socio-historical situations of different places where the stories elapse, the conditions of production and the action of producers. Within this proposal, in perspective presented by Cultural Studies and by intersections between the cinematographic production and Social Communication, identifies the possible likeness of social and artistic scenarios from Manchester, England, and Porto Alegre, Brazil, during the period.

Keywords: Cinema. Culture. Youth.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 CINEMA – PRODUTO CULTURAL E REPRESENTAÇÃO	16
2.1 CINEMA COMO PRODUTO CULTURAL – UMA ABORDAGEM A PARTIR DOS ESTUDOS CULTURAIS	16
2.1.1 Os estudos culturais encontram o cinema	22
2.2 CINEMA E REPRESENTAÇÃO DO SOCIAL	28
2.2.1 Juventude e subculturas juvenis	30
3 IMAGENS DA JUVENTUDE – PORTO ALEGRE	39
3.1 “DEU PRA TI, ANOS 70” – JOVENS PORTO-ALEGRENSES EM BUSCA DE ESPAÇO	39
3.2 OS REALIZADORES – CO-AUTORIA, GRUPO E PRODUÇÃO JOVEM	41
3.3 PORTO ALEGRE NA FOTO – ANOS 70	46
3.4 JUVENTUDE E MÚSICA NA PORTO ALEGRE DOS ANOS 70	52
3.5 DIÁLOGOS QUE RETRATAM UMA ÉPOCA	59
4 IMAGENS DA JUVENTUDE – MANCHESTER	69
4.1 “A FESTA NUNCA TERMINA” – GAROTOS DE MANCHESTER AO LONGO DE DUAS DÉCADAS	69
4.2 OS REALIZADORES – PROFISSIONAIS LANÇAM UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA APÓS MAIS DE 20 ANOS	71
4.3 MANCHESTER SITUADA	74
4.4 MANCHESTER “IN THE DANCE FLOOR” – A MÚSICA CONTA A HISTÓRIA	81
4.5 DIÁLOGOS QUE MOSTRAM UMA ÉPOCA	90
5 DOIS FILMES – REALIDADES PARALELAS	99
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	116

1 INTRODUÇÃO

O cinema, após mais de um século de existência, consagra-se como um importante meio de comunicação social. A partir do registro da imagem em movimento, das evoluções tecnológicas e narrativas, da inclusão do som e da cor, passa a ter um papel importante como entretenimento, meio de registro e

centros de irradiação cultural de seus países à época, no caso de Manchester – Londres. No caso do Brasil – o eixo Rio-São Paulo.

Além disso, verificou-se que a produção cinematográfica gaúcha do início da década de 80 compõe um rico acervo de registro de um período de grande efervescência cultural e de surgimento de novas tendências que, por sua vez, abriram caminho para comportamentos atuais entre os mais diversos grupos que circulam nos centros urbanos mundiais.

A partir das possíveis semelhanças, o que se pretende analisar é a importância da tecnologia do cinema como representação de realidades sociais e as suas diferentes formas de retratá-las. O estudo também pretende verificar como, em locais distantes como Manchester e Porto Alegre, e em países com culturas tão distintas como Inglaterra e Brasil, o consumo de tendências, sons e comportamentos, já cruzava as fronteiras.

Assim, a presente proposta de estudo tem como hipóteses que:

- a) o cinema feito nos anos 80 em Porto Alegre, a partir de “Deu pra ti, anos 70”, e o filme inglês “A festa nunca termina” são fontes de representação de uma simultaneidade de acontecimentos entre grupos de jovens durante um período de tempo semelhante;
- b) a simultaneidade de acontecimentos entre os cenários de Manchester e Porto Alegre mostra a universalidade do imaginário coletivo juvenil antes do surgimento das atuais tecnologias de comunicação;
- c) o cinema produzido nos anos 80, em especial fora das fronteiras de Hollywood, consolidou uma estética fílmica particular;
- d) os filmes representam os cotidianos alternativos de Manchester e Porto Alegre e mostram que juventude, música, bares e turmas funcionam como importantes elementos formadores elos sociais.

Dessa forma, o capítulo dois traz uma abordagem mais geral do cinema a partir dos Estudos Culturais. Segundo esta abordagem, tem relevância o contexto social em que o filme é produzido e consumido. Ou seja, quem são os produtores,

qual é o produto, em que circunstâncias político-econômicas ele é produzido e quem é a audiência.

No caso do presente estudo, no entanto, o foco está na produção dos filmes e suas narrativas como representação das juventudes, isto é, a produção - tendo em vista os autores, a época em que o filme é produzido, o contexto político e econômico da época. E a narrativa - o cinema como um sistema de linguagens capaz de narrar diferentes histórias que geram sentidos.

Os procedimentos metodológicos envolveram, principalmente, a pesquisa bibliográfica e a análise fílmica. Como embasamento teórico são utilizados textos dos Estudos Culturais, o aporte teórico da Sociologia Compreensiva, de Michel Maffesoli e, ainda, obras de Mike Featherstone sobre a questão da pós-modernidade.

Dentro dos Estudos Culturais, o presente trabalho tem como referencial teórico a obra “O cinema como prática social”, do australiano Graeme Turner que propõe uma análise do filme que considere o contexto da produção, quem são os produtores, e o filme como narrativa, ou seja, o cinema como um sistema de linguagens capaz de narrar diferentes histórias que geram sentidos e onde a dimensão social ocorre no nível do discurso. Segundo o autor (TURNER, 1997, p. 83),

Esse nível discursivo é também o local da especificidade cultural – onde podemos diferenciar os discursos dominantes de uma cultura daqueles que ocorrem em outras. Isso não deve nos impelir em busca da especificidade cultural nos filmes convencionais. Mas nos alerta para a influência social do cinema, uma influência que é muito ativa em estabelecer códigos e convenções que tornam possível a comunicação.

Cultura e comunicação. Duas palavras chave para entendermos o cinema sob o ponto de vista dos Estudos Culturais. Por tanto, para a avaliação da evolução do termo cultura na sociedade, são utilizadas, como ponto de partida, as obras “Cultura e Sociedade”, de Raymond William e “Dez lições sobre Estudos Culturais”, de Maria Elisa Cevalco, que permitem perceber a relevância dos meios de comunicação,

onde se inclui o cinema, nesta transformação, onde a circulação da informação tem papel fundamental nas mudanças sociais e vice-versa.

As análises fílmicas dos filmes “A festa nunca termina” e “Deu pra ti, anos 70” têm como referências as obras “Análisis del film”, de Jacques Aumont e Michel Marie, e “Ensaio sobre a análise fílmica”, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Mas é importante ressaltar que, como expõem Aumont e Marie (1988, p. 95)¹, “[...] os instrumentos de que dispõe o analista – e paralelamente, os objetos de análises particulares e as vias de aproximação a um filme determinado – são muito numerosos, para não dizer inumeráveis.” E que “[...] não somente não existe uma teoria unificada do cinema, como tampouco nenhum método universal de análise de filmes.” (AUMONT; MARIE, 1988, p. 13).²

Como o presente trabalho se trata de um estudo comparativo, buscou-se um equilíbrio entre os elementos dos filmes a serem analisados. Dessa forma são destacados os seguintes pontos: os realizadores e as condições de produção, a trilha sonora e os cenários (a cidade, bares, apartamentos), os personagens (comportamento, faixa etária), e a estética do filme (opções de montagem e qualidade da imagem), além de diálogos pontuais.

Para uma análise sócio-histórica também são utilizados os mesmos autores. E em “Ensaio sobre a análise fílmica” encontramos pistas para a definição do que seria uma análise sócio-histórica. “Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto-histórico.” (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 1994, p. 54) Onde a proposta, segundo os autores (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 1994, p. 55) é:

[...] mais interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem, direta ou indiretamente, à sociedade em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é de que um filme sempre “fala” de um presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção).

¹ Tradução de: “[...] los instrumentos de los que dispone el analista – y paralelamente, los objetos de análisis particulares y las vias de aproximación a um film determinado – son muy numerosos, por no decir innumerables.”

² Tradução de: “[...] no solo no existe uma teoría unificada Del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de films.”

Assim, o capítulo dois, trata o cinema como produto cultural e como meio de representação do social. Aborda ainda a questão das transformações dos significados da palavra cultura ao longo dos tempos, ou seja, a cultura com a relevância que tem hoje em diversos aspectos da vida social. Uma realidade que começa a ocorrer com maior força em meados do século XX, quando a cultura ganha espaço nas interpretações sociais anteriormente orientadas, basicamente, pelos vetores econômicos e políticos.

Ainda no capítulo dois, a questão dos jovens, suas manifestações e identificações, é abordada tanto pela noção de subculturas juvenis, apresentada pelos Estudos Culturais, quanto pela noção de tribos, proposta pelo sociólogo francês, Michel Maffesoli na sua Sociologia Compreensiva.

Estes dois modos de tratamento das questões juvenis ocorrem porque as noções de subculturas juvenis, algumas vezes, podem estar muito próximas da realidade de jovens da classe trabalhadora britânicos e da idéia de resistência, o que no caso do movimento punk, em sua origem – retratado rapidamente em “A festa nunca termina” - tem aplicação. Mas nas relações entre os jovens, apresentadas posteriormente, tanto em “A festa nunca termina” como em “Deu pra ti, anos 70”, estas relações podem acontecer de modo mais espontâneo, sem um sentido ou objetivo em si.

Além de textos sobre as subculturas juvenis, dos Estudos Culturais, as práticas juvenis também têm o aporte da Sociologia Compreensiva, de Michel Maffesoli, que em algumas relações pode ser mais adequada, como demonstra Bennet (1999, p. 599),

Enquanto os princípios essenciais da teoria das subculturas do CCCS (Centre of Contemporary Cultural Studies) têm sido enormemente criticados e largamente abandonados, o conceito de ‘subcultura’ sobrevive como central definidora do discurso metafórico de muitos trabalhos sociológicos que tratam a relação entre juventude, música e estilo. Ao meu ver, o termo ‘subcultura’ é ainda mais problemático no momento em que impõe linhas rígidas de divisão sobre formas de socialização as quais poderiam, de fato, serem bem mais fluidas, e em muitos casos arbitrárias,

do que o conceito de subcultura, com suas conotações de coerência e unidade, levam em conta.³

Para Maffesoli (1987, p. 105), um caminho para a compreensão das novas relações sociais pode estar no que ele denomina neo-tribalismo.

[...] como a faculdade comum de sentir, de experimentar [...] Não podemos deixar de assinalar a eflorescência e a efervescência do neo-tribalismo que, sob as mais diversas formas, recusa reconhecer-se em qualquer projeto político, não se inscreve em nenhuma finalidade e tem como única razão de ser a preocupação com um presente vivido coletivamente.

Nos casos destas relações mais fugazes, portanto, a opção recai sobre a noção de tribos, proposta por Maffesoli, onde uma abordagem estética, do cotidiano comum, surge como resposta a uma lógica moderna da identidade, quando se pensa a idéia de uma época pós-moderna onde o cotidiano e o estar-junto passam a ter relevância nas análises dos cenários culturais atuais.

Os capítulos três e quatro abordam, respectivamente, as análises dos filmes “Deu pra ti, anos 70” e “A festa nunca termina” (24 hour party people). Estas análises, apresentadas em texto corrido, têm abordagens sociológicas, ao mesmo tempo em que são permeadas por uma análise sócio-histórica. Na busca por um equilíbrio na forma de tratamento dado aos dois filmes, ambos capítulos foram divididos em cinco subitens.

Estes subitens aparecem na seguinte ordem: resumo da história do filme e situação histórica da cidade e do país onde a narrativa se desenrola; os realizadores dos filmes, as condições de produção; o papel da cidade como personagem. Também são analisadas as opções de filmagem, os locais onde as histórias se desenrolam; o comportamento dos jovens nos filmes. E, ainda, a música, as drogas, os relacionamentos, os grupos, as atividades; os diálogos que representam as

³ Tradução de: “While the essential tenets of the CCCS subcultural theory have been variously criticised and largely abandoned, the concept of ‘subculture’ survives as a centrally defining discursive trope in much sociological work on the relationship between youth, music and style. In my view, however, the term ‘subculture’ is also deeply problematic in that it imposes rigid lines of division over forms of sociation which may, in effect, be rather more fleeting, and in many cases arbitrary, than the concept of subculture, with its connotations of coherency and solidarity, allows for.”

épocas, onde são destacados dos filmes alguns diálogos acompanhados de comentários.

Ao final de cada capítulo, há um breve resumo das questões levantadas e dos elementos representados nos filmes, antecipando o capítulo cinco, onde ocorre o cruzamento dos dados analisados. Nas considerações finais são apresentadas respostas às hipóteses propostas nesta introdução.

2 CINEMA – PRODUTO CULTURAL E REPRESENTAÇÃO

2.1 CINEMA COMO PRODUTO CULTURAL – UMA ABORDAGEM A PARTIR DOS ESTUDOS CULTURAIS

Cinema, televisão, Internet, realidade virtual, telões nas grandes avenidas, imagem digital... ver está na ordem do dia. A vida contemporânea é permeada por imagens o que faz do olhar algo como um filtro das mais diversas informações e sensações que preenchem os cenários urbanos atuais em todo o planeta. A imagem circula, informa, persuade, ilude, cria situações, e é consumida com uma força sem precedentes desde meados do século XIX. A formação das cidades, dos grandes centros, o desenvolvimento tecnológico, o movimento constante e a descontinuidade, as experiências efêmeras formam uma conjunção de fatores que determinam a época em que vivemos. E que época será esta?

Ouvimos falar de modernidade, pós-modernidade, sociedades onde o cultural ultrapassou o social. Mas que grupos sociais são estes, cunhados pela cultura? Que narrativa pode nos guiar nessa busca por respostas? Acompanhar a trajetória do cinema de sua origem aos dias de hoje talvez possa ser uma pequena fração - de um universo maior a partir dos meios de comunicação - para desvendar os cruzamentos que marcam a contemporaneidade. Partir do cinema parece ser uma opção por ser este meio o primeiro a registrar, na virada do século XIX, o movimento em movimento.

Com a aceleração das mudanças verificadas, após 1870, nas cidades em formação, surge o questionamento: como reter o instante e viver a sensação dele resultante? Segundo Charney (2001, p. 386), no artigo “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”,

Em meio a esse ambiente de sensações fugazes e distrações efêmeras, críticos e filósofos procuraram identificar a possibilidade de experimentar o instante. Essa experimentação, nesses contextos, significou sentir a sua presença, vivendo-o por completo. O instante existe na medida em que o indivíduo experimenta uma sensação imediata e tangível. Essa sensação é

tão intensa, tão fortemente sentida, que esvaece assim que é sentida pela primeira vez.

O movimento impede a presença estável, e a sensação que sente o instante no instante fica separada da cognição - que reconhece o instante somente após ele ter ocorrido. “Juntos, esses dois aspectos do instante moderno criaram uma nova forma de experiência no cinema.” (CHARNEY, 2001, p. 387). Essa percepção escorregadia do instante levantou o problema da existência de um presente.

Junto com a modernidade veio a consciência de que as pessoas estavam sempre, de antemão, alienadas do tempo que estavam vivendo. No entanto, a sensação de deriva do presente podia ser parcialmente redimida caso fossem valorizadas as respostas sensoriais, corporais e pré-rationais que retêm a prerrogativa de ocupar um instante no presente [...] A presença do instante pode ocorrer somente na sensação e como sensação. (CHARNEY, 2001, p. 389).

Ao citar o cineasta e pensador Jean Epstein, Charney afirma que para ele o presente, devido a questão da sensação e da cognição, é apenas o local onde passado e futuro colidem. Assim, “O cinema, para Epstein, marcou o surgimento de uma forma de arte que podia refletir essa realidade temporal.” (CHARNEY, 2001, p. 398). Vale ressaltar que Epstein escreve em meados do século XX e o cinema, aqui, é entendido como uma forma de arte, num período em que literatura e estética dominavam as análises cinematográficas.

Aos poucos, porém, esta perspectiva do cinema como arte passou a concorrer com outros tipos de análises sobre cinema que passam a ocorrer nos mais diversos campos de estudos das ciências humanas. Esta realidade é relativamente recente e ocorre quando disciplinas como lingüística, antropologia, semiótica, por exemplo, voltam sua atenção a este meio de comunicação. Segundo o australiano Turner (1997, p. 1), “Os estudos sobre cinema [...] têm sido amplamente dominados por uma perspectiva: a análise estética para a qual a capacidade do cinema de se tornar arte por meio da reprodução e arranjo de sons e imagens é o centro da atenção.”

Quando surge o cinema, no final do século XIX, a idéia que se tinha da sua aplicação era bem distinta àquela que os usos acabaram por concretizar. “A exemplo

de outros pioneiros do cinema, como Thomas Edson nos Estados Unidos, os Lumière acreditavam que seu trabalho com imagens animadas seria direcionado para a pesquisa científica e não para a criação de uma indústria do entretenimento.” (TURNER, 1997, p. 11).

Logo, porém, o potencial de divertimento do cinema ficou claro e as primeiras exhibições ocorriam “[...] no vaudeville, no music-hall, nos parques de diversões, nas feiras de exposições e nos shows itinerantes.” (TURNER, 1997, p. 36). É o período que “Tom Gunning chamou de ‘cinema de atrações’ período anterior a 1908.” (CHARNEY, 2001, p. 399).

Numa época em que a tecnologia do cinema não permitia narrativas de longa-metragem, o cinema de atrações apresentava aos espectadores breves imagens que chocavam, eletrizavam ou estimulavam a curiosidade [...] em vez de inventar uma história elaborada, o cinema de atrações interpelava o espectador com o próprio cinema; as atrações solicitavam a atenção do espectador não como o voyeur absorvido pela narrativa do cinema atual, mas como o observador boquiaberto, surpreso, também envolvido pelo circo ou pelo parque de diversão. A atração ligava a nova forma de cinema à cultura do instante da qual ela surgiu: A atração. (CHARNEY, 2001, p. 399).

Ainda na primeira década de exibição são criadas salas de projeção, o que não chegou a alterar a característica de “[...] um meio de comunicação que chegava o mais perto possível a seu público.” (TURNER, 1997, p. 36). Nestas primeiras exhibições, os filmes eram registros, em tomada única, de fatos do dia-a-dia. Na seqüência, passam a ser filmadas breves encenações cômicas. O surgimento do longa-metragem narrativo, porém, é atribuído ao produtor francês George Méliès, cuja maior contribuição “[...] foi libertar o ‘tempo da tela’ (o tempo que leva a projeção do filme na tela) do ‘tempo real’ (o tempo que efetivamente se levou para executar as ações ou concluir os eventos exibidos na tela).” (TURNER, 1997, p. 37).

O filme “O Assalto ao Trem Pagador”, de 1903, foi o primeiro longa-metragem de faroeste a ser exibido, alcançando rápido sucesso. Mas o ano de 1915, com o filme “O Nascimento de uma Nação”, de D.W. Griffith, é considerado um momento chave para o cinema ocidental. “O Nascimento de uma Nação”, de acordo com Turner (1997, p. 38, grifo do autor),

[...] foi lançado com uma extraordinária reação por parte do público e da crítica. Em sua escala épica (era o filme mais longo até então) e na qualidade pessoal de sua visão parecia definir o potencial de grande arte. No mesmo ano, 1915, foi publicado *The Art of Moving Picture*, de Vachel Lindsay. Enquanto filmes anteriores a *O Nascimento de uma Nação* tinham sido alvo de condescendência por parte da classe média, Lindsay, um poeta norte-americano, fez uso de um livro inteligente, 'visionário' e claramente polêmico para reivindicar para o cinema o *status* de sétima arte. [...] Lindsay não foi o único a defender essa opinião; boa parte da teoria que o procedeu nos quarenta ou cinquenta anos seguintes aceitou sua posição de bom grado.

A década de 20 se caracteriza por uma preferência pelos filmes expressivos europeus, geralmente definidos como remodeladores da matéria-prima impressa no celulóide, “[...] usando imagens do mundo real para ‘elaborar um enunciado’. As imagens tornam-se algo mais, tornam-se arte.” (TURNER, 1997, p. 38).

O cineasta que consagrou a idéia do filme como enunciado e o cinema como arte expressiva foi o russo Sergei Eisenstein, que, a partir da montagem, utilizou as imagens para criar algo novo. Segundo Turner (1997, p. 39), “[...] a idéia de que o cinema registrava ou reproduzia imagens do mundo real foi questionada. Em vez disso se propunha que o cinema era um meio de comunicação que pode *transformar* o real, e tem sua própria linguagem e seu próprio modo de fazer sentido.” Posteriormente, a montagem deixa de ser considerada a base da linguagem cinematográfica para ser mais uma maneira de se comunicar através do cinema.

Até o final da década de vinte do século passado, portanto, predominava o pensamento, promovido por teóricos, do cinema como arte, não apenas um simples agente registrador. “De fato, vários teóricos argumentavam que as próprias limitações do cinema como agente registrador eram fatores que determinavam seu potencial artístico.” (TURNER, 1997, p. 39).

Em 1927, o som chega ao cinema com o filme *O Cantor de Jazz*. A novidade tecnológica, porém, reforça as teorias que põem em oposição realismo e arte, como esclarece Turner (1997, p. 39, grifo do autor).

Film as Art (1958, publicado pela primeira vez em 1933), de Rudolph Arnheim, é apenas um desses argumentos que, por motivos estéticos, vê o cinema mudo como um meio de comunicação superior. [...] A idéia de que a arte é uma imitação do real, um princípio literário e estético convencional, é negada para se propor as qualidades especiais do cinema como forma artística. Um subproduto desses argumentos foi a investida contra 'o anseio de completa ilusão' de som e cor na tela de cinema. Realismo e arte eram assim colocados em oposição um ao outro, ao filme mudo sendo dado o *status* de arte enquanto o filme falado era desprezado como grosseiro e vulgar.

A introdução do som, além de representar um avanço tecnológico, reformula os rumos da indústria e as teorias sobre o cinema. Sua utilização traz mais realismo às narrativas e os diálogos nos longa-metragem passam a ser mais elaborados.

Neste momento ocorre uma aproximação das narrativas dos filmes com o romance do século XIX e uma mudança em direção ao realismo pode ser percebida em alguns filmes da década de trinta nos Estados Unidos e, mais fortemente na Europa do pós Segunda Guerra Mundial. Como explica Christian Metz (1980, p. 114):

Com suas imagens e sons verdadeiros (exteriores) o filme romanesco contribui para alimentar com uma substância suplementar e importada o fluxo fantasmático do sujeito, a irrigar as figuras do seu desejo, e não é duvidoso que o cinema clássico seja entre outras coisas, uma prática de saciamento afetivo [...] O filme clássico, na medida em que propõe esquemas de comportamento e protótipos libidinais, atitudes corporais, gêneros de vestuário, modelos de desenvoltura ou de sedução, na medida em que é uma instância iniciadora para uma adolescência permanente, substitui historicamente o romance de grande época, do século XIX (ele próprio descendente da época antiga): preenche a mesma função social, função que o romance do século XX, cada vez menos diegético e representativo tende em parte a abandonar.

O papel do movimento documentário, ocorrido no Reino Unido entre os anos 30 e 40 também é destacado por Turner. A qualidade desses filmes influencia o cinema britânico nos trinta anos seguintes e também o realismo social dos filmes de Hollywood, além de voltar a atenção a questões sociais e originar outros movimentos importantes. Segundo Turner (1997, p. 42),

O impacto social do cinema também é reforçado pelo movimento documentário, deixando a estética de lado em face dos movimentos e convulsões sociais que fazem o cinema de arte parecer um pouco auto-indulgente. Esse efeito também é enfatizado pelo movimento realista mais

importante da época, o neo-realismo dos diretores italianos do pós-guerra, Rossellini, de Sica e Visconti.

Apesar de Hollywood viver seu apogeu nas décadas de 30 e 40 do século XX, e passar a dominar o mercado de produção após a segunda-guerra, as teorias de cinema desprezam as produções da indústria norte-americana e privilegiam a estética realista européia. O francês André Bazin é central à abordagem realista ao chamar atenção à composição da tomada como geradora de significado, mais do que a montagem. Para ele real e estético não eram separáveis. O termo *mise-en-scène* – arranjo de elementos no quadro - entra para a gramática da linguagem cinematográfica, como esclarece Turner (1997, p. 44, grifo do autor).

A passagem da montagem para a *mise-en-scène* prenuncia uma reorientação na teoria do cinema. Finalmente, resulta numa reavaliação do filme popular; e, o que é mais significativo, dá início a um movimento que desloca o interesse nas relações entre cinema e realidade para uma investigação da relação entre o cinema e o espectador.

Em 1954, o cineasta francês François Truffaut, a partir de um artigo publicado em *Cahiers du Cinéma* dá início à teoria do cinema de autor que considerava que mesmo filmes produzidos em Hollywood traziam a marca de um artista/autor. Para Turner (1997, p. 45),

Por um lado, então, as teorias sobre o cinema de autor atribuíam autores aos filmes e assim os juntavam ainda mais num modo de análise literário/estético. Por outro lado, já que Truffaut estava usando o cinema norte-americano como clava para golpear seus antagonistas franceses, os filmes norte-americanos, que tinham sido desprezados como previsíveis e formulistas, foram resgatados. Os filmes de gênero em particular – faroeste, musicais, suspense, filmes sobre gângsteres – agora eram considerados interessantes.

As abordagens dos filmes de gênero revelam sua dinâmica e a existência de convenções tanto pelo público quanto pelos cineastas. O gênero, portanto, ainda segundo Turner (1997, p. 46),

[...] emerge como produto de uma tripla negociação entre público, cineastas e produtores. Isso levantou uma questão que mais tarde tornou-se proeminente: o papel do cinema como uma mercadoria – um produto comercializável vendido ao público entre outras coisas por meio do gênero.

Mais importante, essas indagações deram início a uma série de reavaliações da noção de gênero, o estudo das relações entre o público e os filmes, e uma melhor compreensão do prazer daquilo que é familiar e previsível no entretenimento popular – em parte atenuando o até então convencional privilégio que se dispensa ao novo, singular e original.

Ao mesmo tempo em que a análise se volta ao cinema de autor e aos filmes de gênero, os teóricos do cinema expandem seu campo de análise dos modos literário e estético e passam a utilizar fundamentos de outras disciplinas, em um rumo que indicava o futuro dos estudos sobre cinema.

2.1.1 Os estudos culturais encontram o cinema

Esta abordagem por diferentes disciplinas aproxima o cinema dos Estudos Culturais ao re-associá-lo com a cultura por ele representada. Para Turner (1997, p. 48),

Os estudos culturais inicialmente analisavam os meios pelos quais significados sociais são gerados pela cultura – o modo de vida e os sistemas de valores de uma sociedade conforme revelados por formas e práticas aparentemente efêmeras como a televisão, rádio, esportes, histórias em quadrinhos, cinema e música. A 'cultura' foi redefinida como o processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural. O cinema, a televisão e a publicidade tornaram-se assim os principais alvos da pesquisa textual.

Para uma melhor compreensão da aproximação entre cinema e os Estudos Culturais é válido retomar a própria história dos Estudos Culturais, que surge “[...] de forma organizada, através do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), diante da alteração dos valores tradicionais da classe operária da Inglaterra do pós-guerra.” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 152, grifo do autor). Anteriormente, no final da década de 50 e início da década de 60, Raymond Williams, com *Culture and Society* (1958), o próprio Richard Hoggart, com *The Uses of Literacy* (1957) e Edward P. Thompson, com *The Making of the English Working Class* (1963), criam a base para

o surgimento do Centro que é fundado em 1964, por Richard Hoggart, ligado ao *English Department*, da Universidade de Birmingham.

No livro *Cultura e Sociedade*, Williams (1969) aponta cinco palavras que, no inglês, passaram por alterações de sentido importantes a partir do final do século dezoito e início do século dezenove e que possibilitaram, segundo ele, delinear um sistema de referências capaz de acompanhar as mudanças que ocorreram na vida e nos pensamentos deste período, pós-revoluções Francesa e Industrial. As palavras são: *indústria, democracia, classe, arte e cultura*.

Das cinco palavras, *cultura* ganha um destaque especial na interpretação do autor. Para Williams, a evolução da palavra *cultura* e seus significados mostram as alterações sofridas nas demais palavras, e, desse modo, *cultura* pode “[...] ser encarada, em si mesma, como um tipo especial de roteiro que permite explorar a natureza dessas alterações.” (WILLIAMS, 1969, p. 18).

Segundo Williams (1969), é o vocábulo *cultura* que melhor traduz os traços de um quadro geral de mudanças - quando surgem diversos elementos modernos. Para ele, “[...] *cultura* significava um estado ou um hábito mental ou, ainda, um corpo de atividades intelectuais e morais; agora, significa também todo um modo de vida. Essa evolução, como a dos significados originais e a de suas relações, não é acidental, mas geral e profundamente importante.” (WILLIAMS, 1969, p. 20, grifo do autor).

Em sua análise, a *cultura* está relacionada à reação em pensamento e sentimento às profundas mudanças nas condições humanas e “[...] as definições e significados que demos a esses acontecimentos, cuja história é a história da idéia de cultura, só podem ser compreendidos no contexto de nossas ações.” (WILLIAMS, 1969, p. 5). A *cultura* como proposta do autor está em relação a um grupo de novas atividades e práticas que formam uma sociedade. Para Featherstone (1995a, p. 180), Williams defenderia a posição que permitiria “[...] o desenvolvimento de uma cultura comum autêntica, que combine a cultura das pessoas comuns (agora avaliada positivamente) com elementos selecionados da tradição da ‘alta’-cultura, incorporando-os num todo comum.”

Com relação à arte, Williams (1969, p. 306) fala sobre as três fases distintas que marcam a atitude e a opinião a respeito do termo:

[...] a primeira ênfase se pôs não apenas em seu valor próprio e independente, mas também na importância para a vida comum das qualidades que a arte corporificava. Num caráter contingente, a atitude de exílio e desafio manifestou-se na segunda fase, quando a tônica recaiu sobre a arte como valor em si mesma, por vezes claramente separada da vida comum. Num terceiro estágio, a ênfase veio a ser posta no deliberado esforço por uma reintegração da arte à vida comum da sociedade: esforço que girou em torno da palavra 'comunicação'.

Esta colocação de Williams registra uma parte de um pensamento maior do autor sobre o papel da arte dentro da cultura em uma sociedade em formação. Onde existem significados conhecidos convivendo com novas observações e novos significados. É quando se passa a pensar “[...] a cultura na sociedade e não apartada dela, em um inexistente Reino do Espírito.” (CEVASCO, 2003, p. 50). Neste momento se passa a pensar em uma cultura comum em oposição a uma alta cultura, restrita ao controle de uma minoria. Uma idéia que começa a circular entre as décadas de 50 e 60.

Em sua interpretação da obra de Williams, Cevasco (2003, p. 52) esclarece o papel da arte dentro desse novo conceito de cultura:

Vê-se que quase tudo está em jogo na mudança conceitual de cultura como apanágio de uma minoria versada nas artes para cultura como modo de vida. Mas para entender a abrangência da mudança é preciso acompanhar mais de perto as etapas do raciocínio de Williams. A primeira providência é entender que a defesa de uma cultura comum não implica um despreço pelas artes. Williams modifica a relação entre arte e sociedade [...] estabelece que o mundo das artes está inextricavelmente ligado à vida social e depende dos meios sociais de produção de sentido... para se fazer compreender e atingir seu significado.

A idéia de arte ligada à vida social, e não distanciada dela, e da cultura como modo de vida estão na base dos Estudos Culturais. “Todas as práticas sociais podem ser examinadas de um ponto de vista cultural, podem ser examinadas pelo trabalho que elas fazem – subjetivamente.” (JOHNSON, 2004, p. 30).

Em meados da década de 70 as preocupações do CCCS giram em torno das ligações entre pesquisa e grupos sociais e buscavam uma democratização do ensino universitário. Neste cenário, mídias e subculturas são os temas predominantes. Para Cevalco (2003, p. 76),

Os estudos das mídias começaram no Centro justamente como uma forma de transcender o debate e estudar o valor cultural de produções de sentido para além da classificação 'alta cultura' e 'cultura de massas'. Nesse contexto foi-se elaborando um interesse pela "cultura popular" não como categoria fixa, mas como categoria relacional, ou seja, o que é excluído ou posto em oposição às formas consagradas dominantes. Um dos terrenos mais férteis destes estudos foi o das subculturas, em especial a dos jovens, a das tribos que agitam o cenário cultural britânico.

A década de 70 também é um momento de crise mundial, e os Estudos Culturais na Inglaterra passam a receber a influência de movimentos como a *New Left*. A partir daí, começa a se "[...] repensar o marxismo e a sua teoria totalizante da organização social em termos de novo momento histórico." (CEVASCO, 2003, p. 85). Com a *New Left* a esfera da cultura ganha espaço, com uma interpretação do capitalismo, e de uma sociedade cada vez mais complexa, não apenas do ponto de vista econômico e político, mas também sob o ângulo da cultura. "Trata-se de um mundo que assiste à mudança do estatuto da cultura, que sai da esfera do espiritual e passa de vez a fazer parte do cotidiano das pessoas, com a proliferação dos meios de comunicação de massa." (CEVASCO, 2003, p. 87). Coube à *New Left* articular a revitalização da cena cultural britânica, num movimento que reacendeu o pensamento de esquerda da Grã-Bretanha e permitiu a estruturação e expansão dos Estudos Culturais. O legado cultural da *New Left* na tradição dos Estudos Culturais não deixa, porém, de gerar polêmica, como expõe Cevalco (2003, p. 97):

[...] o lado negativo desse legado, em especial na disciplina de Estudos Culturais, é sua tendência de supervalorizar o cultural em detrimento do político [...] A função social da política e da cultura são distintas. A cultura é a instância da construção de significados e da veiculação de valores, tudo isso impregnado de valores políticos. Mas a política é a instância da deliberação, do que deve ser feito para assegurar um determinado estado de coisas: se não o consegue por consenso, o faz por coerção. É na política e não na cultura que a sociedade deve buscar respostas para a pergunta fundamental: 'Que fazer?'.

O breve relato serve para demonstrar que os Estudos Culturais britânicos não nascem sem desacordos e tensionamentos:

Na realidade, os Estudos Culturais britânicos se constituíram na tensão entre demandas teóricas e políticas. Embora sustentassem um marco teórico específico (não obstante heterogêneo), amparado principalmente no marxismo, a história desse campo de estudos esteve entrelaçada com a trajetória da *New Left*, de alguns movimentos sociais (*Worker's Educational Association*, *Campaign for Nuclear Disarmament*, etc) e de publicações – entre elas a *New Left Review* – que surgiram em torno de respostas políticas à esquerda. Ressalta-se, ainda, nas suas origens, um forte laço com o movimento de educação de adultos em salas de aula não-convencionais. (SCHULMAN, 1999 apud ESCOSTEGUY, 2001, p.161, grifo do autor).

Nesse sentido, em sua abordagem sobre o cinema, Turner (1997) demonstra uma preocupação com o contexto em que ocorre a prática cinematográfica. E ao fazer uma análise do cinema dentro do contexto onde ele acontece, Turner (1997) mostra como a mudança em um determinado ponto desse contexto pode reformular toda uma prática social.

Como exemplo, o autor cita que, se no princípio, o evento era ir ao cinema, e não assistir a um filme em particular, com o aumento da concorrência pelos lucros de uma indústria cinematográfica (já consolidada), essa situação se alterou e, hoje, os filmes devem ser direcionados a um público específico para ter sucesso. Para Turner (1997, p. 19),

Outrora um pequeno negócio dirigido por empresários entusiastas, passou a se concentrar num oligopólio dirigido por estúdios de Hollywood, que também tiveram que vender sua parte para outros interesses – principalmente na área da comunicação e da eletrônica – de modo que hoje o cinema é simplesmente outro resultado da necessidade de diversificação dos grandes conglomerados. Embora as atividades nos estúdios de som e nas locações de filmagem possam ainda ser artesanais, as práticas econômicas da indústria cinematográfica são as dos grandes negócios.

Os filmes, dentro de um novo contexto, são bens culturais (possuidores de significados) que circulam no mercado. São produtos culturais.

Em nossas sociedades, muitas formas de produção cultural assumem também a forma de mercadorias capitalistas. Neste caso temos que prever condições especificamente capitalistas de produção [...] e condições especificamente capitalistas de consumo. [...] nesses casos o circuito é, a um só tempo, um circuito de capital (e sua reprodução ampliada) e um circuito da produção e circulação de formas subjetivas. (JOHNSON, 2004, p. 35).

O filme como produto cultural, no entanto, não deve ser analisado apenas do ponto de vista de mercadoria, mas também levando-se em consideração todo o processo que o torna um produto cultural finalizado para entrar em circulação. Esse processo inclui perceber o contexto em que o filme foi realizado, quem são os produtores e as condições de produção. Isto porque: “As condições de produção incluem não apenas os meios materiais de produção e a organização capitalista do trabalho, mas um estoque de elementos culturais já existentes, extraídos do reservatório da cultura vivida ou dos campos já públicos de discurso.” (JOHNSON, 2004, p. 56).

O que se percebe, é que a abordagem do cinema dentro do contexto em que ele é produzido, do seu papel como produto cultural, de um meio de comunicação capaz de produzir sentido para um grande número de pessoas, despido, de certa forma da roupagem de “sétima arte” para ser compreendido dentro de uma cultura comum, é uma característica dos Estudos Culturais.

Mas também é importante ressaltar que, ao se analisar o caminho das diferentes teorias do cinema até sua introdução no campo dos Estudos Culturais, as diferentes abordagens não desaparecem. Elas convivem de forma paralela e, em alguns momentos se cruzam. O filme, até hoje é tratado por muitos como “sétima arte” e as análises sobre o potencial artístico do cinema ainda são recorrentes.

A questão do realismo também está presente no cinema atual, com uma atenção especial aos documentários (com festivais específicos, por exemplo), bem como o gênero docudrama (que mistura ficção e realidade). E análises destas produções são facilmente encontradas.

2.2 CINEMA E REPRESENTAÇÃO DO SOCIAL

Assim como produto cultural, o cinema funciona também como representação do social, por ser um meio de produção de sentido, possuidor de uma linguagem própria. Como já foi descrito, o cinema ao longo do tempo criou uma série de códigos que formam a sua linguagem para a produção de significado. Mas o entendimento da imagem como representação possui uma trajetória particular que nos remete a fotografia e ao desejo de captar o movimento contínuo.

Em estudos pré-cinematográficos, realizados no final do século XIX, Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey, “[...] captaram a natureza do movimento como uma série de instantes e fragmentos, como uma descontinuidade ilusória.” (CHARNEY, 2001, p. 401). Em suas experiências eles perceberam que havia lacunas na continuidade do movimento como percebemos. Segundo Charney (2001, p. 402),

As fissuras entre os instantes separados nos lembram que estamos vendo algo que simplesmente reproduz um movimento contínuo, mas que jamais poderá ser um. Entramos assim na zona de representação, que com a ligação com o real introduzida pela fotografia tornou-se reapresentação. A diferença da reapresentação está inscrita na representação do movimento pelas lacunas que o tornam descontínuo e fragmentário, ao passo que o movimento original – o movimento presente – era aparentemente contínuo.

Segundo o autor, o movimento é o que o corpo faz e o que a mente constrói, de modo que o presente estaria sempre perdido entre o passado e o futuro, trilhando um caminho fragmentário no tempo e no espaço. “A reapresentação em sua forma genuína, contribuiu para o esvaziamento da presença que caracterizou o moderno.”, afirma Charney (2001, p. 404). A partir desta análise, Charney (2001, p. 405) destaca o papel do espectador:

Acima de tudo foi essa forma de experiência em movimento que ligou a experiência do cinema à experiência da vida diária na modernidade. A experiência do cinema refletiu a experiência epistemológica mais ampla da modernidade. Os sujeitos modernos (re) descobriram seus lugares como divisores entre passado e futuro ao (re) experimentar essa condição como espectadores de cinema. Passado e futuro confrontaram-se não em uma zona hipotética, mas no terreno do corpo. Essa alie

surgiu da aspiração moderna para apreender momentos fugazes de sensação como uma proteção contra sua remoção inexorável.

Desse ponto de vista, a imagem em movimento e sua capacidade de representação da realidade ou de uma experiência o mais próximo da realidade possível passa por uma construção imaginária de um mundo entendido como real. Segundo Aumont (1993, p. 248),

A representação do espaço e do tempo na imagem é quase sempre [...] uma operação determinada por uma intenção mais global, de ordem narrativa: o que se trata de representar é espaço e tempo diegéticos, e o próprio trabalho da representação está na transformação de diegese, ou de fragmento de diegese, em imagem [...] Toda construção diegética é determinada em grande parte por sua aceitabilidade social, logo por convenções, por códigos e pelos simbolismos em vigor numa sociedade.

Em uma análise mais psicológica da representação do real no cinema, Metz (1980) retoma a questão da diegese para que se atinja a impressão de realidade que o cinema proporciona.

Se o filme representa um cavalo a galope, temos a impressão de ver um cavalo a galope e não manchas de luz em movimento que imitam o cavalo a galope. Atingimos aqui a grande clássica dificuldade de interpretação levantada por qualquer representação. Nas condições específicas do cinema, pode enunciar-se assim: como o espectador opera o salto mental que é o único meio que o pode levar do dado perceptivo, formado por impressões visuais e sonoras em movimento, à constituição de um universo ficcional – de um significante objetivamente real mas negado a um significado imaginário mas psicologicamente real? (METZ, 1980, p. 120).

O questionamento proposto por Metz (1980) talvez encontre possibilidades de resposta no que Morin chama de ‘a alma do cinema’. Para o pensador francês, o distanciamento da civilização das antigas magias não a afasta da necessidade de participações afetivas e estéticas. Estas necessidades da alma encontrariam no cinema um meio de satisfação que a “[...] vida prática não pode satisfazer [...]” (MORIN, 1983, p. 170) uma vez que: “A civilização da alma interioriza a visão, que se torna fluida, afetiva, confusa.” (MORIN 1983, p. 168) Assim: “O que há de mais subjetivo – o sentimento – infiltrou-se no que de mais objetivo há: uma imagem fotográfica, uma máquina.” (MORIN, 1983, p. 171).

O cinema é um meio capaz de gerar significados e criar representações. Estas características foram fundamentais para despertar o interesse dos pesquisadores dos Estudos Culturais tornando-se necessário “[...] investigar mais de perto o próprio cinema como meio específico de produzir e reproduzir significação cultural. [...] essa inclusão do cinema na cultura [...] resultou numa maior compreensão de sua especificidade como meio de comunicação.” (TURNER, 1997, p. 49).

2.2.1 Juventude e subculturas juvenis

No caso específico do presente trabalho, os objetos de estudo são os filmes “Deu pra ti, anos 70” e “A festa nunca termina” (24 hour party people), e a análise das narrativas que trazem uma representação da juventude nas décadas de 1970 e 1980 em Porto Alegre, no Brasil, e em Manchester, Inglaterra. Como será abordado posteriormente, o período e as questões da juventude representadas nos filmes trazem uma enorme gama de informações sobre uma época, pós 1968, em que as mudanças sociais começam a ocorrer com ainda mais velocidade, e onde os jovens passam a ter um papel de destaque nestas transformações, a partir de suas práticas sociais e culturais.

Em uma forma de abordagem, a questão do cinema como meio de representação de um fenômeno social específico, como as manifestações juvenis, ganha força a partir do surgimento das análises das subculturas na Inglaterra, e dos estudos incentivados por Stuart Hall no Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS).

Embora não seja citado como membro do trio fundador, a importante participação de Stuart Hall na formação dos Estudos Culturais britânicos é unanimemente reconhecida. Avalia-se que ao substituir Hoggart na direção do Centro, de 1968 a 1979, incentivou o desenvolvimento da investigação de práticas de resistência de subculturas e de análises dos meios massivos, identificando seu papel central na direção da sociedade [...] (ESCOSTEGUY 2001, p. 154).

Em 1975 o Centro publica uma edição especial do seu *Working Papers in Cultural Studies* destinada aos interesses e práticas que aglutinam os jovens dos meios populares ingleses.

Relançada em 1976, com o emblemático título de *Resistance through rituals* (Hall & Jefferson, 1976), a coletânea de monografias sobre teds, rockers, mods, rastafaris e skinheads almejava reformular, de maneira radical, o debate a propósito da chamada 'cultura juvenil' – epíteto rotineiramente acionado, àquela época, por profissionais da imprensa e do marketing, com o intuito de qualificar uma massa indiferenciada de pessoas de idade similar e de gostos e experiências afins, distinta não só por sua juventude, mas também por seu estilo particular de consumo conspícuo, orientado para o lazer. (FREIRE FILHO, 2005, p. 140, grifo do autor).

O pensamento apresentado pelo CCCS era contrário à idéia de uma cultura juvenil homogênea, que via sua identidade a partir de aspectos como música, estilos, lazer, sem levar em conta a relação com outras formações culturais como “cultura paterna”, “cultura dominante” e “cultura de massa”.

A proposta dos CCCS era, em síntese, desconstruir e destronar o conceito mercadológico de *cultura juvenil* e, em seu lugar, erigir um retrato mais meticuloso das raízes sociais, econômicas e culturais das variadas *subculturas juvenis* e de suas vinculações com a divisão de trabalho e as relações de produção, sem negligenciar as especificidades de seu conteúdo e de sua posição etária e geracional (Clarke *et al.*, 1976:16). Não se tratava meramente, pois, de produzir inventários de padrões de consumo e estilos de vida subculturais; era impreterível avaliar que função o uso (criativo, insólito, espetacular) de artefatos da cultura de consumo, do tempo e de espaços territoriais assumia perante as instituições dominantes hegemônicas da sociedade. (FREIRE FILHO, 2005, p. 141, grifo do autor).

Como já foi colocado, os estudos do Centro tinham uma preocupação com a questão da “cultura comum” e com as manifestações do cotidiano num momento em que a sociedade passava por transformações estruturais onde novos sentidos eram gerados. Assim, a própria idéia de “cultura comum” não deixa de passar por transformações.

Se, como explica Featherstone (1995a, p. 185), para Williams, “[...] uma cultura comum não deveria envolver somente a transmissão de valores superiores, mas o respeito e a receptividade para com a cultura cotidiana das pessoas comuns.”, é o mesmo autor que expõe que a partir de um determinado momento,

houve “[...] um deslocamento duplo na tentativa de teorizar a formação de uma cultura comum.” (FEATHERSTONE, 1995a, p. 187), onde a idéia de um mundo coerente e organizado de forma racional perde a força e se passa a celebrar as culturas incomuns.

“Nesse caso nada de dignidade, nada de ideais humanistas, nada de desenvolvimento e progresso, nada de *Bildungsprozess* [...] somente o direito igualitário de ser diferente – da alteridade, de permanecer ‘outro’ em seus próprios termos caóticos.” (FEATHERSTONE, 1995a, p. 188, grifo do autor). É um momento em que a atenção das ciências humanas recai sobre outra expressão: o pós-modernismo que “[...] é sob muitos aspectos a antítese da questão da cultura comum.” (FEATHERSTONE, 1995a, p. 180).

O termo ‘pós-modernismo’ e o termo associado ‘pós-modernidade’ muitas vezes são usados de maneiras confusas para sugerir: um movimento das artes e da arquitetura que superou o modernismo; uma nova época; uma nova série de sensibilidades culturais envolvendo a destruição da fronteira entre a arte e a vida cotidiana; um modo de teorização antifundacional. (FEATHERSTONE, 1995a, p. 192).

Seria o momento onde, os esforços unificadores e integradores para a formação das nações, deixam de ter o monopólio das diretrizes do pensamento o que dá vazão “[...] à descentralização e ao reconhecimento das diferenças locais, regionais e subculturais do mundo ocidental.” (FEATHERSTONE, 1995a, p. 195).

A questão do cotidiano, da imagem e da pós-modernidade estão presentes também na obra de Maffesoli. Pensador da nossa época, Maffesoli sugere um olhar da pós-modernidade a partir da afetividade, e compreendê-lo é, entre outros aspectos, pôr em perspectiva o cotidiano e tentar vê-lo como obra de arte, onde se destacam o coletivo, a emoção, a astúcia e a comunicação. Segundo Silva (2004, p. 45),

Tudo é comunicação na obra de Michel Maffesoli. Tanto que ele não precisa falar de comunicação, do termo em si, para chamar a atenção dos interessados na comunicação como fenômeno relacional. Comunicação não pelos meios, mas pelo fim. Maffesoli não está interessado em emissores, receptores, canais, efeitos, impacto, manipulação ou crítica da mídia. Comunicação para ele é socialidade, aquilo que faz com que a sociedade

não se dissolva no vácuo da lucidez extrema e da depressão. Na pós-modernidade, a socialidade assume o papel de protagonista e ganha o primeiro plano no palco do vivido cotidiano. Portanto a cena pós-moderna constitui-se pela comunicação como desejo e prazer de estar junto válido em si mesmo, como um ritual não formalizado da vibração em comum.

Ao sugerir a atenção aos fatos cotidianos - ignorados durante a modernidade, mas “que constituem o essencial da trama social” (MAFFESOLI, 1984) – o autor traz à tona a questão da socialidade, ponto que pode ser fundamental para uma compreensão mais ampla do seu entendimento sobre a pós-modernidade. “Em resumo [...] pode-se dizer que assistimos tendencialmente à substituição de um *social* racionalizado por uma *socialidade* com dominante empática.” (MAFFESOLI, 1987, p. 17 grifo do autor), sendo o social o local onde “[...] o indivíduo podia ter uma função na sociedade, e funcionar no âmbito de um partido, de uma associação, de um grupo estável.” (MAFFESOLI, 1987, p. 108), e a socialidade, o lugar onde “[...] a pessoa (personna) representa papéis, tanto dentro de sua atividade profissional quanto no seio das diversas tribos de que participa.” (MAFFESOLI, 1987, p. 108).

A partir do termo socialidade, portanto, Maffesoli faz uma abordagem da vitalidade que estrutura o conjunto social, pois “[...] muitas vezes, tal vitalidade se retrai ou mesmo se esgota, brusca ou lentamente; contudo, jamais desaparece por completo. Apenas sua inscrição se modifica ou sua expressão se desloca.” (MAFFESOLI, 1984, p. 19).

Ao se pensar a socialidade chega-se em outra questão que permeia o pensamento do autor, que é a ambigüidade do fenômeno humano, quando “[...] convém restaurar um paganismo plural frente a um monoteísmo redutor e simplista.” (MAFFESOLI, 1984, p. 20).

Ao citar uma análise de Edgar Morin sobre o cinema, Maffesoli dá pistas para a compreensão dos elementos de uma socialidade vivida no presente, seu antagonismo estrutural e outra questão de bastante relevo em sua obra – o duplo. “[...] esse fenômeno surpreendente *onde a ilusão da realidade é inseparável da consciência de que ela é realmente uma ilusão*, sem que essa consciência destrua o sentimento de realidade.” (MAFFESOLI, 1984, p. 20, grifo do autor).

Desta colocação pode-se partir para o que Maffesoli (1984, p. 20) chama de “[...] antinomia entre o cotidiano e o imaginário [...]”, provocadora do curto-circuito garantidor da vitalidade do cotidiano cuja força, segundo o autor, deve ser reconhecida. Para ele

Existem múltiplas interações absolutamente sutis que não se deixam, *strictu sensu*, reduzir, sendo vã a tentativa de negá-las. Sem dúvida, uma tal perspectiva global é, de maneira marcante, esquecida e pode-se dizer que a *epistémê* ocidental em seu apogeu (cartesianismo, Iluminismo, socialismo) teorizou esse esquecimento. A lógica da disjunção constitui sua expressão máxima. Nessa lógica, tudo é trabalhado para esvaziar a alteridade, tudo é feito para estabelecer uma adequação entre real e racional. Mas esse fantasma, que pode assegurar temporariamente sua hegemonia, não é total nem eterno. Assim, do mesmo modo como se dá o retorno do recaiado, é surpreendente perceber que a preocupação com uma globalidade aberta ressurgue regularmente. (MAFFESOLI, 1984, p. 21, grifo do autor).

A partir da idéia de globalidade que aprofunda a pesquisa sociológica, Maffesoli parte para uma análise do tempo e do espaço, onde existem o tempo linear, progressivo, homogêneo e exterior e o tempo da repetição, circularidade, do vivido socialmente e individualmente, onde “[...] no primeiro caso lidamos com um sentido, uma direção; no segundo, existem ritmos, tempos mortos, mas o que predomina é acima de tudo é o *non-sense* e a incoerência.” (MAFFESOLI, 1984, p. 22, grifo do autor).

A concepção de um tempo cíclico com seu eterno retorno, relativismo e

estabilidade, de que as coisas não mudarão remetem, segundo o autor, a uma “[...] profunda convicção da necessidade da diferença, onde a ausência de concorrência, seu corolário, fortifica a aceitação do trágico [...]” (MAFFESOLI, 1984, p. 24). Para ele, isso representa um afrontamento do destino e demonstra que “[...] o drama (a carreira) se inscreve na ordem do poder, enquanto o trágico (o sentimento do destino) se inscreve na ordem da força social.” (MAFFESOLI, 1984, p. 24).

Ainda ao discorrer sobre o tempo, o autor afirma que a relação com o tempo determina ao máximo a vida cotidiana e não considerá-la “[...] significaria falar de sociedades desencarnadas, tanto quanto ao se desconsiderar as pressões econômicas e políticas.” (MAFFESOLI, 1984, p. 24).

Maffesoli (1984, p. 24) ressalta ainda que a relação com o tempo é de uma estabilidade surpreendente e que isto se deve ao fato de que o tempo “[...] sempre tem como alvo o problema da morte [...]” Ele propõe, como hipótese, que o destino pode ser definido como a reunião do retorno cíclico próprio e do tempo fragmentado, do tempo a-histórico próprio da gnose. E sugere que esse misto engendra o cinismo popular onde o tempo é vivido em sua incoerência fundamental.

“Obnubilada pela morte e suas diversas manifestações, a vivência cotidiana deposita toda a importância num presente caótico que deve ser vivido numa intensidade que transcende as projeções de todas as ordens (paraíso, sonhos do amanhã, sociedades perfeitas).” (MAFFESOLI, 1984, p. 25).

Em uma relação entre cristianismo e paganismo a partir da análise do tempo, Maffesoli (1984) coloca que o primeiro repousa sobre a História, o anúncio, e o segundo sobre o mito que seria um discurso sobre a simultaneidade ontológica. Que a repetição trágica do rito e o tempo circular incomodam a linearidade eficaz de uma História dramática mas, “[...] enquanto esta permanece abstrata e geral, aqueles se encontram bem mais próximos dos pequenos atos que pontuam o dado cotidiano, sendo mais capazes de explicar ao mesmo tempo a intensidade e o tédio que atravessam, de ponta a ponta, a vida diária.” (MAFFESOLI, 1984, p. 26). É esse raciocínio que permite ao autor afirmar que o cotidiano mais banal é “o cadinho da

permanência da socialidade”, ao contrário dos projetos exteriores, sempre reformistas.

Uma socialidade conflitiva e ambivalente, da busca da alteridade e sua recusa, cotidiana e palco de expressão da potência social, da qual: “Não se deve esperar a realização da existência em amanhã que cantam, em outros mundos quaisquer ou em profundezas particulares, a sabedoria dos limites que se realiza na massa ensina que é preciso encontrá-la no presente.” (MAFFESOLI, 1997, p. 49).

Mas o entendimento da relevância da socialidade presente na banalidade cotidiana e que permite que a sociedade não se dissolva nem sempre ocupou um papel central nas leituras do social. E o não reconhecimento da importância do cotidiano “[...] atingiu seu apogeu na modernidade.” (SILVA, 1996, p. 77). Período em que, devido ao vaivém da vida social irá privilegiar a sociedade, com suas conseqüências racionais, em detrimento da socialidade, com sua conotação emocional. Essa época se caracteriza pelo drama, linear, monoteísta, onde a quebra da circularidade dá vazão à razão sã, ao procedimento seguro, ao caminho claramente traçado e racionalmente previsível. “Enquanto o aspecto circular da mentalidade politeísta admite o retrocesso ou a involução, o linearismo cristão é essencialmente evolutivo e sua lei é o progresso.” (MAFFESOLI, 1997, p. 51).

Momento de domesticação dos costumes que, segundo Maffesoli, pode ser a marca essencial, o resumo da modernidade. É quando a Razão toma o lugar do Deus único, gerando uma racionalização que atinge os detalhes da vida cotidiana em nome do controle da desordem. Racionalidade que vira racionalismo triunfante no século XX. “Racionalismo triunfante que fará da ciência a teologia do mundo moderno.” (MAFFESOLI, 1997, p. 53). Quando a religião se laiciza em político e o refreamento da desordem visa substituir o politeísmo dos valores pelo monoteísmo utilitário. Onde tudo que não tem lógica deve ser ultrapassado, sendo lógico somente o que é útil, projetivo e sério. Assim, segundo o sociólogo (MAFFESOLI, 2005, p. 13):

O estar-junto moral ou político, na forma em que prevaleceu na modernidade, não passa de uma forma profana de religião. Ou, ainda, exprime a história da salvação, inicialmente cristã, espera da parúsia, e depois progressista, mito do desenvolvimento que dominou especialmente o século XIX.

Mas com o enfraquecimento do divino e o quando o ideal do progresso passa a ser questionado o mundo se volta à potência que o constitui e o cotidiano e suas experiências retomam um lugar de destaque. “Neste momento, quando o mundo fica entregue a si mesmo, cresce o que me liga ao outro, aquilo que se pode chamar de religião.” (MAFFESOLI, 2005, p. 13).

É pensar a idéia de uma época da ‘ética da estética’ onde todas as situações e práticas minúsculas constituem a terra fértil sobre as quais crescem cultura e civilização, e onde a estética é entendida como ‘vibrar em comum, sentir em uníssono, experimentar coletivamente, tudo o que permite a cada um, movido pelo ideal comunitário, de sentir-se daqui e em casa neste mundo’. (MAFFESOLI, 2005, p. 8)

No momento em que as formas banais da existência passam a ter autonomia, mesmo sem finalidade, mas carregadas de sentido - mesmo que se esgotem *in actu*, e que as culturas dos sentimentos se estruturam e passam a fazer parte do corpo social, ocorre o processo que, dentro do universo proposto por Maffesoli, distingue os termos identidade e identificações. É quando ocorre “[...] o deslizamento de uma *lógica da identidade* para uma *lógica da identificação*. A primeira é essencialmente individualista: a última, muito mais coletiva.” (MAFFESOLI, 2005, p. 22, grifo do autor).

Quando o eu, pilar da modernidade, é questionado, começam a transparecer e se tornar evidentes as “rachaduras” do pensamento dogmático do progresso, do futuro, da idéia do dever-ser, da Verdade única. “Da mesma forma, o indivíduo não é mais uma entidade estável provida de identidade intangível e capaz de fazer a sua própria história [...]” (MAFFESOLI, 1997, p.18). Enquanto na modernidade as identidades pressupõem uma cristalização, um contrato, uma moral do sacrifício, na pós-modernidade as identificações são líquidas, remetem ao fluxo, ao nós, ao laço-social. Um cotidiano de vivências diárias em contraposição às meta-narrativas, aos grandes ideais futuristas.

Há relativismo no ar, tudo está em relação. “A identificação liga cada pessoa a um pequeno grupo ou a uma série de grupos.” (MAFFESOLI, 2005, p. 23). A inconstância caracteriza os membros destes distintos grupos, que estabelecem relações fugazes, instantâneas de certa forma impulsionadas por uma “atração de sensibilidades”. O compromisso é com o agora. Aqui retoma-se o trágico do presente em relação ao drama evolutivo. A ênfase é na sensação coletiva e não no projeto racional comum ao qual se deve fidelidade eterna, como mostra Silva (1996, p. 138):

Ausência de projetos monolíticos, ocupação de territórios reais e de importância simbólica, predominância da sensibilidade coletiva, de ideais efêmeros, de laços frouxos, de experiências artísticas, sexuais, políticas ou com drogas, importando mais a reunião, a prática em conjunto e a afetividade implícita do que a permanência, a lealdade a longo prazo, a identidade ou o compromisso.

Para pensar a identidade, talvez seja interessante lembrar que a modernidade tem como característica separar os indivíduos entre eles (classes, camadas, categorias sócio-profissionais), o corpo do espírito, a natureza da cultura. Fazemos parte de um ou de outro. O posicionamento é cobrado. E a política, forma racionalizada dessa separação, era a responsável pela administração.

Já na pós-modernidade, onde florescem as identificações, há uma viscosidade, uma indistinção, um prazer no estar-junto através do mimetismo onde a aparência ganha destaque. Segundo Maffesoli (1997, p. 251), vive-se em

[...] um eu poroso em estado de transe perpétuo que aderirá, com maior ou menor intensidade, aos movimentos da massa, à publicidade, às diversas modas, em resumo, aos sentimentos ambientais que lhe garantem assim a calorosa segurança de uma comunidade arquetipal.

É neste contexto, portanto, que a presente pesquisa analisa a participação juvenil nos filmes “Deu pra ti, anos 70” (Brasil) e “24 hour party people” – A festa nunca termina (Inglaterra).

3 IMAGENS DA JUVENTUDE – PORTO ALEGRE

3.1 “DEU PRA TI, ANOS 70” – JOVENS PORTO-ALEGRENSES EM BUSCA DE ESPAÇO

“Deu pra ti, anos 70” é um longa-metragem com 108 minutos de duração, filmado em Super-8 entre abril e outubro de 1980. Co-dirigido e roteirizado por Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, “Deu pra ti, anos 70” se passa em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, com algumas cenas filmadas no litoral gaúcho – Capão da Canoa – e no litoral catarinense – Garopaba.

O filme é uma ficção que tem como fio condutor a história de amor de Marcelo e Ceres, no período que vai de 1971 até o último dia de 1979 e o amanhecer de 1980. Quando os protagonistas se conhecem, portanto, eles são adolescentes por volta dos 13, 14 anos, que se vêem às voltas com questões como: primeiros namorados, turmas de bairro, jogos de futebol e de cartas.

Nas cenas que representam o cotidiano de um grupo de jovens de classe média porto-alegrense ainda na adolescência, as questões políticas não são abordadas de forma direta. Nesta fase, a preocupação dos meninos é mais com a virilidade, questões hormonais, e o conflito com a total dependência e resignação ao controle dos pais. Todos freqüentam reuniões dançantes nas casas das famílias, onde a presença paterna fica explícita. As meninas dançam com os rapazes, algumas já trocam beijos em cantos das salas e fumam cigarros às escondidas.

A narrativa do filme não é linear e as idas e vindas do roteiro situam, desde o início, o espectador no contexto de um país que vive sob uma ditadura militar. Logo na primeira seqüência o filme faz referência a esta situação política por que passa o Brasil e a década em que a história transcorre.

Os anos 70 começam sob a presidência do general Emílio Garrastazu Médici, terceiro presidente na sucessão do comando militar, que em seis anos já tinha

consolidado uma forma própria de governar. “Médici chegou ao governo em momento mais sombrio. Dez meses antes uma onda de repressão avassalara o país. E agora o consenso militar exigia que a repressão continuasse. A linha dura tinha as rédeas nas mãos.” (SKIDMORE, 1988, p. 214).

Mesmo que as preocupações dos jovens apresentadas em “Deu pra ti, anos 70” nos primeiros anos da década de 1970 estejam mais ligadas às descobertas da adolescência, a forma narrativa do filme logo no início apresenta o panorama político em que estes jovens se desenvolviam. Um momento em que a sociedade civil se calava diante da repressão.

[...] a virada da década corresponde a uma nova derrota dos movimentos de massa – especialmente o de composição estudantil – e das esquerdas. O chamado ‘segundo golpe’ instala definitivamente a repressão política de direita organizada pelo Estado e marca a abertura de um novo quadro conjuntural onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do ‘milagre brasileiro’. (HOLLANDA, 1981, p. 90).

O passar dos anos mostra as diferentes preocupações que começam a ocupar o pensamento dos protagonistas e do grupo em geral. Os questionamentos passam a ser o futuro profissional, a repressão militar, o engajamento social, o sexo antes do casamento. A representação do comportamento do grupo também dá

estudantil e também criticando o jeito ‘emocional’ de Marcelo em relação ao seu modo mais ‘racional’ de encarar os fatos.

A questão que permeia “Deu pra ti, anos 70” é, entre outros pontos paralelos da história, esta tentativa de aproximação de dois jovens com pensamentos e posturas distintas. Um momento que novos questionamentos roubam a cena, e onde a cultura ganha destaque.

A segunda geração que notamos já não tem sua informação marcada pelos limites dos debates dos anos 60: trata-se de uma geração que começa a tomar contato com a produção cultural e produzir no clima político dos anos 70, quando a universidade e, de resto, o processo cultural apresentam condições bastante diversas daquelas que marcaram a década anterior. (HOLLANDA, 1981, p. 89).

Esta - e outras - representações da juventude como mostradas no filme serão analisadas de formas separadas ao longo do texto. Fragmentos representativos de cada tema foram selecionados de forma a permitir uma análise de aspectos que possam dar uma idéia dos hábitos da época, tendo também uma preocupação com o período sócio-histórico em que o filme se desenrola, o contexto em que foi realizado, o papel dos realizadores e as condições de produção.

3.2 OS REALIZADORES – CO-AUTORIA, GRUPO E PRODUÇÃO JOVEM

No Rio Grande do Sul, a partir da década de 70, registra-se o início de uma produção cinematográfica mais constante, a partir de produções em Super-8, de curtas-metragens e alguns longas-metragens.

Como já foi dito, “Deu pra ti, anos 70” é feito em bitola Super-8, no período de abril a outubro de 1980, ano em que sua história se encerra, na virada de 1979 para 1980. Nelson Naddotti e Giba Assis Brasil são co-autores do roteiro – que tem colaboração de Álvaro Luiz Teixeira - e dividem também a direção do filme. Eles têm, respectivamente 21 e 23 anos quando rodam o filme. Percebe-se, portanto, a

proximidade da realidade vivida pelos realizadores, que também passaram a adolescência em Porto Alegre, no mesmo período narrado no filme.

A questão da co-autoria e direção é uma característica que marca a produção de filmes no Estado durante o final dos anos 70 e início dos 80, como explica Gerbase, que atua como assistente de direção no filme e elenco de apoio e que, mais tarde, co-dirigiria dois filmes com Nadotti e um com Giba Assis Brasil, além de utilizar argumento de Nadotti para seu longa em Super-8, Inverno.

Outra característica fundamental dos Super-8 gaúchos entre 1976 e 1983 era o caráter coletivo e cooperativado de suas produções, que mantinha a figura do 'autor' (os filmes eram assinados pelos seus diretores, sendo Nadotti o mais prolífico), mas de certo modo diluía essa autoria pelo grupo de realizadores (tanto de forma mais explícita, com o 'Grupo de Cinema Humberto Mauro', entre 76 e 79, como de forma informal, fazendo alguns críticos de Porto Alegre criarem a expressão 'turma do Nadotti' a partir de 1980). (GERBASE, 2005).

É também Gerbase que expõe algumas dificuldades inerentes à produção fílmica gaúcha. Dificuldades que acabaram por contribuir para o surgimento de uma estética característica da produção local no período:

Mesmo que eles desejassem copiar alguma cena ou reproduzir uma determinada estratégia narrativa, a limitação dos equipamentos, os orçamentos quase nulos (os filmes eram realizados em esquema cooperativado) e a falta de uma estrutura de produção profissional acabavam conferindo aos filmes grande originalidade e frescor. Nadotti e Assis Brasil estavam mais interessados em resolver problemas pragmáticos da realização que em copiar os seus cineastas europeus mais admirados. De certo modo, continuavam a encarar os filmes em 35mm como objetos de um outro mundo, bem distante da realidade urgente do Super-8 [...] (GERBASE, 2005).

Esse esforço no sentido de produzir, de fazer cinema, mesmo com todas as dificuldades encontradas, posiciona a produção local na contramão da tendência dos cineastas do centro do país na década de 70, que tomavam um rumo distinto ao que caracterizou a produção dos anos 60.

Na década anterior, o cinema fora talvez a manifestação mais crítica e questionadora do papel de artista dentro das relações de produção. Na década de 70 é o cinema que adere mais sintomaticamente às novas exigências do mercado e à política cultural do Estado. Alguns dos principais representantes do Cinema Novo lançam-se à produção cinematográfica em grande escala e, além da qualificação técnica justificam-se politicamente pela divulgação de conteúdos supostamente populares. (HOLLANDA, 1981, p. 92).

Neste cenário, são buscadas alternativas para uma produção cultural mais independente e novamente são feitas parcerias. No caso de “Deu pra ti, anos 70”, o elenco conta com os grupos teatrais “Vem dê-se sonhos” e “Faltou o João”.

[...] é exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais. No teatro aparecem os grupos ‘não empresariais’, destacando-se o Asdrúbal trouxe o trombone; na música popular os grupos mambembes de rock, chorinho e etc.; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente os filmes em ‘Super-8’ e, em literatura, a produção de livrinhos mimeografados. Todas essas manifestações criam seu próprio circuito – não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas – e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências. É importante notar que esses grupos passam a atuar diretamente no modo de produção, ou melhor, na subversão de relações estabelecidas para a produção cultural. (HOLLANDA, 1981, p. 96).

Mas essa busca de alternativas tem também relação com as importantes mudanças ocorridas no cenário da produção cultural internacional que passa a circular com maior facilidade dos centros mundiais para os países periféricos a partir da década de 60. Essa troca de informações se torna viável através das viagens, dos discos, das rádios, do próprio cinema e da televisão. Segundo Hollanda (1981, p. 63): “É por essa época que começa a chegar ao país a informação da contracultura, colocando em debate as preocupações com o uso de drogas, a psicanálise, o corpo, o rock, os circuitos alternativos, jornais underground, discos piratas etc.”

A respeito de uma possível influência européia nos filmes gaúchos, em especial “Deu pra ti, anos 70”, quem comenta é Nadotti:

O que houve de influência mais clara pode ser exemplificada pela sequência defronte ao antigo Cinema 1 (onde assistimos a muitas pérolas do cinema europeu): o filme em cartaz é 'Amarcord', Pedro Santos e Wander Wildner vestem figurinos idênticos a personagens daquela obra, há falas totalmente calcadas no Fellini ('Voglio una donna!', ou melhor, 'Voglio una [impublicável!]') [...] (GERBASE, 2005).

Mesmo a realidade de uma produção cinematográfica ainda incipiente, sem uma estrutura de indústria por trás das realizações, não impediu que "Deu pra ti, anos 70" tenha tido uma receptividade bastante positiva, como relata Assis Brasil:

Auditório do Hotel Serrano, 24 de março de 1981. Naquela tarde de terça-feira, pela primeira vez em cinco anos de Festival Super-8 de Gramado, seria exibido um longa-metragem. Ainda por cima, gaúcho. Na sala, o público normal da mostra (realizadores da bitola, amigos, parentes), mais um grupo de curiosos, que estavam em Gramado para assistir ao festival "de verdade", mas que foram atraídos pelo folheto distribuído desde o dia anterior, e ainda um ou outro profissional (o diretor Romain Lesage, a produtora Marisa Leão, o ator Walmor Chagas). Expectativa, nervosismo dos realizadores durante as quase duas horas de projeção. Mas o filme agradou, e mais do que isso: surpreendeu. Foi comentado e elogiado durante quatro dias, chegou a roubar espaço na imprensa dos filmes 'quentes' (Eu te amo, O Homem que virou suco, Cabaret mineiro). No sábado, ao receber o prêmio de Melhor Filme, foi reprisado com a sala superlotada, estrelas do Rio e São Paulo sentadas no chão. Abriu um caminho, formou uma equipe, lançou uma idéia: nos dois anos seguintes, outros dois longas gaúchos em super-8 ganharam o Festival. Inventou um mercado: foi exibido em salas alternativas para mais de 20 mil pessoas. Fechou uma era: Deu pra ti, anos 70. (BRASIL, 1990).

Hoje, Nadotti é roteirista da Rede Globo de Televisão e reside no Rio de Janeiro. Giba Assis Brasil é "o mais importante montador cinematográfico do Rio Grande do Sul", (GERBASE, 2005) e reside em Porto Alegre.

Já a trilha sonora do filme conta com nove músicas de Nei Lisboa e Augusto Licks que, no final de 1979 realizam o show "Deu pra ti, anos 70" em Porto Alegre. As músicas são "Delírio 32", "Do lado do avesso", "Nessa cidade", "Sumir do cais", "Ano que vem", "Balada pra Margarete", "Maio", "Doody 2" e "A Tribo toda em dia de festa". Duas faixas que constam no filme fazem parte do primeiro disco de Nei Lisboa, lançado em 1983, de forma independente, com o título "Pra viajar no cosmos não precisa gasolina".

Gaúcho, nascido em Caxias do Sul, Nei Lisboa reside hoje em Porto Alegre. Possui nove discos gravados e também atua como escritor de romances. Ainda na adolescência morou nos EUA o que traz para a trilha de “Deu pra ti, anos 70”, algumas influências internacionais ou “[...] um apanhado de clássicos da música pop e do repertório folk que influenciou o seu início de carreira nos anos 70.” (NEI..., 2007).

Com relação aos anos de ditadura militar, condição política do país durante toda a narrativa, o irmão mais velho de Nei Lisboa, Luis Eurico foi o “[...] primeiro desaparecido político brasileiro cujo corpo pôde ser localizado, no final dos anos 70.” (NEI..., 2007).

Outros dois músicos, mas que atuam no filme como personagens, são Júlio Reni e Wander Wildner. Assim como Nei Lisboa, ambos começavam suas carreiras no período em que o filme transcorre e se consolidam na década de 80, quando o filme é produzido. Em 1981 Júlio Reni lança, de forma independente, a fita “Último verão” e Wander Wildner lança, em 1985, também de forma independente, um disco como vocalista da banda Replicantes.

Esta participação nos remete também à produção radiofônica do período, importante meio de difusão das músicas locais e internacionais. No texto “Woodstock em Porto Alegre”, Rogério Ratner conta a trajetória do programa Mister Lee, transmitido pela rádio Continental entre 1975/77, e apresentado e produzido por Júlio Fürst. Segundo Ratner (2007):

Não seria arriscado dizer que possivelmente muitos de nós hoje não conheceríamos os excelentes músicos que afloraram daquela geração portoalegrense e gaúcha, que Júlio catapultou em seu programa e nos shows que promovia...se não tivesse acontecido o movimento capitaneado pelo Mr. Lee – naqueles frenéticos dois anos aproximadamente em que o programa foi ao ar, do meio para o fim da década de 70 – não seria delírio pensar que muitos outros trabalhos importantes como os de Nei Lisboa, Beбето Alves, Gelson Oliveira, Totonho Villeroy, Vitos Ramil, Júlio Reny, Jimi Joe, Wander Wildner, Frank Jorge – ou seja, um espectro que abrange o próprio Rock Gaúcho dos anos 80, que estourou Brasil afora – talvez não houvessem obtido tanta repercussão.

3.3 PORTO ALEGRE NA FOTO – ANOS 70

Algumas cenas de “Deu pra ti, anos 70” funcionam como uma apresentação da Porto Alegre da época. Devido à proximidade no tempo entre a filmagem e o período em que se passa a história, muitas cenas são externas, o que não exige a reconstrução de locais de referência e nos permite identificar como era a cidade na década de 1970.

A cena inicial já funciona como uma apresentação da cidade. Contém planos rápidos da Avenida Castelo Branco, do Monumento aos Açorianos e da Rua da Praia, locais facilmente identificáveis àqueles que conhecem a cidade. Em seguida, a protagonista Ceres, vestida de calça jeans, bata bordada, bolsa de tecido colorida e com os cabelos crespos soltos, folheia a revista de informações semanal Isto É, criada em maio de 1976, pelo italiano Mino Carta em uma banca de revistas. Com a revista na mão ela entra em um ônibus, no centro da cidade. O fato de ler uma revista Isto É, já dá uma indicação de tempo. Estamos entre 1976 e 1979.

Os planos médios fechados de Ceres, sentada no ônibus lendo a revista, são intercalados por planos fechados nos títulos das matérias: “Os anos do sufoco”, “A década da infâmia”, “Revolução frustrada”, “O recomeço do sonho”. O som é ambiente, da rua, carros e som do ônibus. Ceres levanta o rosto suspira e olha pela janela.

O que vemos até aqui é uma jovem bem informada (lê sobre as questões políticas que envolvem seu país no período), e o suspiro tem um ar de cansaço, de tédio, que talvez encontre ressonância na exposição de Hollanda (1981, p. 96):

Pode-se dizer que para a juventude tal descrença já estava ‘pronta’. O clima político e cultural do ‘milagre brasileiro’, o sufoco da primeira metade da década e a própria experiência social de cursar a universidade nesse momento fornecem a essa geração o ambiente para a recusa e a descrença das linguagens e das significações dadas. As linguagens do sistema, ‘as formas sérias do conhecimento’ e especialmente ‘a forma séria do conhecimento por excelência’ que é a ciência são rejeitados. O mesmo parece acontecer com o discurso da esquerda burocratizada que passa a ser confundido com o discurso da cultura oficial e, portanto, com o próprio sistema.

Ao olhar pela janela, temos o ponto de vista de Ceres de onde vê-se o início da Av. Osvaldo Aranha. A câmera continua o passeio pela Avenida, que agora é intercalado pelos créditos do filme. Os primeiros, escritos a mão em uma tarja branca sobre uma foto preto e branco de Ceres e Marcelo, dizem: Pedro Santos a

o bairro no anúncio dos anos 80, se pensarmos na década que chega como cenário de um “presente multifacetado” (SILVA, 1996; 138) como percebe Silva (1996, p. 139, grifo do autor):

Presenteísmo que se revelou, nos anos 80, no extremo de sua vitalidade no bairro Bom Fim [...] O Bom Fim dividia-se entre a frieza do comércio, a presença da morte (em função da presença do Hospital de Pronto Socorro), o romantismo dos boêmios, nas noites e a afetividade das manhãs de domingo [...] no chamado Brique da Redenção [...] Em bares com nomes simples, *Lola, Ocidente, João, Redenção, Luar Luar, Lancheria do Parque, Escaler, Cais*, ao longo de 100 metros da Osvaldo Aranha, entre as ruas João Telles e Fernandes Vieira, o dionisíaco público noturno exalava sua paixão pelo imediato.

Outra cena – noturna - que caracteriza a cidade é a que se passa em frente ao Cinema 1 – Sala Vogue, na Av. Independência, cujos letreiros anunciam *Amarcord*, de Fellini. O ano é certamente posterior a 1973, pois esta é a data de sua produção. Em 1975 o filme ganha o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, o que indica que estaria sendo exibido somente alguns anos após esta data no Brasil.

Na saída do filme, um grupo de amigos se reúne para fazer comentários. É inverno e eles usam grossos casacos e blusões com cachecol. Alguns são casais e outros apenas amigos. Esta tendência da reunião em frente aos cinemas para discutir os filmes assistidos ocorria também nos centros do país, ainda na década de 60, mais especificamente 1964, antecipando um comportamento dos jovens da década de 70, como mostra Holanda (1981, p. 33):

É por essa época que surge a chamada ‘esquerda festiva’ ou ‘geração Paissandu’. Ainda que pareça ambígua, a nomeação de uma esquerda como festiva – num momento em que a grave derrota política anterior não poderia ser motivo para festas – ou, ainda, o fato dessa esquerda deslocar-se para portas de cinemas da moda (Paissandú), é importante ver que essa ambigüidade traduz a própria novidade dessa nova geração que irá marcar o período: a festa é a marca de uma crítica ao tom

de 1970, o texto de Goellner, Rechenberg e Capparelli, ilustram bem o cenário da redistribuição espacial por que passava Porto Alegre que, em 1973, passou a ter sua primeira sala de cinema dentro de um centro comercial, o João Pessoa:

[...] se na década de 50 os cinemas encontravam-se distribuídos em 22 bairros, na de 70 esse número diminuiu para 13, sendo que a maior parte dos bairros que perderam suas salas eram populares, e os que mantiveram, de classe média [...] No Centro, pode-se dizer que o número de cinemas manteve-se estável, apesar deste espaço, nas grandes metrópolis estar em crise, face ao que Canclini (1996) denomina cidade policêntrica, realidade imposta com a emergência dos centros comerciais e shoppings]. (GOELLNER; RECHENBERG; CAPPARELLI, 2000, p. 281-282).

Da frente do Cinema 1, o grupo segue pela noite. Um deles acaba de comprar uma moto e ouve o comentário de Marcelo: “Depois que comprou a moto virou “boyzinho” do Torta de Panela”, numa referencia a um local de encontro da época. O restante do grupo sobe a Av. Independência, a maioria a pé, em direção ao Rib’s, localizado no bairro Moinhos de Vento e que até há poucos anos ainda mantinha suas atividades. Um dos primeiros locais a vender lanches do tipo fast-food, como hambúrgueres, em Porto Alegre, sendo pioneiro em uma tendência que posteriormente se generalizaria pelo mundo todo e que envolve muito mais do que o consumo de alimentos, como expõe Featherstone (1995b, p. 23) ao falar sobre a macdonaldização da sociedade:

[...] não apenas ela implica ‘eficiência’ econômica (sob a forma tempo/dinheiro) e lucros através da padronização do produto e da entrega, como também representa uma mensagem cultural. O hambúrguer, além de ser consumido fisicamente enquanto substância material, também é consumido culturalmente como imagem e ícone de um determinado modo de vida [...] o hambúrguer é claramente americano e representa o estilo americano de viver.

A seqüência que se passa em agosto de 1978, quando Marcelo sai no meio de uma aula da faculdade de jornalismo e vai procurar Ceres na faculdade de arquitetura da UFRGS também é elucidativa. Na biblioteca, ela folheia um livro de arquitetura de Le Corbusier – arquiteto suíço conhecido mundialmente e ligado ao modernismo na arquitetura do pós-guerra. Como propõe Harvey (1993, p. 71) no livro “A condição pós-moderna”.

Foi quase como se uma versão nova e rejuvenescida do projeto do Iluminismo tivesse surgido, como fênix, da morte e destruição do conflito global. A reconstrução, reformulação e renovação do tecido urbano se tornaram um ingrediente essencial desse projeto. Foi esse o contexto em que as idéias do CIAM, de Lê Corbusier, de Mies van der Rohe, de Frank Lloyd Wright e outros puderam ter a aceitação que tiveram, menos como força controladora das idéias sobre produção do que como quadro teórico e justificativa para aquilo que engenheiros, políticos, construtores e empreendedores tinham passado a fazer por pura necessidade social, econômica e política.

Eles se encontram no bar da universidade e saem para caminhar na Redenção. Sobre esta cena específica que mostra o parque em um dia típico do inverno porto-alegrense e que tem um ar melancólico, é um dos diretores, Nadotti, que revela que há aí uma certa inspiração em filmes europeus:

Existe outra cena com inspiração sutilíssima, aquela de Pedro Santos e Ceres Victoria no parque da Redenção, sentados lado a lado, e ele se declarando a ela: a fotografia é toda européia (graças a um dia nublado, típico de Porto Alegre no inverno), num clima descaradamente romântico, bem ao estilo das imagens de Nestor Almendros em filmes do Truffaut. (GERBASE, 2005).

No diálogo Marcelo conta pela primeira vez seu desejo de sair de Porto Alegre e ver coisas novas enquanto caminham pelas trilhas do parque. De certa forma, o protagonista informa sua insatisfação com as respostas que vem recebendo na cidade. O grupo, a família, a universidade já não são mais o suficiente. É como se houvesse mais a ser visto, conhecido, experimentado. Enquanto Ceres se mantém na sua posição segura – estudante de arquitetura -, no lugar seguro – sua cidade. No caminho sem riscos.

Marcelo – Eu vou cair mesmo, não tô com saco para aturar jornalismo agora. Enchi de ficar matando aula. Eu já devia ter feito isso antes, em julho. Eu não devia nem ter me matriculado para esse semestre.

Ceres – Pois é... eu acho tão estranho largar a faculdade assim...no meio do semestre. E para onde é que tu vai?

Marcelo – Eu tenho uns faixas lá no Rio, eu acho que eu vou ficar lá um tempo. Quem sabe eu não arrume um emprego, não sei. Depois talvez eu vá para a Bahia, para o Ceará. Diz que tem uma praia tri bonita lá no Ceará...Canoa Quebrada. Mas o certo é que eu vou cair...vou embora mesmo.

Ceres – E quando é que tu volta?

Marcelo – Ah, eu nem sei se vou voltar, mas eu acho que acabo voltando. Mais provável é passar uns meses fora e depois voltar. Talvez até o final do ano eu esteja aqui, até faça a matrícula para o primeiro semestre de 79.

Ceres – Tu já falou com teu pai e com a tua mãe?

Marcelo – Eu não falei ainda, mas eu acho que não vai ter maiores problemas...

Ceres – Quem mais sabe que tu vais embora?

Marcelo – Ninguém, só tinha tu pra eu contar.

Ceres – Só eu?

Marcelo – Não tinha ninguém perto para eu ficar contando, só tu.

Ceres – Por que só eu?

Marcelo – Não sei, acho que porque tu morou no Menino Deus, porque tu não gosta de Guaraná da Brahma, porque não tem saco pra agüentar reunião de movimento estudantil, e tu nunca leu um conto meu, e porque...eu acho que eu gosto de ti.

Ceres – Eu acho que eu vou ficar com saudade de ti.

Como mostra o diálogo, entre os motivos que Marcelo encontra para explicar porque escolheu Ceres para contar a novidade, ele diz que ela “não tem saco pra agüentar reunião de movimento estudantil”, o que pode apontar para o que diz Hollanda (1981) sobre o período:

Estamos em dezembro de 1978 [...] no campo da cultura, o debate se reacende agora tematizando a falência da produção ortodoxa de esquerda, hegemônica no mercado e em fase de consolidação de alianças com a burocracia do Estado: são os ‘patulheiros ideológicos’. Essa polêmica se desenvolve em ritmo de sensação, através das principais publicações da imprensa no eixo Rio-São Paulo, promovendo divisões em torno de uma suposta censura não-oficial da velha esquerda, mais conhecida como ‘camisa de força ideológica’ [...] A patrulhagem ideológica é identificada como mais repressiva e controladora da produção cultural do momento do que os, ainda em vigência, aparelhos de coerção do Estado. A instalação dessa questão faz-se, não por acaso, num momento de abertura político-institucional e de retomada do discurso político direto na imprensa, nas mobilizações sindicais e no recrudescimento das manifestações estudantis. (HOLLANDA, 1981, p. 118).

As cenas seguintes mostram Marcelo na estrada, viajando de carona.

3.4 JUVENTUDE E MÚSICA NA PORTO ALEGRE DOS ANOS 70

A cena que transcorre na lanchonete Rib's é indicadora de alguns comportamentos que caracterizam os jovens porto-alegrenses da década de 70. Eles iam ao cinema e depois seguiam a pé (a maioria não possuía automóvel) até um local para comer e continuar a conversa. No caso específico, é ali que se estabelece o primeiro diálogo representativo entre Marcelo e Ceres (que está descrito no capítulo 2.5). Mas é também a seqüência desta cena, que mostra integrantes do grupo 'lotarem' o fusca (único veículo) de um dos amigos para fumar maconha. A música que acompanha a cena é "Rock do Diabo", de Raul Seixas.

A trilha sonora musical de "Deu pra ti, anos 70", tem um papel de destaque em toda a narrativa do filme, e funciona também como condutora da história. A trilha musical em sua maioria é composta pelas músicas de Nei Lisboa em parceria com Augusto Liks, e fazem parte do show "Deu pra ti, anos 70", que, como já foi dito realmente ocorreu em Porto Alegre em 1979.

Esse papel de condutor/narrador pode ser observado logo no início do filme, quando, de dentro do ônibus Ceres levanta o rosto, e olha pela janela de onde se vê o início da Av. Osvaldo Aranha. Neste ponto começa música "Delírio 32" de Nei Lisboa, cuja letra em um determinado momento do passeio diz "Basta ler nas entrelinhas e ficar acreditando que são minhas estas rimas, versos soltos, que eu despejo entre arrotos nas sarjetas do Bom Fim."

Aqui novamente o Bom Fim, suas sarjetas, seus versos. O próprio artista fala do ambiente de boemia e temas que podem ter ligação com o conceito – não pouco escorregadio – de pós-modernismo nas artes como coloca Featherstone (1995a, p. 25):

Dentre as características centrais associadas ao pós-modernismo nas artes estão: a abolição entre arte e vida cotidiana; [...] uma promiscuidade estilística, favorecendo o ecletismo e a mistura de códigos; paródia, [...] ironia, diversão e a celebração de 'ausência de profundidade' da cultura; o declínio da originalidade/genialidade do produtor artístico e a suposição de que a arte pode ser somente repetição.

Em outra seqüência do filme, agora em 1971, acontece uma “reunião dançante”, na casa de uma amiga de bairro. Na porta da festa já se ouve a trilha sonora: rock com letra em inglês. Marcelo chega com um presente para a aniversariante. As meninas usam shorts, mini-saias e mini-vestidos. Os meninos, camisetas e “calças boca-de-sino”. Muitos fumam cigarro. Através dos movimentos de câmera, vêem-se muitos discos de vinil. Os discos, assim como bens de consumo culturais, funcionavam também como um produto de troca de informações musicais e possibilitavam a formação de grupos a partir destes gostos. Mas não apenas os discos possibilitavam esta troca.

Em termos midiáticos, até metade da década de 1970, o rock internacional esteve presente nas principais mídias eletrônicas do país. Nesse contexto merecem destaque o programa Rock in Concert da TV Globo e os diversos programas especializados que se espalharam pelas rádios de todo o Brasil. Mas no final dos anos 70, o espaço do rock era reduzidíssimo, praticamente inexistente nos grandes conglomerados multimidiáticos. (JANNOTI JUNIOR, 2004, p. 35).

Em uma certa altura, a mãe de Sônia (a aniversariante) pede que ela baixe o som porque está muito alto. Em outro momento, ela repreende Cíntia dizendo: “Cíntia, tu só tens treze anos. E não é a primeira vez que te vejo fumando. Tua mãe não ia gostar [...]” Marcelo e Ceres sentam-se lado-a-lado no sofá da sala. Ele interessado em outra menina. Ela insatisfeita com o namorado. Não trocam palavras.

O personagem Fred, interpretado por Julio Reny (que na época da filmagem já se destacava como músico e compositor de rock no cenário porto-alegrense), aparece em um canto da sala próximo do aparelho de som, mexendo em discos de vinil. Em seguida ele pede para ouvir George Harrison, guitarrista dos Beatles. A música que vira trilha sonora da cena é “My sweet lord”, seguida por outra música do Beatle John Lennon, “Mother”. O disco de Harrison é um álbum, com encarte - que Fred abre - com a foto do guitarrista. A idéia de álbum nos remete novamente a circulação de bens culturais, na forma de produtos de consumo.

Uma das principais estratégias de articulação dos aa

rotações por minuto que permitia aumentar a quantidade de dados armazenados, alterando assim parte das relações de consumo com a música popular massiva. (CARDOSO FILHO; JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 16).

A trilha musical da sequência da “reunião dançante”, pode ser um indício de quais eram as paixões dos jovens na virada da década de 60 para 70, como diz Ventura na introdução do seu livro: “Nossos ‘heróis’ são os jovens que cresceram e deixaram o cabelo e a imaginação crescerem. Eles amavam Beatles e os Rolling Stones, protestavam ao som de Caetano, Chico ou Vandr , viam Glauber e Godard, andavam com a alma incendiada de paixão e não perdoavam os pais[...]” (VENTURA, 1988, p. 15). Referindo-se ao Tropicalismo, em 1965, Hollanda (1981, p. 54) lembra que:

[...] um novo grupo de jovens artistas começa a expressar sua inquietação. Desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante do populismo, percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa – os hippies, o cinema de Godard, os Beatles, a canção de Bob Dylan – esse grupo passa a desempenhar um papel fundamental não só para a música popular, mas também para toda produção cultural da época, com conseq ncias que vêm até os nossos dias.

As questões que permeiam os pensamentos e angústias dos jovens da década de setenta, herdeiros das inquieta es que alteraram as sociedades ocidentais a partir dos anos 60 também estão presentes na seq ncia em que Marcelo, já em 79, vai conhecer o apartamento em que, possivelmente, ele e Ceres irão morar juntos. Ali ele deita ao sol que entra pela janela e lembra de alguns anos antes, no seu quarto na casa dos pais.

A trilha sonora   um rock experimental do grupo inglês G nesis. Novamente o rock está presente no filme, mostrando a preferência musical dos personagens. Como afirma Janotti Júnior (2000, p. 252):

O processo midiático que constitui a socialidade rockeira envolve a compra (muitas das lojas especializadas acabam se tornando locais de afirma o tribal) e a intera o surgida na audi o (shows, festas, espaço doméstico) A imagina o rockeira   constituída por uma rede que engloba as imagens

dos ídolos, os locais de encontro, a audição e as imagens difundidas através da confusão de gêneros presentes no rock.

Quando entra o vocal, começa a cena do quarto, no início da década de 70. Marcelo, de jeans e camiseta, está impaciente e, o quarto, bagunçado. No local há aparelho de som, bateria, cartazes do Jimmi Hendrix, revistas Veja. Na estante, livros de enciclopédia. Na porta do armário aberta, estão coladas tiras de quadrinhos e no chão, entre os livros há um intitulado: “Problemas pais e filhos”.

Marcelo escreve poesia, que vira narração, enquanto a música vai a BG. Em seguida, ele põe os fones de ouvidos e dança pelo quarto, até deitar na cama e se masturbar. Em seguida, ouve batidas na porta e recebe o pedido da mãe (que não entra em quadro) para que ele saia para comprar leite, pão e alguma bebida porque o pai está para chegar. Ele sai e segue cabisbaixo pela rua. Volta para a sala ensolarada do novo apartamento.

O poema, aqui, pode ser destacado. Na poesia narrada em off, Marcelo fala que “[...] poderia ter sido diferente se chovesse, ou mesmo se alguém morresse, ou se pelo menos eu tivesse vontade de assistir televisão [...]” É novamente Ventura que afirma: “A geração de 68 talvez tenha sido a última geração literária do Brasil – pelo menos no sentido em que seu aprendizado intelectual e sua percepção estética foram forjados pela leitura. Foi criada lendo, mais do que vendo.” (VENTURA, 1988, p. 51).⁴

Outra seqüência de “Deu pra ti, anos 70” se passa em Garopaba. Aqui a idéia da praia como local de liberdade e experimentação pode ser distinguida tanto nas cenas protagonizadas pelo grupo que acompanha Marcelo, quanto por aquele que se encontra com Ceres. No primeiro caso, a turma é formada apenas por rapazes. À noite, à beira da fogueira entre barracas, eles fumam maconha e bebem, falam bobagens e riem à toa. Nesta cena, o personagem Nei (vivido por Nei Lisboa) dedilha no violão um blues. O dia amanhece e Marcelo e Fred, que não dormiram, caminham pela praia deserta carregando um garrafão de vinho. Enquanto Fred se

⁴ A questão da literatura voltará a ser abordada no subcapítulo 3.5 que mostra o interesse de Marcelo em publicar o próprio livro de contos.

preocupa em achar o ‘baseado’ perdido na areia, Marcelo divaga sobre o corpo das mulheres.

No outro acampamento, no outro extremo da praia, Ceres faz amor pela primeira vez com o namorado Jairo. A música que acompanha a cena é “Conflito”, de Fagner, no trecho que diz “ai meu coração que não entende o compasso do meu peito...”. Enquanto isso, Jairo pergunta a Ceres o quanto ela gosta dele e ela responde: “Eu gosto de ti... o suficiente”.

A questão sexual também é abordada, do ponto de vista feminino, na cena em que Ceres conhece Margarete, irmã mais nova de uma amiga de Ceres com a qual a protagonista pensa em dividir um apartamento. Quando chega ao apartamento, quem abre a porta é Margarete, que está sozinha em casa. Enquanto aguarda a irmã, Ceres fica no quarto de Margarete que lê uma revista Status, deitada na cama. Em seguida Margarete senta no chão, como está Ceres, e estica os pés em direção aos de Ceres. As duas encostam as solas dos pés e sorriem da troca de carinho. Na cena seguinte elas vão em direção a um minimercado, onde Margarete, furta alguns produtos. A trilha é “Beleza Pura”, da Cor do Som, e diz “[...] não me amarra dinheiro não [...]” A esta altura, Ceres já é universitária, aluna da faculdade de arquitetura.

A questão política começa a ficar mais presente no filme quando já se está em 1976. E a cena que se passa no Bar Alaska (hoje extinto, mas que ficava na Osvaldo Aranha) é, no mínimo, elucidativa. Marcelo e Ceres se reencontram. Ele está sentado com os amigos que bebem chopp e caipirinha. Ela chega e fala, com entusiasmo, de todas as suas atividades na faculdade de arquitetura: publicação de jornais, murais e etc. Um dos amigos de Marcelo diz: “Pura burocracia”.

Marcelo convida Ceres a sentar. Mas ela diz que está com os amigos, apresenta o namorado e segue para outra mesa. A turma de Marcelo fala do surgimento da Isto É, de feminismo, comentam a morte de Heidegger, de orgasmo, e de Glauber Rocha. Para um dos amigos de Marcelo, com um “visual”, de guerrilheiro (boina, barba e óculos escuros), o cineasta é um fascista. Comenta que viu “Terra em Transe” em uma das exposições promovidas no Bristol pelo Grupo Humberto

Mauro e diz: “Agora que ele voltou para o Brasil, todo mundo acha o que ele diz importante”.

Introduzir a discussão das questões políticas no Bar Alaska nos leva de volta a Zuenir Ventura, quando o autor fala da “esquerda festiva” – já comentado por Hollanda - termo criado no início da década de 60 para designar uma terceira via de esquerda, alternativa à “esquerda positiva” e a “esquerda negativa”, e que se utilizaria da festa como forma de resistência.

Naqueles tempos, o trecho entre Ipanema e começo do Leblon tinha reputação de pedaço mais inteligente e boêmio do Brasil. Personagens mitológicos como Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Carlinhos Oliveira, Chico Buarque, podiam ser encontrados ali com a mesma frequência com que outros, mais folclóricos, ou estavam ali, ou nos Choppings, quadrinhos que jaguar publicava diariamente no JB. (VENTURA, 1988, p. 47).

Já na mesa de Ceres, a discussão gira em torno de uma amiga que teria saído da faculdade com panfletos incriminatórios na bolsa. Como a menina demorava a chegar, todos se inquietaram, pensando que a polícia poderia ter pego a estudante.

[...] para mentes obcecadas pela segurança, não havia fatos sem relação: todos eram pistas para tramas da oposição. Um gigantesco aparato de segurança observava todas as fontes de possível oposição: salas de aula das universidades, sedes de sindicatos, seminários, associações de advogados, escolas secundárias e grupos religiosos. Os brasileiros, geralmente um povo alegre e espontâneo, calaram a boca. (SKIDMORE, 1988, p. 261).

Entre os motivos da inquietação, estava um livro do pensador italiano Antonio Gramsci, que Ceres levava na bolsa. Segundo Ventura (1988), em 68, foram publicados três livros de Gramsci no país. Todos um fracasso de vendas. “Só mais tarde, depois de estourar na França, foi que Gramsci passou a entrar como moda nas universidades brasileiras, em meados dos anos 70.” (VENTURA, 1988, p. 58). O insucesso das primeiras publicações pode ter uma explicação no momento político de alta repressão em que eles foram lançados. Momento em que as universidades passavam por um rígido controle, e que idéias tidas como subversivas não eram toleradas. Como explica Johnson (2004, p. 55),

Gramsci foi talvez o primeiro importante teórico marxista e líder comunista a considerar as culturas das classes populares como objeto de estudo sério e de prática política. [...] O trabalho de Gramsci constitui o mais sofisticado e fértil desenvolvimento de uma abordagem marxista via produção cultural.

Após a tensão provocada entre os colegas, a amiga retardatária chega e diz que estava em casa lavando os cabelos, por isso não atendia o telefone... Durante a cena, a trilha musical é de Elis Regina interpretando “Como os nossos pais”.

Nesta altura do filme, na verdade após a seqüência filmada em Garopaba, as cenas do romance de Marcelo e Ceres já começam a se intercalar com as do show de Nei Lisboa, intitulado “Deu pra ti, anos 70”, e que, como já foi dito, realmente aconteceu em 1979. Neste meio tempo, os dois protagonistas se aproximam e se afastam. Ele sai do Rio Grande do Sul e viaja de carona em direção ao Centro do País e Nordeste. Em 1979 ele volta e eles assistem juntos ao show. No intervalo eles encontram Margarete, e Ceres pergunta: “Ué guria, tu não tinha ido acampar?” e Margarete responde: “Ah, eu fui e já vim. A gente vai e volta!” Ceres apresenta Margarete a Marcelo e ele pergunta: “Mas quem é essa louca hein?”. “Margarete, geração 80”.

A sucinta definição de Margarete feita por Ceres encontra eco no pensamento proposto por Maffesoli de se voltar a atenção para relações mais fluídas que passam a se manifestar com maior intensidade, como expõe Featherstone (1995b, p. 72):

Maffesoli (1988, 1991, 1995) [...] enfatiza a emergência de novas formas de solidariedade coletiva, encontradas especialmente nas metrópoles. Essas afetividades coletivas transitórias, que Maffesoli denomina ‘neotribalismo’ [...] trata-se da persistência de laços afetivos fortes, através dos quais as pessoas se unem em constelações com limites fluidos, a fim de vivenciar as múltiplas atrações, sensações, sensibilidades e vitalidade de uma comunidade extralógica [...] Todo o movimento pós-1960 de festivais de rock e os concertos da década de 1980, do tipo ‘Alimente o Mundo’ [...] proporcionam bons exemplos.

No final do show, Marcelo propõe a Ceres que eles passem a noite de ano novo juntos no apartamento que ele visitou e pretende alugar (aquele do sol na sala). Eles passam a noite do dia 31 juntos no apartamento. A trilha sonora é de Nei

Lisboa, a música “A tribo toda em dia de festa” e, a letra, diz: Kéka qué casá com Zeca...

3.5 DIÁLOGOS QUE RETRATAM UMA ÉPOCA

O primeiro diálogo a ser destacado ocorre no apartamento da tia de Ceres, que é arquiteta e mais nova do que a mãe da protagonista. A cena começa com um plano fechado de um quadro com a foto clássica de Che Guevara. Logo de início, portanto, este plano nos dá a posição político/ideológica da tia de Ceres. Como a cena se passa na metade da década de 1970, a repressão ainda é forte e os movimentos civis ainda estão de certa forma “desmantelados”. “Os estudantes, por exemplo, um dos principais focos de oposição em 1968, foram silenciados pela violenta intervenção nas universidades, que resultou em expulsões, prisões e tortura para muitos.” (SKIDMORE, 1988, p. 215).

Neste contexto, até mesmo a resistência passa a ser feita através do consumo de objetos e bens culturais que demonstrem os posicionamentos dos consumidores. E a foto de Che Guevara na parede do corredor de entrada da casa da tia não foge a esta realidade como esclarece Hollanda (1981, p. 93):

A esquerda parece precisar de heróis, de mitos, de mártires da resistência à ditadura. E aos poucos um considerável público começa a se configurar, um público onde a política é consumida comercialmente. [...] As obras engajadas vão se transformando num rentável negócio para as empresas da cultura: a contestação, integrada às relações de produção cultural estabelecidas, transforma-se novamente em reabastecimento do sistema onde não consegue introduzir tensões.

A questão do herói passa também pela relação da vida tida como heróica e a vida cotidiana comum onde “[...] a vida heróica é a esfera do perigo, da violência do risco que se corre, enquanto a vida cotidiana é a esfera das mulheres, da reprodução e dos cuidados.” (FEATHERSTONE, 1995b, p. 87) e onde “[...] a imagem do herói é retirada do seu contexto e entrelaçada com uma vida heróica, na

qual o contexto social passa a ser diminuído ou considerado um contexto em que o herói se distingue e se eleva acima do social.” (FEATHERSTONE, 1995b, p. 90).

O plano seguinte, na seqüência da cena, mostra Ceres e a tia fazendo um lanche na cozinha do apartamento. Interessante que nos contra-planos da tia, o quadro de Che Guevara está sempre no campo de visão. O diálogo que se estabelece é sobre o futuro. No caso o futuro profissional de Ceres.

Tia Ceres – Olha Ceres, acho que a arquitetura da UFRGS não é grande coisa. Quando eu saí de lá em 60 já tinha passado toda aquela agitação de 68/69, expulsaram os professores, a faculdade ficou uma merda. Já me disseram que a Unisinos está melhor até. O problema é que ela não é reconhecida pelo MEC. Eu não sei, acho que o melhor mesmo é testar na UFRGS.

Ceres – Pois é, eu só queria que tu me dissesse assim como profissional né?! Não precisa dizer como tia.

Tia – Ah, vai a merda!

Ceres – Eu não tô a fim de fazer cursinho agora, só vou fazer depois de julho. Não tô afim de me matar estudando também. A mãe é que enche o saco. Por ela, eu já tava estudando desde o ano passado.

Tia – A Marisa vive preocupada, né?!

Ceres – Sabe o quê que é? É que tem uma velha chata amiga dela que é orientadora educacional. Bom, essa velha vai lá em casa e se pára a dizer assim: Minha filha você tem que pensar muito bem no que você vai fazer. Pensa no que você vai estar fazendo daqui a dez anos. Senão, depois tu vais te lamentar pela vida inteira. Bom, a velha diz isso e a mãe acredita né!

Tia – Mas essa velha é louca! Como é que tu vais saber agora o que tu vais estar fazendo daqui a dez anos? Imagina só Ceres, se tu planejar agora o que tu vais estar fazendo daqui a dez anos, quando esses dez anos tiverem passado tu não vais ter nem o direito de te arrepender.

Ceres – É, depois se acontecer tudo como eu planejei...

Tia – Se acontecer tudo como tu planejou, daqui a dez anos tu é uma chata de galocha, meu!

No transcorrer deste diálogo, poderíamos dizer que há também dois aspectos subjacentes ao simples questionamento sobre o futuro profissional feito por Ceres à tia. O primeiro é a entrada no mercado da mão-de-obra qualificada feminina. A tia de Ceres já é arquiteta, e toda a formação da protagonista aponta para o mesmo caminho: formação superior e mercado de trabalho. Mas há também a forte presença da opinião materna a respeito do futuro da filha.

Um futuro que deve ser planejado, pensado e seguido à risca. Como se não houvesse diferentes opções, espaço à dúvida. No caso de Ceres, são cobradas certezas. Ao que a tia se posiciona de forma claramente contrária, por, provavelmente, pertencer a uma geração intermediária entre a mãe e a sobrinha, ser uma profissional, morar sozinha e poder sustentar as próprias opiniões.

No filme, como já foi dito, Ceres e Marcelo se aproximam e se afastam. E, apesar de fazerem parte de uma mesma turma de bairro e de terem a ido às mesmas reuniões dançantes o diálogo, digamos, de apresentação entre os dois ocorre em meados da década, após o grupo assistir o filme de Fellini, na sala Vogue. Como descrito, uma parte da turma segue para o Rib's. Ali eles pedem um lanche e Marcelo e Ceres saem para comer na rua, no muro que cerca a lanchonete.

Marcelo – Pois, eu acho que já é meio certo que eu vou fazer para jornalismo, na hora em que eu for me inscrever para o vestibular. A não ser que na hora me dê uma luz e eu resolva botar engenharia ou matemática. Mas eu tenho quase certeza que eu vou botar para jornalismo. E tu, prá que tu vai fazer?

Ceres – Vou fazer para arquitetura.

Marcelo – Ah, tu gosta disso é?

Ceres – É...acho que gosto né, é a opção que menos me desagrada.

Marcelo – Pô, mas por quê?

Ceres – Eu acho arquitetura muito bonito. Mas eu me sinto meio inútil com ela, sabe. É como se fosse fácil decidir por arquitetura e...fim. Na verdade, eu gostaria de fazer uma coisa que uma amiga minha faz. Essa amiga minha, toda a semana, ela e mais três amigas vão para uma vila ou uma pracinha e ficam contando histórias para crianças. Eu acho isso super bom, sabe?! Primeiro porque eu adoro criança, depois porque é uma maneira de fazer uma coisa positiva por elas, né?!

Marcelo – É, se tu te sentes satisfeita com isso...

Ceres – É que eu fico pensando...eu me formo daí vou ficar fazendo projeto de banco, supermercado, casa para milionário...sei lá pode ser que seja uma coisa boa. Pode ser que eu transforme em uma coisa boa. Mas não é o suficiente.

Marcelo – Tem um outro conto meu que é um barato. É um cara que passa um ano no CPOR aí chega no último dia e ele joga uma bomba lá dentro. Eu gosto muito desse conto... tem um outro que é meio realismo fantástico...é um cara que tava se masturbando e acaba se transformando na mulher que ele tava pensando. Tem outro que é meio estranho. Tem um cara que resolve se atirar de um edifício daí junta um monte de gente em volta dele, bom daí...daí ele se atira

Ceres – Mais ou menos quantos contos tu já escreveu?

Marcelo – Uns 25, mas eu gosto mesmo de uns seis ou sete...

Ceres – Eu queria ler, será que vou ter que esperar sair o livro?

Marcelo muda de assunto

Ao falar sobre a dúvida entre a arquitetura e o trabalho – de certa forma, voluntário, Ceres não cogita a hipótese de poder fazer as duas coisas juntas. Mas mostra um pensamento que parece estar em voga desde a década de 60, que propõe uma aproximação entre o artista, o intelectual com o povo.

O artista revolucionário popular poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo adulto. Sente-se então compelido a renegar sua existência de 'burguês de doirada tez' para juntar-se ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é um problema de honra e de doutrina. (HOLLANDA, 1981, p. 25).

Em seu livro, Hollanda (1981, p. 25) transcreve uma poesia do destacado arquiteto Oscar Niemeyer que demonstrava esta preocupação.

O que fez você, arquiteto,
Desde que está diplomado?
O que é que você fez
Pra se ver realizado?
Trabalha, ganha dinheiro,
Anda bem alimentado.
Nada disso, meu amigo,
É grande para ser louvado

Você só fez atender
a homem que tem dinheiro,

que vê o pobre sofrer
e descansa o ano inteiro
na bela casa grã-fina
que fez você projetar
esquecido que essa mina
um dia vai acabar

Mas se você é honrado,
Não deve se conformar.
Ponha a prancheta de lado
E venha colaborar.
O pobre cansou da fome
Que o dólar vem aumentar
E vai sair para a luta
Que Cuba soube ensinar.

Outro diálogo que reflete a situação geracional vivida por Ceres e Marcelo é a que ocorre entre Ceres e sua mãe, antes dela ir de carona para Garopaba com o namorado. Ceres ainda mora com os pais. O primeiro plano mostra o dia amanhecendo. Em seguida faz um passeio pelo quarto de Ceres, que tem um cartaz do filme *Pocilga*, de Piero Paolo Pasolini na parede acima da cabeceira da cama, uma estande com livros e discos de vinil muito organizados, a mesa de arquiteto e objetos de estudo. Ceres pega a mochila que está em cima da cama e sai com um “ar” de quem vai para um embate. Na sala espaçosa a mãe está à sua espera, apreensiva, sentada no sofá.

Mãe – Olha Ceres, tu tens a passagem aí?

Ceres – Não mãe, tá com a Miriam, aliás ela já deve tá na rodoviária.

Mãe – Quem sabe teu pai te leva na rodoviária?

Ceres – Ah mãe, não vai acordar o pai essa hora.

Mãe – Ceres, escuta, para onde é que tu vais mesmo? Eu não me importo, tu podes ir para onde tu quiser. Tu é que sabe da tua vida, mas eu quero saber onde é que tu estás criatura. Pode acontecer alguma coisa...

Ceres – Ah mãe, o que que vai acontecer?

Mãe – Eu sei que não vai acontecer nada mas eu me preocupo...

Ceres – Tá bom, nós vamos estar em Garopaba até segunda-feira, depois vamos para a praia da Guarda tá legal

Mãe – De barraca!!!

Ceres – Claro mãe, qual é o problema. Eu sei me cuidar né pô!

Mãe – Claro, claro que tu sabes te cuidar... Ceres, com quem é mesmo que tu vais?

Ceres – Mãe eu já te disse né, vai o Carlinhos, a Miriam, o Jairo o Giba o Chico a Beth...

Mãe – Tá, tá, tá, mas tem barraca para toda essa gente?

Ceres – Tem duas barracas grandes, bom agora eu já vou.

Mãe – Quem sabe o teu pai te leva lá na rodoviária hein?

Ceres – Ai mãe, eu já disse que não tá, tchau.

Daí ela sai, pega o elevador e dá um profundo suspiro que demonstra alívio. O diálogo mostra a preocupação da mãe, que provavelmente depende do marido e não tem como dirigir, pois sugere que ele leve a filha à rodoviária, e o desejo de Ceres de sumir dali. De se encontrar logo com o namorado, pegar a estrada, ir para a praia com os amigos e não ter que dar satisfações. A tradicional busca pelo espaço próprio (Ceres) e o limiar entre preocupação excessiva e o descaso (mãe).

Em outro momento, desta vez político do filme, Marcelo encontra Ceres novamente no bar da faculdade. Ele chega entusiasmado de uma passeata que realmente ocorreu em Porto Alegre em 1977. A possibilidade da realização de manifestações civis públicas, apesar de ainda controladas pela polícia, nos remete ao contexto político de 1977 no Brasil presidido por Ernesto Geisel, quando: “Ainda em 1977 surgiram sinais de oposição ao governo revolucionário de outra área mais conhecida – os estudantes. Os protestos que eles haviam realizado em março evoluíram para manifestações contra a revolução no mês de maio em diversas universidades.” (SKIDMORE, 1988, p. 375).

Segundo o historiador, nesse ano

O ministro da Justiça vetou quaisquer novas manifestações, o que não impediu novas tentativas de greve na Universidade de Brasília e um encontro ‘nacional’ de estudantes em Belo Horizonte para exigir a restauração da democracia. Pela primeira vez desde 1968, estudantes ativistas perceberam que podiam desafiar o aparato de segurança. (SKIDMORE, 1988, p. 375).

No diálogo, portanto, ocorrido em 1977 no bar da universidade, percebe-se mais uma vez a diferente postura dos protagonistas diante dos fatos.

Marcelo – Que coisa incrível tchê! Eu nunca pensei que fosse participar de um negócio assim! Fiquei tri emocionado!

Ceres – Emocionado? Como assim hein?

Marcelo – Pô, emocionado, pô! O povo, unido jamais será vencido! Eu nunca me fixei nesses negócios, nessas frases feitas desse papo ... mas quando eu tava lá no meio...eu tava berrando aquilo tudo.. eu tava disposto a morrer por qualquer pessoa que tivesse berrando junto comigo. É tri bonito, é que nem jogo de futebol. É mais bonito que jogo de futebol...

Ceres – Pois é, por causa de ações como a tua é que eu acho muito relativo o valor dessas passeatas e manifestações espontâneas. Ouve o que tu tá dizendo, tchê! Emoção, jogo de futebol? Até parece que perdeu um parafuso lá na João Pessoa! Tu não consegue te controlar, manter a cabeça no lugar? Muito menos compreender o momento histórico que a gente tá vivendo?

Marcelo – Ah, não me vem com essa história de momento histórico. Não tem momento histórico que explique a emoção que eu senti ...

Ceres – Emoção não! Aquilo é enfrentamento ideológico!

Marcelo – Aquilo é tesão! Aquilo é tesão porra! Não existe porra de enfrentamento ideológico que explique a tesão que eu senti. Parece que tu não entende isso...

Ceres – Entendo sim. É claro que eu entendo. Mas para mim isso é aventureirismo. Tu é que não entende, o movimento estudantil tem um papel a cumprir nessa historinha toda. E é pura falta de responsabilidade deixar que a espontaneidade tome conta do movimento pô! Vai acabar fechando com os caras da Perspectiva que queriam fazer passeata até os Açorianos...

Marcelo – Mas se não fossem os caras da Perspectiva, não tinha bosta nenhuma de manifestação...

Ceres – Eu achava melhor não ter tido mesmo...Te convence que os anos 60 já passaram...prá sempre tá. Não sei se tu sabes, mas em 1968, teve uma manifestação nos Estados Unidos que reuniu 20 mil pessoas. Eles se encontraram na frente do Pentágono e estavam certos de que se todo mundo se concentrasse, o Pentágono ia levantar e ficar flutuando no ar.

Marcelo – Tem certeza que não levantou?

Joaquim – Olha, a polícia ta pegando todo mundo que passar perto ... acho até que eles estão cercando isso aqui. É melhor todo mundo ir para casa, em grupo...

Para Ventura (1988), a crítica de Ceres sobre a emoção de Marcelo ao participar de uma passeata não detém toda a razão, tendo como exemplo o que ocorria em 1968:

Apesar dos riscos que ofereciam, as passeatas são lembradas com doce nostalgia, talvez porque, quando a polícia deixava, elas correspondiam ao que havia de mais generoso naquela geração: a capacidade quase religiosa de comunhão, o impulso irrefreável para a doação. Se houve um movimento em que seus componentes não souberam o que era egoísmo, anulando-se como indivíduos para se encontrar como massa, esse movimento foi o da espetacular, pública e gregária geração de 68. (VENTURA, 1988, p. 86).

Talvez este ponto de vista encontre apoio na lógica da identificação de Maffesoli (1987), para quem ocorre um “deslize progressivo da identidade em direção à identificação”. Nesse processo, as manifestações são ambíguas sem necessariamente apresentar uma coerência. Assim,

[...] uma explosão estudantil, uma greve surpresa nesse ou naquele meio profissional vão utilizar um conjunto de reivindicações racionais e funcionalistas, enquanto a preocupação essencial é o desejo de estar-junto, e o prazer lúdico de exprimi-lo. E aliás essa ambigüidade que pôde fazer tomar por um retorno ao individualismo o que era apenas uma expressão de um narcisismo coletivo. (MAFFESOLI, 1996, p. 302).

A questão da história, da existência ou não do momento histórico como colocado no diálogo, onde os protagonistas discordam, também encontra eco na obra de Maffesoli (1987, p. 16):

O proletariado, o burguês podiam ser ‘sujeitos históricos’ que tinham uma tarefa a realizar. Tal ou qual o gênio teórico, artístico ou político podia articular uma mensagem, cujo conteúdo indicasse uma direção a seguir. Uns e outros permaneciam entidades abstratas e inacessíveis, que propunham um fim a ser realizado. Em contrapartida, o tipo mítico tem uma simples função de agregação...Exprime o gênio coletivo num momento determinado. Eis a diferença que se pode estabelecer entre os períodos abstrativos, racionais e os períodos ‘empáticos’. Aqueles se apóiam no princípio da individuação, da separação, estes, pelo contrário, são dominados pela indiferenciação, pelo ‘perder-se’ em um sujeito coletivo, o que chamarei de neotribalismo.

Seria como se houvesse uma história moderna ocidental universalizante ligada à idéia de progresso. Um progresso onde ciência e tecnologia garantiriam a

perfeição do homem e da sociedade. Segundo Featherstone (1995b, p. 125) ao citar Vattimo: “O pós-modernismo deve ser encarado como o ‘fim da história’, no sentido do fim da crença na superação do presente, quando se busca o novo [...] ele não se refere ao fim do processo objetivo na história, mas apenas ao fim de nossa percepção da história enquanto processo unitário.” Assim, a história global passa a ser compreendida de forma mais pluralista. O mundo é entendido como um local onde há particularidades, diferenças com as quais faz-se necessário aprender a conviver.

Quando se fala de juventude, a questão das suas diferentes manifestações pode ser bastante esclarecedora para não se cair na tentação de colocar o termo jovem como um bloco fechado de consumidores que agem de forma igualitária diante do mercado.

Neste sentido, não haveria uma determinação direta pela idade em consideração ao ser jovem, senão diversas formas de realização deste fato de acordo com os contextos sociais, econômicos e culturais em que vivam; não existe *uma* Juventude, em maiúscula, resultado da cronologia, mas sim muitas juventudes resultado das culturas. (SERRANO, 1998, p. 276, grifo do autor, tradução nossa).⁵

No caso da análise de “Deu pra ti, anos 70”, feita até aqui, e do papel desempenhado pelos jovens no período, não seria equivocado dizer que a leitura pode ser feita por duas vias, que ao final coincidem. Há a via representada no filme, onde os jovens buscam um espaço diante de uma sociedade que vive sob um regime de ditadura militar e também diante daquilo que os pais consideram o caminho certo a percorrer. O filme mostra que os jovens ali representados estão desafiando as formas de controle ao ler 4(t)7.99 alcáer -4(l)2(8182(l)2(e)-4-4(á)l)2(e)-02(d)-4(i)

shows, da música, da poesia, da arte enfim. Outra característica que “amarra” toda a narrativa é a questão do grupo como ponto de apoio para todas as manifestações.

Há também a via dos realizadores do filme. Que viveram a década de 1970 e que produziram o filme na faixa dos 20 anos. A história desses realizadores se mistura com a dos personagens, uma vez que eles também trabalhavam em grupos, também resistiam à idéia de completo silenciamento e resignação frente a um Estado autoritário. Mesmo atuando fora do sistema de produção cultural instituído, produziam cultura com as ferramentas que tinham: o cinema Super-8, sem patrocínio, a produção de música e discos de forma independente. Tanto no filme, como fora dele, os jovens da geração de 70 em Porto Alegre estavam sendo ativos no processo de construção da sociedade.

4 IMAGENS DA JUVENTUDE – MANCHESTER

4.1 “A FESTA NUNCA TERMINA” – GAROTOS DE MANCHESTER AO LONGO DE DUAS DÉCADAS

“Acima de tudo, amo Manchester. Seus armazéns em ruínas, seus arcos ferroviários e suas drogas baratas e abundantes. Foi isto o que a fez, no final das contas. Não foi o dinheiro, nem a música, nem mesmo as armas.” Esta narração em *off*, sob uma imagem aérea de Manchester à noite, com uma música eletrônica em BG, utilizada nos minutos finais do filme “A Festa Nunca Termina” (ou *24 Hour Party People*), pode ser um bom começo para tentar identificar os elementos da juventude e das subculturas juvenis representadas no filme que conta a história da cena musical da cidade inglesa, no período de 1976 a 1992.

O longa-metragem de 115 minutos do diretor Michael Winterbottom, produzido em 2001, feito, na maior parte em DV (vídeo digital), é uma ficção com base em fatos reais. O fio condutor é o personagem de Tony Wilson (representado pelo ator Steve Coogan) no seu próprio papel de repórter/apresentador de uma televisão local e, posteriormente, proprietário do selo de discos *Factory* que, como veremos, Wilson chama de “experiência humana” e da casa noturna (posteriormente *club*) *Hacienda*, durante todo o período. Ainda na primeira parte do filme, Wilson, que apresentava o programa *So it goes* na TV Granada (local) afirma que, em 1976, duas ou três pessoas controlavam a música na televisão. E que os mesmos não tinham interesse pelo rock. Por um ano, segundo Wilson, apenas o programa dele apresentava, em Manchester, o que havia de novidade e de melhor no segmento. Esta colocação nos leva novamente ao encontro do pensamento desenvolvido por Raymond Williams, como expõe Cevalco (2003, p. 110):

Williams estava muito atento ao fato de que vivemos uma época de expansão dos meios de comunicação. Longe de lamentar essa expansão, a atitude mais comum entre os que gostariam de manter a vida cultural sem mudanças, ele dedicou parte de sua obra a pensar modos de usar os avanços tecnológicos para inverter o fluxo normal da produção cultural: um número pequeno de produtores controlando e impingindo sua versão de

cultura, hoje em dia mais comumente a de lixo cultural a uma massa de consumidores.

Tony Wilson, portanto, é o narrador da história. Uma história repleta de situações que representam aspectos característicos das subculturas juvenis do local à época, como o movimento *punk*, as manifestações de *skinheads*, o consumo de diferentes drogas (do haxixe ao *ecstasy*), a evolução da música pop do punk rock, ao gótico, o *new wave*, até a música eletrônica e o início da cultura *club*.

Mas também é a história de um grupo de jovens amigos que se reúnem para proporcionar espaço às manifestações culturais, bem como produzi-las. E, se Tony Wilson é o personagem que amarra o filme, pode-se dizer que “A festa nunca termina” é também a história dos grupos musicais Joy Division, posteriormente New Order e do Happy Mondays. Como afirma o jornalista Paul Morley, em uma entrevista feita durante as filmagens de “24 hour party people” onde ele define o filme como

[...] uma história sobre a cena musical de Manchester do punk de 1976 ao pós-*acid* de 1992, uma história sobre o suicídio de Ian Curtis (vocalista do Joy Division) e uma história sobre o estilo manhoso e evasivo de Shaun Ryder (vocalista do Happy Mondays), uma história sobre uma cidade que mudou de rosto em uma década, uma história sobre o clube noturno Hacienda, e, acima de tudo, uma história sobre Tony Wilson, herói, vilão, intelectual, charlatão, perdedor, excêntrico, rainha do drama e último romântico do norte. (24 HOURS..., [200-])⁶

Todas essas manifestações são apresentadas numa narrativa cinematográfica linear que conta, em quase duas horas, 16 anos de grandes mudanças na sociedade contemporânea a partir de uma realidade local. Realidade local centrada basicamente nos bairros e distritos de subúrbio situados ao sul de Manchester e da Grande Manchester, como Hulme, Chorlton, Didsbury, Altrincham e Hale.

⁶ Tradução de: “[...] a story about the Manchester scene from the punk of 1976 to the post-*acid* of 1992, a story about the suicide of Ian Curtis, a story about the artful dodging of Shaun Ryder, a story about a city that changed its face inside a decade, a story about Hacienda nightclub, and most of all, a story about Tony Wilson, hero, villain, intellectual, charlatan, loser, eccentric, drama queen, ultimate northern romantic.”

Ainda em 1970, Wilson decide diversificar suas atividades e não apenas divulgar as bandas na televisão, mas proporcionar espaço para que elas se apresentem. Cria então as sextas-feiras denominadas Factory, que aconteciam no Russel Club. Conhece os rapazes do Joy Division e decide lançar um selo de discos, o Factory Records. Em 1980, o líder do Joy Division, Ian Curtis se suicida. Na nova década, Wilson abre a casa noturna Hacienda. Os ex-integrantes do Joy Division formam o New Order, com uma proposta musical mais dançante.

O Hacienda se torna a Meca da cena musical e noturna não só em Manchester como na Europa. É no local que Wilson conhece os integrantes da banda Happy Mondays. Do apogeu dos dias de glória, o filme mostra a decadência decorrente de uma visão empresarial ingênua e da violência que toma as ruas da cidade e as pistas do Hacienda a partir da consolidação do tráfico de drogas como negócio.

4.2 OS REALIZADORES – PROFISSIONAIS LANÇAM UM OLHAR SOBRE A HISTÓRIA APÓS MAIS DE 20 ANOS

Em 2001, quando foi filmado “24 hour party people” o diretor inglês Michael Winterbottom, já era um diretor consagrado, sendo este seu 13º filme. Winterbottom nasceu em Blackburn, no condado de Lancashire, vizinho do condado Greater Manchester, onde se situa Manchester.

Apesar de assinar pela direção, Winterbottom contou com dois nomes com os quais estabelece parcerias freqüentes: Andrew Eaton, produtor do filme, e Frank Cottrell Boyce, roteirista com quem já tinha trabalhado nos filmes Butterfly Kiss, Welcome to Sarajevo e The Claim e que também cresceu em uma região próxima a Manchester.

A idéia de realizar o filme surgiu quando Winterbottom e Andrew Eaton estavam no Canadá, no ano anterior, procurando locais para as filmagens de *The Claim*. Em um bar, pensaram que seria interessante fazer um filme sobre música, e imediatamente o nome da gravadora Factory veio à tona. Quando retornaram à Inglaterra fizeram contato com Boyce que topou o desafio de roteirizar a idéia.

Outro nome de peso que se juntou ao grupo na realização do filme foi o do diretor de fotografia holandês Robby Müller. Quando entrou para a equipe, Müller já possuía na bagagem experiências de filmagens com Wim Wenders (*Paris, Texas*), Jim Jarmusch (*Down by law*, *Mystery Train* e *Ghost Dog: Way of the Samurai*) e Lars Von Trier (*Breaking the waves* e *Dancer in the Dark*).

A decisão de filmar em DV passou pelas experiências anteriores de Winterbottom e Müller. Com o objetivo de captar o máximo do movimento dos atores e ter mobilidade de câmera, as vantagens práticas do DV pesaram. Como explica Winterbottom ao falar da experiência de fazer um tipo de filmagem semelhante em *Wonderland*.

Então nós realmente olhamos para *Wonderland* que eu filmei deste jeito, talvez com menos luzes do que agora, sem luzes totalmente em *Wonderland*, mas em 16mm. E então olhamos *Braking the Waves* que Robby filmou em 35mm mas em um estilo semelhante ao *Dancer in the Dark*, que ele filmou em DV. E decididos que, no final, dadas as vantagens práticas do DV e a atual estética do filme, era surpreendente o quão perto o DV estava do filme. E as vantagens práticas pesaram sobre o meu instinto natural de optar pelo filme. (WINTERBOTTOM, [200-]).⁷

Sobre uma possível estética particular do filme, Winterbottom completa:

Do ponto de vista deste filme, eu acho que não é um filme que tem a ver com o visual, não é um filme que esteja preocupado com o estilo do filme. A razão para estarmos filmando do jeito que estamos é porque queremos permitir performances o máximo possível, e, para nós, termos a sensação de estarmos gravando as coisas como elas acontecem em oposto a estar compondo e organizando elas. Então não é realmente no sentido de atingir,

⁷ Tradução de: "And then really we looked at *Wonderland* which we'd shot this way, well, even less lights than this way, no lights at all on *Wonderland*, but on 16mm. And then we looked at *Breaking the Waves* which Robby shot on 35mm, but in a similar style, and *Dancer in the Dark*, that he shot on DV. And decided in the end that well, given the practical advantages of DV and the actual aesthetic of the film, it was surprising how close DV was to the film. And the practical advantages outweighs some of my gut instincts to go with film."

alcançar um estilo particular ou um visual para o filme, é mais pela sorte de alcançar o melhor conteúdo para o filme. (WINTERBOTTOM, [200-]).⁸

A importância da cidade e da questão do grupo, da amizade, também pesou na decisão do diretor em realizar o filme.

Eu acho que a idéia era que havia algo de atraente sobre um longo período de tempo, sobre ver um grupo de personagens que de certo modo se mantêm muito próximos durante um período de tempo, sem importar se eles eram famosos ou não, apesar dos altos e baixos que apareciam, eles continuavam se relacionando uns com os outros como um grupo de amigos no começo e no final de tudo isso. E obviamente o contraste da extensão do tempo foi que tudo aconteceu em um local. Nós nunca saímos da cidade de Manchester, então este é o fato que amarra, une realmente. Personagens realmente saem e desaparecem, e talvez voltem mais tarde, mas para compensar isto de um jeito você tem todos estes eventos acontecendo em torno de Manchester, então no final você tem um tipo de unidade de lugar. (WINTERBOTTOM, [200-]).⁹

Esta unidade de lugar gira sempre em torno de Manchester, e a equipe de filmagem nunca saiu da cidade, em uma proposta que uniu os fatos realmente acontecidos no local com o desejo do diretor (e do roteirista) de contarem uma história próxima a eles. Como relata Boyce ([200-]):

Eu sou do noroeste (da Inglaterra), e o Michael (Winterbottom) é do noroeste, e foi aí que nos vivemos. O Hacienda foi o clube que eu frequentei muito, logo que abriu, e foi um desastre. É autobiográfico, realmente. Eu tenho muito em comum com muitos dos personagens do filme. E tenho certeza que Michael também.¹⁰

⁸ Tradução de: "From the point of view of this film I think it's a film that's not to do with the look, it's not a film that's concerned with the style of the film. The reason that we're shooting the way we are is that we want to allow performances as much as possible, and for us to have a sense of recording things as they happen as opposed to composing and organising them. So it's not really in order to achieve a particular style or look to the film, it's more just to hopefully achieve the best content for the film."

⁹ Tradução de: "I think the idea was that there was something attractive about a long period of time, to see a group of characters which in a way stay fairly close together across a period of time, so that whether they're famous or not famous, all the ups and downs that arise, they still relate to each other as a group of friends at the beginning and end of it all. And obviously the contrast to the span of time was that it was all going to be set in one place. We never really go outside the city of Manchester, so that is the thing that binds it together really. So characters do come out and disappear and maybe come back later, but to compensate for that in a way you have all these events taking place around central Manchester so at least you have a kind of unity of place."

¹⁰ Tradução de: "I'm from North West and Michael's from North West and these are the ones that we lived through. The Hacienda was the club I went a lot, when it first opened, and it was a disaster when it opened. It's autobiographical, really. I've got lots in common with all the characters in it. I'm sure Michael has as well."

Para aproximar mais o filme da realidade do período nele representada, a escolha do elenco também foi tratada de modo diferenciado com a intenção de trabalhar com o maior número de pessoas possível que fossem realmente de Manchester.

Porque há um elenco enorme, as pessoas vinham e iam muito rapidamente, era mais o caso de pessoas que fossem capazes de vir e gerar mais material enquanto estávamos filmando. Nós estaríamos mais capacitados para algo que fizesse o personagem estar de alguma maneira mais integrado com a cena. E por causa do modo como filmamos, de forma bastante improvisada, nós precisávamos encontrar pessoas que se sentissem confortáveis em fazer as representações sob as luzes, e fossem capazes de trabalhar com novas idéias de outras pessoas sem ficarem ofendidas com isso. Nós estávamos interessados na idéia da improvisação, criar algo de um pequeno início, fazer algo mais do personagem, trabalhar gradualmente deste jeito mais do que 'esta pessoa é engraçada então vamos colocá-lo no elenco para fazer um papel. (WINTERBOTTOM, [200-]).¹¹

4.3 MANCHESTER SITUADA

A cidade de Manchester é palco central do desenrolar do filme “24 hour party people”. Todos os acontecimentos narrados, com base em fatos reais, parecem só poder ter ocorrido naquela cidade, naqueles distintos momentos. A cidade, neste caso, não é relegada a um segundo plano, é como uma personagem principal.

A posição vai ao encontro da própria história, uma vez que na metade do século XIX Manchester era a cidade mais industrializada do mundo, com suas atividades produtivas ligadas basicamente à indústria têxtil. Como centro industrial, a cidade atraía um grande número de trabalhadores, o que fez necessário o desenvolvimento da infraestrutura da cidade. Manchester foi o ponto de chegada da

¹¹ Tradução de: “Because there is a big cast, people come and go very quickly, it didn't seem like it was a question of necessarily just getting an actor to perform what was written, but it was about people who were able to come in and generate more material as we were filming. We would be able to find things to do to make the character somehow more integrated into the scene. And because of the way we filmed it, very improvised, we needed to find people to be comfortable with making stuff up on the spot, and be able to work with other people's new ideas and not be fazed by it. So I think in the end we started off by looking at people from Manchester and cast a lot of people from around here. But at the same time, we also were interested in the idea of improvisation, creating something from a small start, make something more of the character, just gradually work that way rather than 'This person's funny so let's cast him for that part'.”

primeira linha de trem de passageiros entre cidades - a *Liverpool and Manchester Railway*-, além de contar com a navegação como um eficiente meio de transporte. Também foi uma das cidades da Inglaterra onde foram instaladas as primeiras linhas telefônicas.

No final do século XIX foi criado o Manchester Ship Canal que permitiu aos navios que navegavam no mar se dirigirem diretamente ao porto de Manchester para estabelecer seu comércio. Mas as recessões do entre guerras e as mudanças nas formas de produção ocorridas após a segunda guerra mundial mudaram o cenário da cidade que, durante o século XX também foi vítima de inúmeros ataques atribuídos ao IRA.

O período em que começa a narrativa de “A festa nunca termina”, segunda metade da década de 70, não é animador. O quadro de declínio, a partir da crise de petróleo, atinge Manchester em especial, por sua característica específica de cidade industrial, mas também a economia mundial. A Inglaterra vive um momento de perda da hegemonia e crise de desenvolvimento econômico, o que pôde ser, ideologicamente, controlado nas décadas de 50 e 60. Mas nos anos 70 eclodiram os problemas. “Os problemas que tinham dominado a crítica ao capitalismo antes da guerra e que a Era de Ouro (1945-1970) em grande parte eliminara durante uma geração – ‘pobreza, desemprego em massa, miséria, instabilidade’ -, reapareceram depois de 1973.” (HOBBSAWM, 1995, p. 396). A colocação ganha respaldo na afirmação de Cevalco (203, p. 84, grifo do autor) ao falar do movimento que permeia os Estudos Culturais à época: a *New Left* que surge num período de profundas alterações na Inglaterra do pós-guerra.

No *front* interno, a crise de mudança é econômica e política. Apesar do *boom* econômico do segundo pós-guerra, os sinais de declínio eram claros: do ponto de vista da produção industrial, a Inglaterra ocupava cada vez menos a liderança mundial – trata-se, na avaliação de um estudioso do assunto, do ponto de chegada de ‘um século de desindustrialização psicológica e produtiva’ [...] A atmosfera de nostalgia pela perda do império era nacional. A transformação marcante desses anos pode ser resumida, de forma radical, no movimento que levou da ‘*Great Britain*’ a ‘*Little England*’.

O cenário de Manchester era bastante desolador, como relata o jornalista e crítico musical Savage (2007) ao citar o filme *Factory Flick*, feito em Super-8 em 1979, pela então adolescente Liz Naylor. O registro é um passeio pela cidade que desvenda as zonas abandonadas: “[...] os crescentes monolíticos de Hulme, baldios cheios de lixo e carros abandonados, uma igreja no meio do nada, uma sala de cimento dos anos 70 com um telefone que nunca há de tocar.” Na descrição do filme, a narração, intercalada com batidas em teclas de uma máquina de escrever, diz: “Não há lugar para os fracos. Sinto-me como em 1976.” Para Savage, os dizeres revelam “paranóia, nojo, confusão de identidades”.

Para conseguir captar este clima setentista de Manchester, foram necessários diferentes recursos e estratégias, uma vez que as filmagens ocorreram em 2001 e a história contada aconteceu de 1976 a 1992. Neste ínterim, Manchester passou por inúmeras modificações. Assim, prevalecem cenas internas, em ambientes reconstituídos, em detrimento das cenas externas. Estas últimas se concentrando basicamente em cenas noturnas (passeios de carro), cenas aéreas e dos telhados dos prédios e algumas cenas próximas aos arcos ferroviários e aos canais que são uma espécie de marca da cidade.

O que nos leva a mais uma interpretação de Savage (2007) publicada na revista *Melody Maker*, de julho de 1979, sobre a cidade e a música produzida pelo Joy Division.

Os temas especiais, circulares dos Joy Division e a camada brilhante de produção de Martin Hannett são um reflexo perfeito dos lugares sombrios e espaços vazios de Manchester: luzes de sódio intermináveis vistas de um carro em movimento, espaços industriais abandonados, os detritos intermináveis do século XIX, Hulme visto de um quinto andar num dia chuvoso e ameaçador.

O filme, portanto, conta com poucas e breves cenas externas realizadas durante o dia. Todo o início se passa através de seqüências feitas nos arredores de Manchester, onde prevalecem os campos, nos estúdios da TV Granada, no apartamento do amigo de Tony Wilson, Alan Erasmus, e no Russell Club.

Uma cena que ocorre durante o dia é a que Wilson leva sua primeira mulher Lindsay e o amigo Alan para conhecer o Russel Club, localizado no bairro de subúrbio Hulme. Ao contrário da maioria dos outros dias, neste não está chovendo e o dia é claro, apesar de ser inverno. O local é uma mistura de prédios de tijolos, com áreas de terrenos baldios. Em meio ao cenário, Alan sugere o nome de Factory, para as noites de sextas-feiras promovidas por ele e Tony Wilson no Russel Club. No diálogo¹² Alan revela aos companheiros que optou pelo nome Factory ao ter passado em frente a placas na cidade indicando “fábrica fechada”. As noites de sexta-feira seriam, portanto, a única opção de fábrica abrindo suas portas.

O Peugeot de Tony Wilson também protagonizou cenas importantes do filme. Quando termina a primeira sexta-feira Factory, quando Wilson conhece Ian Curtis e o Joy Division, o carro roda pela madrugada lotado com os integrantes da banda, além de Lindsay e o amigo e empresário do grupo Rob Gretton. Durante o passeio, com o carro enfumaçado, Tony Wilson comenta que achava que o nome da banda fosse Warsaw (primeiro nome do Joy Division). Ao que um integrante responde: “Não dá para ter uma banda chamada Warsaw. Não dá para colocar num cartaz, dá? Vão pensar que é uma propaganda de turismo. Joy Division. Sabe o que é isso, Sr. Wilson?”.

Tony Wilson responde que era o termo usado quando “[...] nazis [...] pegavam mulheres de raça pura e transavam com elas.” Outro integrante responde: “Joy Division somos nós.” “É um nome bem nazista [...]”, argumenta Wilson. E ouve: “E daí?”. O que é complementado por: “É, mas também é bem alegre. Sabe, joy, alegria.” Neste ponto Tony Wilson concorda: “É, algo como divisão da alegria.”

Outra cena de passeio noturno no Peugeot, também lotado com Lindsay e os integrantes do Joy Division, ocorre após a primeira gravação do grupo com a influência de Martin Hannett, que misturou sons da cidade com o som produzido pela banda. Wilson coloca a fita K-7 para tocar no carro. Aparecem rápidas cenas da cidade à noite com suas poças luzes, dando a impressão de ser um bairro periférico. Ao ouvir o som, Ian Curtis comenta: “Soa como (David) Bowie.” E completa. “Eu

¹² O diálogo está transcrito no item 4.5 deste capítulo.

detesto o Bowie. Em *All The Young Dudes*, ele canta que se deveria morrer aos 25 anos. Sabe que idade ele tem? 30 ou 29 anos. É um mentiroso.”

Wilson diz que muitos artistas fazem seus melhores trabalhos com mais idade e cita o poeta irlandês e ganhador do Nobel de Literatura William Butler Yeats. Ian responde: “Nunca ouvi falar.” E ouve a explicação: “Yeats é o maior poeta desde Dante. Se ele tivesse morrido aos 25 [...]” “Eu teria ouvido falar nele”, corta Ian.

Neste momento todos se calam e ouvem a música. Alguém comenta: “Espere. Isso é ótimo. É brilhante.” E Tony Wilson completa: “Não há nada por aí que soe assim. É o melhor de todos.”

A crítica de Ian Curtis é dirigida ao cantor e compositor inglês David Bowie que tem hoje uma trajetória musical de mais de 30 anos e que se tornou um “superstar” na década de 80 quando lançou o disco *Let’s Dance*. Nos anos 70, Bowie era conhecido como camaleão por transitar pelos estilos progressivo, glitter rock e música ambiente.

Bowie flertou com diversos gêneros ao longo da década de 1970. Ao dialogar com gêneros ‘nobres’ como o soul, Bowie propunha uma espécie de retorno às raízes negras do rock. Ao travestir-se de alienígena, assumindo-se bixessual e declarando que o ‘o rock’n roll não passa de uma pose’, Bowie sintetizava o espírito transgressor e rebelde do rock, ao mesmo tempo que questionava a suposta autenticidade inerente ao discurso da geração contracultural. (MONTEIRO, 2006, .p. 48)

Os freqüentes passeios de carro à noite mostram também o clima chuvoso da cidade e remetem à colocação de Savage (2007) sobre as “luzes de sódio intermináveis vistas de um carro em movimento” (citado acima). É em uma destas cenas, com as luzes “correndo” pelos vidros, que o empresário Rob Gretton comunica ao Joy Division que eles farão sua primeira turnê pelos Estados Unidos. Enquanto os integrantes da banda brindam e se divertem com a idéia, Ian Curtis permanece pensativo. Ele acaba de sair de um show em que teve um ataque epilético, não tendo conseguido completar a apresentação. Quem lembra o período é Martin Moscrop, guitarrista do grupo A Certain Ratio (ACR), também vinculado à Factory Records, que realizou inúmeras aberturas às apresentações do Joy Division.

Nos realmente demos suporte a eles na sua última grande apresentação – nós os colocamos fora do palco, as reportagens disseram. Não era um bom momento para eles, porque Ian estava doente, as coisas estavam desmoronando um pouco. Ele só cantou duas melodias na apresentação – eles pediram ao Simon, nosso cantor, para cantar com eles, pois Simon cantava um pouco parecido com Ian, mas ele não terminou cantando, outra pessoa o fez. Não acho que as pessoas se preocuparam, porque se alguém está doente, está doente, não é? Você não diz ‘bem, queremos nosso dinheiro de volta porque ele está doente’ [...] então a platéia entendeu. (MOSCROP, [200-]).¹³

Após a morte de Ian Curtis, que se suicida em 1980, há uma cena em que os futuros integrantes da banda Happy Mondays, os irmãos Ryder, aparecem em cima de um telhado dando veneno dentro de pães para os pombos. A cidade, ao fundo aparece de cima, em um dia que parece de outono. Em quadro, apenas os prédios baixos e o céu amarelado. Na sequência, Tony Wilson aparece em outro terraço, com um fundo parecido, narrando as transformações que estavam ocorrendo.¹⁴

Ainda no seguimento, a câmera faz um movimento que enquadra a cidade em um dia chuvoso, com seus prédios de tijolos e os arcos sobre os canais. No passeio a câmera passa por uma janela molhada e segue para dentro de um apartamento também de tijolos, com pé direito muito alto, onde os remanescentes do Joy Division ensaiam. A cena novamente nos remete a Savage quando diz “Hulme visto de um quinto andar num dia chuvoso e ameaçador” (citado acima).

Em 1979, Savage se muda de Londres para Manchester, e ao lançar um olhar sobre a cidade nesta virada de década ele a define assim:

Em 1979, Manchester ainda estava despovoada. Muito poucas pessoas viviam no centro ou nas zonas pós-industriais, imediatamente adjacentes. O erradicar dos bairros sociais nos anos 60 deixara grandes buracos no tecido da cidade que, devido à recessão e medos dos 70, ainda não tinham sido preenchidos. Combinado com a devastação dos complexos fabris, este abandono criou um ambiente vazio e degradado. (SAVAGE, 2007).

¹³ Tradução de: “We actually supported them at their last ever gig – we lew them off stage, the reviews said. It wasn’t a very good time for them, because Ian was ill, so things was falling apart a bit. He only sung on two tunes at the gig – they actually asked Simon, our singer, to sing with them, because he did sound a bit like Ian, but he didn’t end up singing, someone else did it instead. I don’t think people minded, because if someone’s ill, they’re ill aren’t they? You can’t say ‘well we want our fucking monay back cos he he’s ill’...so people understood.”

¹⁴ A narração está transcrita no item 4.5 deste capítulo.

Em 1982, Tony Wilson inaugura a casa noturna Hacienda, que foi totalmente reconstruída para o filme. Nos primeiros tempos, o local ficava vazio. Ao final de uma destas noites, de madrugada, caminha pela rua, só. A locação é embaixo de um dos inúmeros arcos da cidade. A luz é amarelada e o chão está úmido da chuva. No local, sentado no chão, está um mendigo a quem Wilson dá um trocado. O que revela mais uma faceta da situação da época em que se passa o filme.

Quanto à pobreza e miséria, na década de 1980 muitos dos países mais ricos e desenvolvidos se viram outra vez acostumando-se a uma visão diária de mendigos nas ruas, e mesmo com o espetáculo mais chocante de desabrigados protegendo-se em vãos de portas e caixas de papelão, quando não eram recolhidos pela polícia. (HOBSBAWM, 1995, p. 396).

O mendigo, surpreendentemente, após o gesto de Wilson, cita o filósofo romano Boécio e sua obra *Consolação da Filosofia*, que dá origem ao conceito de Roda da Fortuna, em que a sorte dos indivíduos se alterna. “Os bons momentos passam, mas os maus também. Mutabilidade é a nossa tragédia, mas também a nossa esperança. Os piores momentos, como os melhores, sempre passam.”, diz o mendigo. Será então um mendigo, ou um desempregado, ou um louco? Ou um desempregado, qualificado, que virou mendigo por falta de espaço no mercado de trabalho? No transcorrer do filme, Wilson, que nunca abandonou seu trabalho na TV Granada, aparece como apresentador do programa “Roda da Fortuna”.

Mas se falamos de Manchester no início da década de 1980, e da cena musical, não há como fugir ao fato de que muitos acontecimentos ocorreram dentro do Hacienda. E que este foi totalmente reconstituído para o filme. Assim como o perfil da cidade e o nome da gravadora, o Hacienda por dentro era como uma fábrica, com pilares, teto que permitia a entrada de luz natural o que também dava o ar de uma catedral. Muito do que ocorre após 1983 no filme se passa no Hacienda reconstituído.

Os bares que funcionam como cenários têm, em geral um aspecto simples. A maioria com mesas de sinuca e balcões de bar. Os arcos e os canais também aparecem em algumas reportagens que Wilson faz pela cidade. E as chaminés das

indústrias aparecem ao fundo de uma externa, feita nos arredores da cidade, que mostra Tony Wilson em uma reportagem sobre um pato que pastoreia ovelhas.

E, apesar das descrições pouco animadoras feitas do panorama da cidade no período que retrata o filme, é Savage (2007) que revela que alguma coisa de diferente e inovadora estava acontecendo naquele local: “Manchester era soturna, com certeza, mas não era inteiramente monocromática. A música da cidade certificava-se disso: um farol de luz e entusiasmo que simultaneamente iluminava e refletia um ambiente esquecido e degradado.”

4.4 MANCHESTER “IN THE DANCE FLOOR” – A MÚSICA CONTA A HISTÓRIA

“A festa nunca termina” (24 hour party people) começa em 1976. Após algumas cenas o protagonista aparece no primeiro show dos Sex Pistols (grupo musical punk londrino que surge em 1975) em Manchester. É Tony Wilson quem narra a cena: “4 de junho de 1976. Os Sex Pistols tocam em Manchester pela primeira vez. Apenas 42 pessoas na audiência, mas cada uma delas está sorvendo força, energia, magia. Com essa inspiração farão coisas maravilhosas. Por exemplo, Howard Devoto, na frente e Peter Shelley nos fundos, eles organizaram este evento. Eles estão à frente de todos os eventos em Manchester. Eles são na verdade os Buzzcocks. Atrás de mim estão os Stiff Kittens, que depois seriam os Warsaw, depois Joy Division e finalmente o New Order. O ruivo, Mick Hucnall (vocalista do Simply Red). Este é John, o carteiro. Ele é carteiro. E o cara dançando na frente é Martin Hannett o único gênio autêntico nesta história. Ou melhor, um dos dois únicos gênios autênticos dessa história. Mais tarde ele tentará me matar [...]”

O local da apresentação dos Sex Pistols é um pequeno teatro, com palco e poltronas vermelhas. As luzes ficam acesas durante o show. Os jovens presentes no evento, na faixa dos 18 aos vinte e poucos anos, não usam o tradicional jeans e camiseta, mas jaquetas de couro, camisas de botão, blusões e calças mais sociais escuras. A maioria fuma e toma cerveja. No final da apresentação, o restrito público, na maioria homens, pula em frente ao palco, de forma desorganizada. Ao final, John,

o carteiro, sobe no palco e faz um mini-show particular sendo vaiado e ovacionado ao mesmo tempo.

A cena seguinte transcorre no apartamento de Alan onde este rasga cartazes de antigos ídolos como o músico David Bowie. O ato de arrancar cartazes pode ser interpretado como a chegada de uma nova tendência musical e comportamental, como explica Amaral (2005).

O surgimento do movimento punk acontece justamente em um período em que a subcultura do rock havia sido acolhida pelo mainstream e artistas como Rolling Stones, Pink Floyd, Led Zeppelin haviam se tornado mega-estrelas, o que causou um afastamento entre artistas e a sua audiência. O punk tenta retomar a “interatividade” perdida entre as bandas e a audiência, principalmente através de shows em locais menores como clubs e pubs [...]

Juntos eles fumam haxixe, sobre o qual Tony pergunta: - É caribenha? E ouve a resposta: - Não, é galesa. O que demonstra a circulação da droga entre os países e a preferência de Manchester à época, como expõe Savage (2007): “Cada cidade e cada época tem seu próprio estimulante – e na Manchester do final dos anos 70 esse estimulante era o Haxixe.” O jornalista completa informando que Manchester já tinha uma longa tradição no consumo de entorpecentes.

Os estados alterados há muito que se introduziram no tecido da vida macuniana (primeiro nome dado à cidade pelos romanos). Ópio e láudano eram freqüentemente utilizados no século XIX para aliviar as doenças respiratórias provocadas pela humidade e pobreza. Pânicos morais acerca de comprimidos foram responsáveis pelo primeiro grande encerrar de clubes em meados dos anos 60. Em Londres, as drogas eram usadas como ferramentas: em Manchester utilizavam-nas para atravessar os espaços da cidade e aumentar aquela sensação especial de suspensão que caracterizava *Unknown Pleasures* (primeiro disco do Joy Division). (SAVAGE, 2007).

Em seguida, Tony Wilson, Alan e Lindsay, saem em busca de um local para promover apresentações de novas bandas locais. O local escolhido é o Russell Club e o dia da semana para as apresentações é sexta-feira.¹⁵

¹⁵ O diálogo desta sequência está transcrito no item 4.5 deste capítulo.

Assim, ocorre o primeiro show da Factory. Músicos locais se apresentam para um público pequeno, mas participativo, num ambiente enfumaçado, com mesas de sinuca e “regado” a cerveja. Em uma destas apresentações Tony Wilson percebe o talento do vocalista Ian Curtis e sua banda (Warsaw), que virá a ser o Joy Division, num estilo musical pós-punk, o new wave (ou gótico – como Wilson definiu o som da banda).

Neste período, já final da década de 70 Tony Wilson, junto com alguns companheiros, funda o selo de discos Factory. A conversa ocorre em um bar, com a presença dos músicos do Joy Division. Em meio a algumas cervejas, Wilson afirma: “As grandes gravadoras são conservadoras. Nós não. Somos anarquistas. Será como uma cooperativa. Dividiremos o lucro. Pagamos os custos e o resto é meio a meio.” Ele escreve o contrato, dizendo que não há contrato, com o próprio sangue. O papel é, posteriormente, emoldurado. Surge a Factory Records, tendo como grupo principal o Joy Division.

Neste período, Tony Wilson, continua atuando como jornalista da TV Granada e insiste em fazer matérias “sérias”. “Sou um jornalista sério. Me formei em Cambridge”, afirma. Aqui, talvez seja possível traçar outro paralelo com os Estudos Culturais. Assim como no CCCS se tinha a idéia da democratização da cultura (bem como da legitimação das culturas da “vida comum”) o personagem de Wilson, com uma certa arrogância, parece demonstrar que, por ter estudado em Cambridge, tem o papel de trazer “cultura à periferia” que seria a Manchester industrial, de desempregados e em ruínas.

As reportagens de televisão permeiam todo o filme. Ainda nos anos setenta, o filme mostra matérias da paralisação de transportadoras pela reserva de combustíveis, devido a rumores de racionamento. As rodovias do país ficam bloqueadas e volta a semana de três dias. Outra matéria de televisão denuncia o caos no serviço público de Londres com montanhas de lixo “entupindo o Oeste da cidade”. Ao mesmo tempo, coveiros de Liverpool se recusam a enterrar os mortos.

A cena que mostra a última apresentação do Joy Division, quando Ian Curtis, já doente tem um ataque de epilepsia, indica que a despreocupação do grupo ao

escolher uma expressão nazista como nome, com uma proposta de utilizá-lo em um contexto diferente - de diversão, de juventude -, apresenta problemas. Aos poucos, os skinheads começam a freqüentar as apresentações da banda, gerando problemas como brigas. Como aponta Hebdige (2005, p. 128-129):

A subcultura punk, como toda subcultura, se estabelece em meio a uma série de transformações espetaculares de todo um ranking de convenções, valores, atitudes de senso-comuns e etc. Foi através destas formas adaptadas que certas partes, predominantemente da juventude da classe trabalhadora, foi capaz de reafirmar sua oposição aos valores e instituições dominantes. Entretanto, quando tentamos nos aproximar de itens específicos, nós imediatamente encontramos problemas.¹⁶

Na seqüência, há trechos de uma reportagem de televisão com imagens de uma das maiores manifestações neofascistas desde os anos 30 na Inglaterra. A música do *Joy Division* acompanha as cenas do filme.

É possível identificar aí o cruzamento e o convívio em ambientes iguais de diferentes subculturas. O ambiente é o underground de Manchester, onde se encontram músicos das tendências new wave, góticos, skinheads e a turma da mídia (jornalistas), entre outros jovens. Mas este convívio entre as diferentes subculturas não é algo incomum, como expõe Amaral: “As subculturas não estão fechadas para inter-relacionamentos, pelo contrário, elas interagem, misturando-se e complementando-se; outras vezes, no entanto, elas adquirem outros rótulos e situam-se em campos diferentes e até contraditórios com sua formação original.” (AMARAL, 2005).

A contradição também faz parte do jogo das subculturas, propondo uma dissimulação, uma astúcia, que torna difícil qualquer tentativa de enquadramento pelo sistema. O uso de símbolos nazistas, por exemplo, pelos punks, e de expressões nazistas por outras subculturas apresentam diversos significados, como mostra Hebdige (2005 p. 128-129).

¹⁶ Tradução de: “The punk subculture, like every other subculture, was constituted in a series of spectacular transformations of a whole range of commodities, values, common-sense attitudes, etc. It was through this adapted forms that certain sections of predominantly working-class youth were able to restate their opposition to dominant values and institutions. However, when we attempt to close in on specific items, we immediately encounter problems.”

O que, por exemplo, o uso da suástica queria significar? Podemos ver como o símbolo se tornou usável para os punks (via a fase 'Berlim' de David Bowie e Lou Reed). Além disso, o uso reflete claramente o interesse dos punks em uma decadente e demoníaca Alemanha – Alemanha sem futuro. Convencionalmente, ao que diz respeito aos britânicos, a suástica significava inimigo. Não obstante, o uso punk perdeu seu significado natural – fascismo. Geralmente os punks não eram simpáticos aos partidos de extrema direita. Ao contrário [...] o conflito com o ressurgimento dos teddy boys e a difusão do apoio pelo movimento anti-fascista (por exemplo a campanha Rock contra o Racismo) parecem indicar que a subcultura punk cresceu pquvulavuavudizntoci

A morte de Ian Curtis e a virada da década marcam um novo momento da música de Manchester. No filme, é como se tivesse início a segunda parte quando também é mostrada a separação de Wilson e Lindsay¹⁸. Porém, entre os dois momentos, segundo o protagonista, há uma pausa.

Esta pausa referida por Wilson, coincide também com o momento político por que passa a Inglaterra que, diante dos movimentos da contracultura e da reorganização da classe trabalhadora que caracterizaram os anos 70, entra, a partir de 1979, em uma nova fase, como mostra Cevalco (2005, p. 105).

Nesse quadro, o Estado britânico se preparava para endurecer e substituir o consenso democrático pelo 'populismo autoritário' que iria caracterizar o reinado conservador até os anos 1990. Na cartilha conservadora, o patriotismo convive com a "ideologia de um mercado livre, com a defesa dos valores familiares e com o ataque aos socialistas e às minorias".

Segundo Thornton (2005, p. 191) em *The Social Logic of Subcultural Capital* [1995],

[...] os anos oitenta foram radicais no seu conservadorismo. A mudança ficou evidenciada como um movimento à direita, enquanto a esquerda esteve efetivamente posicionada como reacionária na sua preocupação de preservar o passado [...] a juventude da minha pesquisa eram, para citar o clichê, 'Filhos de Thatcher'. Bem versados nas virtudes da competição, seus heróis culturais tinham a forma de jovens empresários radicais que deram início a clubes noturnos e gravadoras de discos, ao invés dos poetas ou ativistas do passado.¹⁹

É neste cenário que Tony Wilson inaugura, em 1982, a casa noturna Hacienda. O nome é influenciado pelo movimento Situacionista a partir do manifesto de Ivan Chitchevlov, e das sugestões de psicogeografia, urbanismo unitário e teoria da deriva. No ensaio, chamado "Formulário Para Um Novo Urbanismo", Chitchevlov

¹⁸ Transição da narração da está descrita no item 4.5.

¹⁹ Tradução de: "[...] the 1980s were 'radical' in their conservatism. Change was experienced as a move to the right, while the left was effectively positioned as reactionary in its intent to preserve the past ... the youth of my research were, to cite de clichê, 'Thatcher's children'. Well versed in the virtues of competition, their cultural heroes came in the form of radical young entrepreneurs who had started up clubs and record labels, rather than the poets and activists of yesterday."

[...] imagina que uma nova forma de vida urbana pode ser criada, uma nova cidade construída - ' nós estamos entediados na cidade, não há mais nenhum templo para o sol ' -'você nunca verá a Hacienda. Ela não existe. A Hacienda deve ser construída'. Nesta nova cidade, ' cada homem viverá em sua própria catedral' e ' a principal atividade dos habitantes será a contínua deriva' através de zonas destinadas a alterar humores e percepções dos habitantes. (ELIOT, [200-]).

Ainda, segundo a autora do texto, Eliot ([200-]),

Os Situacionistas cunharam a expressão urbanismo unitário para descrever seus experimentos para criar uma nova cidade que permitiria os habitantes jogar e realizar seus desejos. Arquitetura, colagens deturpadas de mapas, instalações de arte e a deriva eram todas usadas pela IS nestes experimentos. A deriva era uma prática experimental de urbanismo unitário. A prática é efetivamente vagar sem objetivo e sem destinação através da cidade, explorando suas ambiências. A Psicogeografia foi usada para descrever o estudo dos efeitos do meio ambiente urbano na psique. A IS produziu relatórios psicogeográficos baseados nos resultados de suas derivas.

No início, o local ficava vazio. O que sustentava a casa eram os recursos da Factory Records, vindos do sucesso de vendas Blue Mondays, lançado em 1983, pelo grupo New Order que, em 1980 manteve a mesma formação do Joy Division, só sem Ian Curtis. Sua música, seguindo a orientação do nome da banda, Nova Ordem, apresenta uma música mais dançante, confirmando a tendência new wave (nova onda).

As reportagens feitas por Wilson para a TV Granada também mostram um momento que se caracterizava mais pela superficialidade e pelo espetáculo. São reportagens sobre anões que dão banho em elefantes em zoológicos, discos voadores e a fundação dos canais da cidade de Manchester, com um dos seus mais antigos trabalhadores, que não lembra como era o serviço que fazia no início do século.

Na metade da década, porém, Tony Wilson contrata a banda Happy Mondays para a Factory Records, que ficou em último lugar em um concurso promovido no Hacienda. Ele define o som produzido pelo grupo como “sentimental e roqueiro ao mesmo tempo. Dance Music”. A casa noturna passa a ficar lotada de jovens que se reúnem para dançar ininterruptamente. A droga não é mais a maconha, mas a

cocaína e o *ecstasy*, drogas estimulantes. Segundo Wilson, neste momento foi como se:

De repente tudo se encaixou. A música, a dança, as drogas, a casa, a cidade. Provei que estava certo. Manchester era como Florença no Renascimento. Mike Pickering estava certo. Não precisa de bandas numa boate. Shaun Ryder estava certo. O New order estava certo. Nos encontramos todos. Todos vinham ao Hacienda. Era nossa catedral. Manchester, onde nasceram as ferrovias, o computador, a bomba quicante. E hoje, algo também histórico está para acontecer. Vêem? Estão aplaudindo o DJ. Não o músico, não o criador mas o meio. Eis o nascimento da cultura rave. A beatificação da batida. A época da dança. Quando até os brancos começam a dançar. Bem-vindos a Manchester.

Ainda na avaliação de Wilson, neste período “estar no *Hacienda* era como estar na Revolução Francesa. Felicidade era, ao amanhecer, estar vivo. Porém, ser jovem era o paraíso.” Aqui se percebe a questão da juventude atingindo um ponto máximo. Como propõe Duarte (2002, p. 3, grifo do autor),

Uma das cenas que mais impressionaram no início dos anos 90 (particularmente na Inglaterra) e continua a existir é o que se chamou de cultura *rave*. O conceito *rave*, nascido no final dos anos 80 e fortalecido e advindo da produção da música eletrônica, foi formatado em festas em espaços abertos fora do perímetro urbano das cidades ou em galpões abandonados da periferia, ao som da música hipnótica *tecno* e de drogas como o *Ecstasy* (ou MDMA, XTC, XTC, E., X, Adam) e o ácido (LSD). Como idéias principais, os *ravers* acredita(va)m no dogma *Plur* (*peace, love, unity and respect* – paz, amor, unidade e respeito). A música ‘executada’ em *pick ups* (pratos toca-discos de vinil) por *dee jays*, envolvia os *clubbers*, *ravers* em danças por horas a fio, numa grande celebração tribal de alegria e êxtase.

Durante o período de grande sucesso do *Hacienda*, com a *dance music* em alta e a casa lotada, verifica-se uma outra realidade a se consolidar em torno desta “cena” musical. A do tráfico de drogas cada vez mais estruturado. Por estarem cada vez mais armados, os traficantes passam a controlar o local, onde antes apenas vendiam a droga. A violência chega ao *Hacienda*. Por outro lado, o consumo do *Ecstasy* (por suas características específicas), ao invés de estimular, inibia a compra de bebidas alcoólicas, o que reduzia os ganhos da casa.

O surgimento da cultura rave e a consagração da *dance music*, na chegada dos anos 90, talvez possa ser entendida como a trilha sonora da globalização e da

consagração da sociedade pós-moderna, volátil e fragmentada. Neste sentido, pode ser esclarecedora a colocação de Straw (2005, p. 475), no artigo *Communities and Scenes in Popular Music* onde a cultura da *dance music*

É aquela na qual a diversidade espacial é perpetuamente retrabalhada como uma sequência temporal. Em um nível, a *dance music* é altamente policêntrica, nisto é caracterizada pela existência simultânea de um grande número de estilos locais ou regionais – música techno de Detroit, estilo bass de Miami, o swingbeat de Los Angeles e etc. Outros centros regionais – como Nova Iorque ou Londres – serão relevantes, menos como lugares (para o) surgimento de estilos que podem ser chamados como nativos, do que por ocupar posições de centralidade como espaços de retrabalho e transformação de estilos originários de outros lugares. A cultura da *dance music* é caracterizada por dois tipos de direcionalidade: um no qual a atividade musical local se desenha local dentro da produção de estilo musical de um ou mais produtores ou sons nativos, e outro que articula estes estilos em outro lugar, dentro de centros e processos de mudanças monitorados de perto pela comunidade internacional da *dance music* como um todo. Um efeito deste tipo de movimento é que coexistindo no interior da *dance music* os estilos regionais e locais estão quase sempre em diferentes estágios dentro dos ciclos de influência de nascimento e declínio da *dance music*. Uma confortável, estável diversidade internacional, pode ser raramente observada.²⁰

A dinâmica característica da *dance music* e das *raves*, transterritorial, diversificada e de constantes releituras atravessa a década de 90 até os dias de hoje, com suas diversas adaptações e influências. E pode-se dizer que há uma relação entre as cenas musicais e os espaços urbanos. De acordo com Freire Filho e Fernandes (2006, p. 31):

Um exemplo disso é a possibilidade de integrantes de cenas como a de São Paulo se congregarem a cenas como a de Manchester, na Inglaterra, sem que seja necessariamente uma modificação radical dos ideais estético-ideológicos desenvolvidos na cidade de origem. A escola, a rádio, os clubes noturnos – espaços modelados pelo lugar que ocupam na metrópole

²⁰ Tradução de: "Is one in wich spatial diversity is perpetually reworked as temporal sequence. At one level, dance music culture is highly polycentric, in that it is characterized by the simultaneous existence of large numbers of local or regional styles – Detroit 'techno' music, Miami 'bass' styles, Los Angeles 'swingbeat', etc. Other regional centers – like New York or London – will be significant, less as places [for the] emergence of styles one could call indigenous, than because they occupy positions of centrality as sites for the reworking and transformation of styles originating elsewhere. Dance music culture is characterized by two sorts of directionality: one wich draws local music activity into the production styles of one or more dominant, indigenous producers or sounds; and another wich articulates these styles elsewhere, into centres and processes of change monitored closely by the international dance community as a whole. One effect of this sorts of movement is that coexisting regional and local styles within dance music are almost always at different stages within their cycles of rising and declining influence. A comfortable, stable international diversity may rarely be observed."

contemporânea – proveriam as condições de formação e a possibilidade de existência de alianças entre estilos musicais e o estabelecimento de ligações afetivas entre lugares geograficamente dispersos.

Mas neste processo, nos períodos de declínio, alguns breves ícones da moda fenecem. No caso do filme *A Festa Nunca Termina*, o que se vê é que a festa às vezes tem fim. A *Factory Records* quase é comprada pela *London Records*²¹. O negócio não se efetua porque, como explica Wilson no filme, “a Factory não é uma companhia, é uma experiência humana”, uma vez que existe através de acordo entre amigos. Quanto ao Hacienda, as portas se fecham em 1994. Quem compra o local é o proprietário da primeira casa noturna onde teve início às sextas-feiras chamadas *Factory*.

4.5 DIÁLOGOS QUE MOSTRAM UMA ÉPOCA

Uma cena de destaque no filme “A festa nunca termina” (24 hour party people), é a em que Tony Wilson, Lindsay e Alan, vão conhecer o Russel Club, que sediará as sextas-feiras Factory, organizadas por Wilson. É neste momento que o protagonista começa a diversificar suas atividades para a área musical, fora da TV Granada. A escolha de um bairro de subúrbio vai ao encontro de uma tendência de redescobrimento de áreas das cidades abandonadas e que viriam a ser exploradas para o entretenimento, como explica Hobsbawm (1995, p. 297):

Velhas áreas industriais tornaram-se ‘cinturões de ferrugem’ – termo inventado nos EUA na década de 1970 -, ou mesmo países inteiros identificados com uma fase anterior da indústria, como a Grã-Bretanha, foram largamente industrializados, transformando-se em museus vivos ou agonizantes de um passado desaparecido, que empresários exploravam, com certo êxito, como atrações turísticas.

Ao considerar a sugestão do nome Factory, proposto por Alan, Tony Wilson propõe uma relação com Andy Wharol, e Lindsay, com o artista L.S. Lowry, do norte da Inglaterra. Estas considerações nos levam novamente a questão pós-moderna de

²¹ Diálogo transcrito no item 4.5 deste capítulo.

aproximação entre arte e vida cotidiana, onde a arte como algo distanciado e separado é contestado.

Em primeiro lugar, há o desafio direto contra a obra de arte, o desejo de eliminar sua aura...Em segundo lugar há uma suposição de que a arte pode estar em qualquer lugar ou em qualquer coisa. Os resíduos da cultura de massa, as degradadas mercadorias de consumo poderiam ser arte (lembramos Warhol e a *pop art*). (FEATHERSTONE, 1995a, p. 99).

Lindsay – É um terreno baldio?

Tony Wilson – Não, é Las Vegas. Certo?

Lindsay – Tem bosta de cachorro por toda parte. É nojento!

Tony Wilson – É urbano. É excitante. É justamente onde deveríamos estar...Essa garotada não vai roubar o carro, né?!

Alan – Não, não vão roubá-lo.

Lindsay – Tem certeza?

Já dentro do bar

Tony Wilson – Bom, a razão para estarmos aqui...com a explosão musical do New Wave há uma bando de bandas geniais surgindo e acho que, culturalmente, Manchester está meio atrasada.

Lindsay – É, para entrar numa boate você tem que estar vestido com um estilo de cabeleireiro.

Tonay (Don) – Minha mulher é cabeleireira...

Lindsay – Legal.

Tony Wilson – Mas outros, não. E eles têm o direito de dançar.

Alan – Tonay não acredita na televisão. Falei isto porque o engraçado é que Tony está na TV.

Tonay (Don) – Sabe como eu chamo a televisão? A caixa idiota.

Tony – Certo tem muito lixo na televisão.

Tonay (Don) – Certo. Fico com 60% da bilheteria. A banda ganha cerveja. Pode ficar com as sextas.

Na rua novamente

Tonay (Don) – Que tipo de música vai apresentar?

Tony Wilson – Um tipo de New Wave...

Alan – Um tipo de Indie...

Tonay (Don) – Indian?

Alan – Não, Indie.

Tonay (Don) – Não quero Ska (predecessor do reagge). Não gosto de Ska...Não gosto disso. Eu trago rock pesado. Uma dessas bandas... eles bebem como a porra da Rainha-Mãe.

Já no carro.

Lindsay – Que tal um nome para a casa?

Alan – Chame-a de Factory.

Tony Wilson – Gostei, é meio Andy Wharol.

Lindsay – É meio L.S. Lowry.

Alan – Acabei de ver cartazes dizendo: fábricas fechando e pensei que poderíamos ter um dizendo: Abertura de fábrica. Inverter a tendência.

Apesar de todo o envolvimento com a questão urbana e com os movimentos musicais de Manchester, Tony Wilson e Lindsay moravam fora da cidade. Numa localidade próxima, mas com um cenário bastante rural. Em um dos poucos momentos do filme que mostra a intimidade do casal, eles falam da possibilidade de ter filhos, como narra Tony Wilson: “Não era sempre aquela loucura entre eu e a Lindsay. Muitas vezes éramos um casal de jovens comum, querendo o que jovens casais querem. Uma bela casa, um belo carro e um casal de filhos”.

Lindsay – Aproveite o passeio, somos só eu e você.

Tony Wilson – Não gostaria de ter um pequeno Tony e uma pequena Lindsay?

Lindsay – Seria um pesadelo. Gosto de ser livre. Mais tarde talvez.

Tony Wilson – Vou dizer uma última palavra a esse respeito. Relógio biológico, ok. Relógio biológico.

Este diálogo revela contradições com relação ao papel de Lindsay Reade em “A festa nunca termina” (24 hour party people). No filme, ela aparece sempre acompanhado o protagonista e parece ter suas opiniões respeitadas, num papel ativo na narrativa. Em sua entrevista para o site do filme, no entanto, Lindsay Reade apresenta uma postura distinta. Segundo ela: “Eu realmente não me via tendo um papel nos negócios, porque eu era a esposa, e eu fui criada num clima diferente

daquele. Nossa crença era de que os homens fazem o dinheiro, e as mulheres, os bebês. E os papéis eram estes.” (READE, [200-]).

A colocação é, no mínimo instigante, por ocorrer na Inglaterra, na segunda metade da década de 1970, quando o feminismo já havia tomado as ruas. Mas a conciliação entre ser mulher, mãe e profissional ainda parecia algo irreal. O que nos leva a às colocações da socióloga húngara Agnes Heller, feitas quase no mesmo período, onde afirma ser a maternidade motivo de alegria, mas que as pessoas devem ter o direito de viverem suas vidas como bem entenderem: “[...] penso que todas as mulheres que encontram uma justificção para não terem conseguido fazer o que queriam no fato de terem tido filhos para criar ou são vítimas de uma tradição social que aceitaram, ou fracassaram elas mesmas na realização de um objetivo que podia ser efetivamente alcançado.” (HELLER, 1982, p. 198).

A chegada da década de 80 funciona como uma segunda parte de “A festa nunca termina” (24 hour party people). Ian Curtis se suicida, o Joy Division vira New Order, Tony e Lindsay se separam. Após deixá-la na rodoviária ele diz, fazendo uma diferenciação entre os estilos de vida europeu e americano “Esse é um momento difícil para mim. É óbvio. Mas eu acho que foi Scott Fitzgerald quem disse: ‘Vidas americanas não tem segundo ato’. Mas isto é Manchester. Nós fazemos as coisas diferentes aqui. Este é o segundo ato.”

Neste momento aparecem cenas dos integrantes do Happy Mondays dando veneno para pombos em cima de um telhado. Em seguida Tony Wilson, também em um terraço, narra:

A história da música popular é como uma dupla hélice. São duas ondas se entrelaçando. Quando uma faz assim (desce) a outra faz assim (sobe). São duas ondas fazendo assim. Quando um movimento musical está decaindo, outro movimento está subindo. Neste instante, estamos no cruzamento, uma espécie de pausa. Mas os dois caras que estarão no topo da próxima onda serão Paul e Shaun Ryder. Isto aconteceu de verdade e como a asa delta, funciona em dois níveis. Isto aconteceu em 1980, quando Paul e Shaun puseram veneno de rato no pão e envenenaram três mil pombos. Óbvio isto é uma reconstituição. Nenhum pombo foi machucado na filmagem deste filme. Apesar de alguns dizerem que eles são uma praga. Ratos com asas.

Falar da música popular num local como Manchester, dentro de um filme que trata basicamente das variações do rock, nos leva a colocação de Cardoso Filho e Janotti Júnior, onde o pop dialoga com a indústria e é disponibilizado para um grande público.

[...] os dispositivos midiáticos englobam as pessoas que criam e interpretam a música, as mídias e os locais de apresentação, os distribuidores, sejam comerciantes, promotores de shows ou divulgadores; os críticos que buscam padrões para avaliação das canções, e a audiência, que varia desde consumidores ocasionais até colecionadores. É no desdobramento desse cenário durante o pós-guerra que surge a música que marcou profundamente o século XX e acabou forjando a idéia de música pop, o rock. (CARDOSO FILHO; JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 16).

O surgimento do New Order, em 1980, pegou todos de surpresa e deu início a um novo momento da cena musical mundial. No filme, a cena que mostra a nova formação da banda, sem Ian Curtis, revela uma certa despretensão, inclusive dos próprios músicos.

As imagens são do céu cinzento, sempre a partir dos telhados da cidade. A câmera faz um passei e entra para um apartamento que parece ser em uma zona industrial, vazio de tijolos. A nova banda ensaia. Tony Wilson, em off, diz: “Nenhuma banda sobrevive à morte de seu líder. Então, quando o Joy Division virou New order, ninguém achava que daria certo.”

Neste momento, a seqüência do filme mostra sempre duas cenas paralelas na tela, dividindo a imagem ao meio. De um lado da tela, a banda segue o ensaio da música “Blue Monday”, no outro ocorrem os diálogos. O primeiro é de Wilson com baixista do New Order, Peter Hook, caminhando pelas ruas em uma noite chuvosa.

Peter Hook – Como você não tem imaginação visual, fiz uma maquete.

Tony Wilson – É um disquete!

Peter Hook – É um disquete.

Tony Wilson – É brilhante! É puro, profissional, poético.

Peter Hook - É caro. Impressão com quatro cores. Capa com dobra especial.

Tony Wilson – É lindo. Eu nunca economizo com beleza. Você sabe disso.

Em seguida, Wilson conversa com Alan, na Factory Records.

Alan – Podemos falar sobre as capas?

Tony Wilson – Claro.

Alan – Você calculou? Porque eu calculei. Perdemos cinco centavos em cada disco vendido.

Tony Wilson – Não vamos vender porra nenhuma, então, tudo bem.

Narração Tony Wilson: “Blue Monday se tornou o single mais vendido de todos os tempos o que significava muito dinheiro para o New Order. Mas eles não viram a cor do dinheiro. Pois cada tostão que eles ganharam foi tragado pelas dívidas da Hacienda.”

A forma de trabalho de Wilson e do grupo sempre se caracterizou por uma certa irresponsabilidade financeira e por experimentações. No início da Factory Records, devido aos custos, os discos eram prensados na Inglaterra, mas as capas eram produzidas na França. Assim, eles chegavam de forma separada na sede da gravadora, e não poucas vezes, os próprios músicos se encarregavam de colocar os discos nas capas.

A ousadia também está presente na cena em que Wilson mostra aos colegas o prédio que será a casa noturna Hacienda, com um desing de vanguarda, que imita uma fábrica.

Tony Wilson - Fac 51 istoé: a Hacienda. Prédios criam sinergia. São um foco para a criatividade. Quando os vitorianos construíram ferrovias, não construíram espeluncas. Eles deram tudo.

Alguém diz: Meu Deus!

Tony Wilson – Ouçam a reverberação. Maravilhoso não? O som da minha voz. Prédios mudam o jeito das pessoas pensarem. Como a Florença do Renascimento.

Martin Hannett – É. Mas isto aqui não é Florença no Renascimento. Isto é a Manchester da Idade Média. Parece um matadouro, porra.

Hannett – Quanto isto custou no nosso orçamento musical?

Rob Gretton – 700 mil libras.

Hannett – Adeus. Nós obviamente não temos nada em comum. Sou um gênio, vocês são uns bundões. Nunca mais vão me ver. Não merecem me ver de novo.

Ao final do filme, ocorre uma quase negociação entre a London Records, de Londres e a Factory Records, de Manchester. Com a mistura de investimentos entre Factory Records, o novo escritório e o Hacienda, a situação financeira se complica. Tony Wilson não tem contrato com os músicos da Factory Records, a idéia é vender o passe do grupo Happy Mondays à gravadora londrina London Records, apresentando a nova produção musical do grupo.

No entanto, não há nova produção. Os Happy Mondays passaram vários meses em Barbados, consumindo dinheiro da Factory Records e muitas drogas, e voltaram sem nenhuma novidade musical que pudesse ser lançada no mercado. Apenas o início de uma música, sem letra e que rapidamente se torna repetitiva. A surpresa na negociação, é que o interesse da London Records não é apenas nos Happy Mondays, mas na Factory Records como um todo.

Tony Wilson – Olá Roger. É Roger não é?

Roger (London Records) – Como vai?

Tony Wilson – Muito prazer. Tony.

Roger – Posso ver a banda?

Tony Wilson – Eles estão aqui...

Roger – Roger Ames, London Records. O que vocês fizeram é brilhante e se não se importam, que mesa...

Tony Wilson – E há comida. Sirvam-se

Shaun Ryder – Eu não comeria. É comida para coelhos. Nós gostamos de trepar como eles, mas não de comer como eles.

Roger – Música é alimento para os negócios. Por que não comemos isso?

Alguém – Aumente o som. É excelente.

Roger – Toque mais.

Tony Wilson – Ouvirão a letra quando ouvirmos a oferta.

Roger – Tony, porque não escutamos a canção enquanto eles estão fora? Eu entendo que Shaun é um pouco difícil.

Tony Wilson – É, mas ele é um gênio.

Roger – Tem razão, é um gênio. E devo dizer que se eu tivesse uma gravadora e tivesse contratado Shaun não o venderia por nada. Vou fazer uma oferta. Vou fazer uma oferta pela gravadora toda. Cinco milhões.

Alan – O que quer em troca?

Roger – Quero tudo. Quero o catálogo, esta mesa, estas janelas, a comida. Quero tudo.

Tony Wilson – Quer a Factory? Certo, ficamos muito, muito lisonjeados de achar que valemos esta soma. Porém tenho que explicar a você que é que a factory não é uma gravadora de verdade. Somos uma experiência humana. Está enganado ao achar que temos um contrato com as nossas bandas, um contrato qualquer, pois não temos. Porque isto é toda a papelada que a Factory Records tem com suas bandas, como contrato.

Roger – “Os artistas são donos do seu trabalho. A gravadora não é dona de nada. Nossas bandas têm liberdade de cair fora”. Não preciso negociar com vocês então.

Tony Wilson – Correto. Mas meu epitáfio será que eu nunca, literal ou metaforicamente, me vendi. Me protegi de jamais ter o dilema de precisar me vender, por não ter nada a vender.

Roger – Você é maluco.

Tony Wilson - É um ponto de vista.

A negociação acima apresentada pode ser analisada através de um novo momento da economia mundial, onde a circulação de dinheiro e de mercadorias deixa de ter pátria, e se consolida o mercado de ações. Como expõe Harvey (1993, p. 269):

A rapidez com que os mercados de moedas flutuam nos espaços do mundo, o extraordinário poder do fluxo de capital-dinheiro no que é agora um mercado financeiro e de ações global e a volatilidade daquilo que o poder de compra do dinheiro poderia representar definem, por assim dizer, um ponto alto da intersecção extremamente problemática do dinheiro, do tempo e do espaço como elementos entrelaçados de poder social na economia política da pós-modernidade.

“A festa nunca termina” (24 hour party people) termina em 1992. E deixa um relato duplo, da história narrada, e da história que realmente aconteceu. Mas como diz o próprio personagem de Tony Wilson, “entre o mito e a lenda, prefira a lenda”.

A ficção encontra a realidade, e, de fato, Manchester foi o local onde surgiram as bandas representadas no filme. Também os locais aí representados existiram. E

os personagens viveram àquele momento. Tanto que a maioria foi consultada e inclusive deu contribuições ao roteiro.

Isso significa que realmente houve um grupo de jovens, a partir dos 18 anos, que realmente fez Manchester ser cenário de diversas manifestações juvenis entre as décadas de 70 e 80. Ali estão, novamente, as questões da cidade, do bairro, da música, dos shows, das drogas. Está presente também o rechaço ao controle da mídia nas mãos de poucos grupos e da falta de espaço para manifestações fora do mainstream.

O contexto em que se passa a história é o de mudanças nas regras do capitalismo. Desemprego, falta de perspectiva e o questionamento por parte daqueles que precisam ser adultos nesse cenário estão representados no filme.

Os próprios realizadores têm uma proximidade com a história. São da mesma região da Inglaterra, freqüentaram espaços como o Hacienda e certamente dançaram ao som do New Order.

5 DOIS FILMES – REALIDADES PARALELAS

“Deu pra ti, anos 70” e “A festa nunca termina” são filmes que narram dois longos períodos de tempo. O primeiro, nove anos. O segundo, 16 anos. De 1976 até 1980, o momento representado é o mesmo. São filmes, portanto, ambiciosos em suas propostas originais. Os fatos ocorridos anterior e posteriormente a estas datas têm influência nas histórias, pois comportamentos surgidos nos anos 60 e que irão marcar os anos 80 e 90 estão presentes e são sugeridos nas películas.

Os dois filmes contam histórias de jovens e se passam na década de setenta. Apesar de “Deu pra ti, anos 70”, terminar na virada da década de 1980, apresenta indícios de comportamentos que marcariam os anos seguintes. Já “A festa nunca termina” (24 hour party people) começa na metade da década de 70 e se desenvolve até o início da década de 90.

Do ponto de vista das histórias dos filmes, nas duas narrativas encontramos elementos de representação da cultura juvenil à época. Os personagens de “Deu pra ti, anos 70”, no início da história, têm por volta de 13 anos. Na segunda metade da década de 70, estão com 17, 18 anos e chegam aos anos 80 com 20 anos, aproximadamente. Em “A festa nunca termina”, os personagens, a partir de 1976, têm mais de 18 anos.

Os realizadores de “Deu pra ti, anos 70”, têm praticamente a mesma idade dos personagens do filme “A festa nunca termina”. Em 1980, por exemplo, os diretores, Néelson Nadotti e Giba Assis Brasil, têm, respectivamente 21 e 23 anos. Assim, o grupo de realizadores de “Deu pra ti, anos 70” é da mesma faixa etária do grupo representado no filme inglês “A festa nunca termina” - um filme de ficção com base em fatos reais, cujos personagens realmente existiram e muitos estão ainda vivos.

Por outro lado, como relatou o roteirista de “A festa nunca termina”, Boyce ([200-]), ele e o diretor Michael Winterbottom são de regiões próximas a Manchester.

Na sua juventude freqüentavam o Hacienda e ouviam as músicas dos grupos lançados pela Factory Records.

Aqui temos um cruzamento não apenas das histórias, mas também das realidades. Tanto em Manchester quanto em Porto Alegre, na década de 1970, os jovens estavam envolvidos com a produção cultural e com a questão da comunicação. Néelson Nadotti e Giba Assis Brasil eram estudantes de jornalismo no período. O protagonista de “A festa nunca termina”, Tony Wilson, também é jornalista e trabalha em uma TV local, enquanto o protagonista de “Deu pra ti, anos 70”, Marcelo, opta pela faculdade de jornalismo.

O jornalismo, assim, é a profissão mais freqüente nas duas situações. O que demonstra ainda mais a relevância da circulação da informação, que se torna mais intensa a partir dos anos 70, bem como das novas tecnologias da comunicação. No Brasil, o surgimento das faculdades de comunicação facilita esta escolha.

Ter informação e divulgar notícias é um fator de aproximação de distintas partes do mundo. Passa-se a ter o acesso facilitado às realidades e aos modos de vida existentes em países e localidades distantes e muitas vezes remotos. Os protagonistas e os realizadores vivem esta situação, são consumidores, produtores e reprodutores de informação.

Em ambos os contextos, os meios de produção são alternativos. Enquanto os realizadores de Porto Alegre têm como meio o pouco ortodoxo cinema Super-8 como forma de expressão, em Manchester, Tony Wilson, é âncora de um dos poucos programas de televisão que apresenta novas bandas de rock, além de abrir espaço para suas apresentações em um clube noturno de subúrbio, o Russell Club, chamando os eventos de “Sextas-Feiras Factory”. O fato de Wilson abrir espaço na televisão para bandas novas, nos remete à idéia de Raymond Williams, que via nas novas tecnologias de comunicação não apenas uma forma de manter um fluxo da produção cultural de poucos para muitos, mas como meio de ampliar e inverter este fluxo.

A televisão, no caso de “A festa nunca termina”, acaba tendo um papel de destaque como mediadora entre os fatos do cotidiano e as notícias que são veiculadas para um grande público através das reportagens feitas por Tony Wilson, que mostram desde greves, paralisações, manifestações de skinheads, até assuntos mais triviais, como vôos de asa delta, e espetáculos com anões que banham elefantes em um zoológico. Mas o meio não é poupado de críticas, quando é chamado de “caixa idiota” pelo dono do Russell Club, ao que Tony Wilson concorda afirmando que “sim, há muito lixo na televisão”.

Em “Deu pra ti, anos 70”, a televisão não tem um papel de destaque. E o protagonista Marcelo demonstra um certo desinteresse por ela ao citar em um poema “se pelo menos eu tivesse vontade de assistir televisão”. Neste momento, ele preferia escrever a sentar em frente à tela doméstica.

A poesia está presente nos dois filmes. Marcelo escreve poemas e contos. E Tony Wilson compara as letras de Ian Curtis a poemas de Yeats. A literatura e a leitura, ainda tinham papel de destaque entre as juventudes representadas. Papel que aos poucos é substituído pela cultura da visão, da imagem.

Os atores de “Deu pra ti, anos 70” são, em sua maioria, integrantes de grupos de teatro, revelando que, além de estarem atuando no cinema Super-8, estavam produzindo cultura nos teatros da cidade. As discussões sobre cinema eram promovidas pelo grupo Humberto Mauro. E há também os atores que, como Nei Lisboa (fazendo seu próprio papel), Julio Reny e Wander Wildner, são músicos que, quase ao mesmo tempo do surgimento da Factory Records, lançavam seus discos e fitas de forma independente.

A improvisação é uma marca do período. Em “A festa nunca termina”, os próprios artistas embalavam seus discos e de outros, pois a prensagem do vinil era feita em Londres e as capas, confeccionadas na França.

Em “A festa nunca termina” os jovens também formam grupos de identificação, como o de Tony Wilson, Alan Erasmus, Martin Hannett, Rob Gretton, Lindsay, os integrantes do Joy Division, posteriormente do New Order, os

componentes do Happy Mondays. Juntos eles movimentaram o cenário musical e artístico de Manchester. É também do final da década de 70 o documentário *Factory Flick* feito em Super-8 pela adolescente Liz Naylor, e que apresenta um passeio pela cidade de Manchester.

O mesmo ocorre em Porto Alegre com o grupo de realizadores de cinema Super-8. Além de “Deu pra ti, anos 70” eles fizeram outras películas em co-autoria. E as parcerias também são encontradas entre os realizadores de “A festa nunca termina”, uma vez que Michael Winterbottom, Frank Cottrell Boyce e Andrew Eaton estiveram juntos em outros trabalhos cinematográficos.

Os locais onde os filmes são produzidos e onde se passam as histórias também apresentam aproximações. Tanto Manchester quanto Porto Alegre são cidades fora dos principais centros de irradiação cultural. São periféricas. Mesmo assim, apresentam inovações nas formas de expressões artísticas e culturais.

termina a sest0145s(r)3(e)-472(t)-(sA)-1()-102(u)-4(m)-7(a)-47 rea

Algum tipo de posicionamento ideológico pode ser encontrado nestas manifestações musicais. Com o nome Joy Division, o grupo inglês propunha uma subversão ao uso original do termo vinculado ao nazismo, com uma releitura para “divisão da alegria”. Percebemos aí uma reapropriação característica da pós-modernidade. Ao se tornar New Order, o grupo também sugere uma nova tendência, uma “nova ordem”, a partir de 1980. É como um rompimento ao que vinha sendo feito até então. A própria música é mais dançante, num abandono ao estilo imposto pelo ex-líder Ian Curtis, que imprimia uma visão mais melancólica do momento.

Em Porto Alegre, o show “Deu prá ti, anos 70”, da mesma forma, sinaliza novos tempos. Um adeus à época de repressão, da ditadura militar. Nos dois casos, as manifestações musicais buscam novos ares, pedem novos caminhos.

Em ambas realidades se percebe, ainda, a proximidade dos músicos com os grupos que protagonizam os filmes. Em Manchester, os integrantes do Joy Division e posteriormente do New Order, freqüentam os mesmos bares, os estúdios de gravação e a casa de Tony Wilson e Lindsay. No filme de Porto Alegre, Nei Lisboa está no mesmo acampamento de Marcelo, em Garopaba. Não existe um distanciamento do ídolo do rock como um ser inatingível, inacessível. Não são megastars. Ainda não foram absorvidos pelo sistema das grandes gravadoras e do consumo massivo.

A música, aliás, funciona como um fio condutor nos dois filmes. Ela também conta e é a história. A primeira música de “Deu pra ti, anos 70” é de Nei Lisboa, e os prédios da cidade anunciam, através de pichações, tanto o show quanto uma nova vontade política. “A festa nunca termina” tem como proposta mostrar a efervescência musical de Manchester no período.

Logo no início de “Deu pra ti, anos 70”, ocorre a reunião dançante na casa de uma das meninas do bairro. É 1971 e a trilha sonora da festa é basicamente o rock inglês de ex-integrantes do grupo Beatles. O personagem de Julio Reny, Fred, demonstra sua adoração pelo som e também pelo objeto “disco de vinil”. Em vários momentos o disco de vinil aparece no filme. Na festa, no quarto de Marcelo, no quarto da protagonista Ceres. Pode-se dizer que a partir destes discos, como bens

de consumo cultural, ocorre a circulação da informação musical nas sociedades ocidentais no período representado nos filmes.

O disco de George Harrison que o personagem Fred manuseia é um álbum. Este, além das diversas faixas musicais traz também outras informações como fotos, letras das músicas e pensamentos dos autores. Com o álbum a circulação da informação não se restringe à música, vai além. Traz imagens, idéias, visões de mundo. Dados que acabam por influenciar todo um modo comportamental da juventude da década de 70. Como os modos de vestir, de dançar, de fumar.

O vinil também é objeto de desejo em “A festa nunca termina”. Tanto que Tony Wilson acaba por produzi-los, através da Factory Records. Já na década de 80, estes discos ganham novo fôlego através dos Djs que os manipulam em suas pick-ups e passam a receber as glórias no lugar dos artistas propriamente ditos.

Nos dois filmes os cartazes encartados em álbuns decoram os quartos e apartamentos dos personagens. Marcelo tem um pôster do guitarrista americano Jimmi Hendrix. Alan Erasmus rasga o cartaz de David Bowie que ficava na sala de seu apartamento.

A questão dos ídolos também está presente nos dois filmes e gira em torno da figura de Che Guevara. Na casa da tia da protagonista Ceres de “Deu pra ti, anos 70”, o retrato, hoje mundialmente conhecido, tem o significado político de oposição ao regime militar, de esquerda política, de contestação e desafio à ordem vigente.

Em “A festa nunca termina”, durante o enterro do vocalista Ian Curtis, que se suicida em 1980, Tony Wilson invoca o nome do guerrilheiro para fazer uma comparação entre Guevara e Curtis. De mártir político ele passa a ser comparado a um possível mártir da tendência gótica do rock’n roll. Aqui, novamente a apropriação característica da pós-modernidade que descontextualiza determinados símbolos para reutilizá-los em diferentes contextos.

As viagens também possibilitam a circulação de influências culturais. Em “Deu pra ti, anos 70”, a trilha sonora composta é de autoria de Nei Lisboa e Augusto Licks.

Lisboa, antes de compor a trilha, havia passado parte da adolescência nos Estados Unidos, onde teve acesso a diferentes ritmos musicais. “A festa nunca termina”, transcorre em Manchester, na Inglaterra, berço dos principais grupos de rock a partir da segunda metade do século XX, principalmente da década de 60. Mas é Tony Wilson, ex-estudante de Cambridge, que traz uma visão mais empresarial à cidade pois, como o próprio personagem diz, Manchester estaria “meio atrasada”.

Os meios de comunicação cumprem um papel importante nesta circulação de informação, apesar de contarem com espaços restritos. Como já foi dito, em Manchester, Tony Wilson apresentava o programa *So it goes*, que trazia as novidades do universo do rock para a televisão local. Em Porto Alegre, a rádio Continental transmitiu, em meados da década de 70, o programa *Mister Lee*, que abria espaço para músicos locais e também trazia novidades musicais.

O rock, portanto, permeia as atitudes dos jovens representados nos filmes. Mais do que um estilo musical, o rock - com suas inúmeras variações, é determinante na composição de comportamentos juvenis.

O rock’n roll rompeu fronteiras. Chegou aos lares, aos bares e tomou as ruas onde os jovens de diversas partes do mundo conviviam. Seu consumo se tornou massivo e suas diversas variações permitiram a formação de grupos distintos que se identificavam a partir dos gêneros musicais do rock que elegiam como preferência.

Na cena da reunião dançante de “Deu pra ti, anos 70”, em 1971, os então adolescentes dançam ainda em pares, fumam escondidos dos pais, ouvem rock inglês, e música alta. Esta é a “curtição”. É a manifestação da sua diferença.

Na cena do *Rib’s*, a trilha sonora é de Raul Seixas, os personagens comem lanches americanizados e lotam um fusca para fumar maconha após terem assistido a um filme de Federico Fellini. Também falam de suas incertezas sobre os rumos profissionais e criticam a exigência de definições sobre o futuro.

“A festa nunca termina” está repleto de situações onde o rock determina comportamentos. Do punk rock dos Sex Pistols, onde a platéia pula

desordenadamente aos shows do Joy Division em bares lotados e enfumaçados, onde a participação do público é intensa. Da mesma forma, posteriormente, com a Dance Music, no Hacienda, em meados da década de 80, quando a dança não ocorre em pares, mas inclusive individualmente e o som eletrônico é o preferido em detrimento ao artista.

No filme, os personagens também lotam o Peugeot de Tony Wilson e escutam a fita K-7 recém gravada com músicas inéditas do Joy Division. Estes passeios em carros lotados mostram outra aproximação entre as realidades locais das duas cidades na década de 1970. Os automóveis ainda eram bens de consumo raros entre os jovens da época. Poucos os possuíam e se encarregavam de levar o grupo para passear.

Os passeios de carro noturnos são uma característica do filme “A festa nunca termina”. Através deles vê-se a cidade à noite, com sua umidade e suas luzes em movimento. Também em “Deu pra ti, anos 70” há o passeio de Ceres, de dentro de ônibus, que mostra a Av. Osvaldo Aranha, em torno da qual grande parte da história se desenrola.

Aqui, portanto, a questão da cidade. Tanto Manchester como Porto Alegre, como pontos de partida e chegada das narrativas. A Manchester de Tony Wilson, Alan Erasmus, Martin Hannett, Rob Gretton, Lindsay, dos integrantes do Joy Division, posteriormente New Order, dos componentes do Happy Mondays. Do Hacienda e da Factory Records.

A Manchester dos arcos ferroviários, dos canais, da chuva, dos prédios abandonados. Dos bairros de subúrbio ao sul. Também a cidade próxima aos locais onde nasceram e cresceram o diretor do filme Michael Winterbottom e o roteirista Frank Cotrell Boyce. E que produziu locais que eles freqüentavam e músicas que eles escutavam.

A Porto Alegre dos personagens Marcelo, Ceres, Fred e Margarete. De Nei Lisboa, Julio Reny e Wander Wildner. Dos grupos “Vem de-sê sonhos”, “Faltou o João” e “Humberto Mauro”. Cidade dos diretores Néelson Nadotti e Giba Assis Brasil.

Porto Alegre dos bairros Bom Fim, Menino Deus e Moinhos de Vento. Do parque da Redenção, do bar Alaska, da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Dois centros urbanos onde estes grupos de jovens circulavam, faziam amizades, ouviam e produziam música, experimentavam amores e drogas. Palcos de manifestações juvenis, de busca de espaços. De circulação e troca de informações. Locais de consumo e produção cultural.

A cidade e a arquitetura também são temas tratados em “Deu pra ti, anos 70” e “A festa nunca termina”. Ceres quer seguir os passos da tia e acaba entrando para a faculdade de arquitetura. Não sem antes questionar o papel da profissão ao afirmar que não gostaria de planejar mansões e bancos, mas de fazer algo de cunho mais social.

Tony Wilson investe na construção da casa noturna Hacienda. Ao fazê-lo, dá ao lugar os ares de uma fábrica. Marca da cidade de Manchester. E diz que os prédios “mudam o jeito das pessoas pensarem”. Os espaços urbanos determinam e são determinados pelos seus habitantes.

Ao traçarmos paralelos entre os dois filmes percebemos sempre a relevância do grupo. Os mesmos personagens amadurecem juntos. Trocam informações entre si. Influenciam-se. Não é a família, nem a escola, nem outros meios tradicionais de educação que recebem destaque na formação das personalidades. São os amigos, namoradas/os, conhecidos eventuais.

Em “Deu pra ti, anos 70”, a questão paterna é mais presente. Ceres e Marcelo têm, claramente, desavenças em suas casas, até porque ainda moram com os pais. Mas a narrativa nos mostra que a situação deve mudar. Ceres procura um apartamento para dividir com uma amiga. Marcelo visita locais onde ele e Ceres possam viver juntos. Os maiores conflitos ocorrem quando eles ainda são mais jovens. E as viagens, o sexo, o uso de drogas e a música são compartilhadas entre eles. Fora de um controle externo.

“A festa nunca termina” começa com os personagens já em uma faixa etária mais avançada. Eles, portanto, em sua maioria, moram em suas próprias casas ou apartamentos. Também é o grupo que compõe o ambiente de formação.

Nos relacionamentos, em ambos filmes há o desejo do casamento. Apesar da turbulência dos períodos, Tony Wilson demonstra querer ter uma família mais “convencional” com Lindsay, ao propor a ela que tenham um casal de filhos. Marcelo quer morar com Ceres. Escolhe um apartamento onde eles passam a virada de ano (e de década) juntos. O amor entre homens e mulheres, mesmo após as modificações ocorridas em 1968.

Outro ponto de aproximação entre os dois filmes se encontra nas estéticas apresentadas. Ao realizar o longa-metragem “Deu pra ti, anos 70” em Super-8, os realizadores portoalegrenses estabelecem um novo momento na produção fílmica. A opção por este meio demonstra que as dificuldades financeiras e a falta de incentivos não foram empecilho para a realização.

Enquanto as produções do eixo Rio de Janeiro São Paulo começavam a atender as demandas de um mercado e a uma política cultural incentivada pelo Estado, Nadotti e Giba Assis Brasil encontraram no Super-8 a forma de contar a história que queriam. Uma história que possui uma crítica ao momento político brasileiro diluída em sua narrativa,

A própria narrativa, não linear, também quebra com os padrões clássicos de produção. As idas e vindas do roteiro, que exige uma maior atenção do espectador, traz, com sua fragmentação, elementos de um cinema pós-moderno. A mistura de ficção com fatos reais – o show “Deu pra ti anos 70” – também confirma esta tendência.

A pouca experiência dos realizadores é outro fator que marca a estética do filme. Os planos são mais longos e a edição em cortes secos é mais lenta. A limitação financeira faz com que as opções recaiam à simplicidade. Está longe de ser uma super produção hollywoodiana.

Ao filmar “A festa nunca termina” em Vídeo Digital – DV, Michael Winterbottom e Robby Muller, de certa forma, apresentam outro rompimento com a forma clássica de fazer cinema, em 35 milímetros. O vídeo digital surge como uma nova alternativa de produção, que permite mais agilidade de filmagem além de custo reduzido. Mas a discussão em torno de sua utilização ainda não encontrou uma unanimidade, já que alguns realizadores permanecem firmes na posição de que um filme se caracteriza pelo uso de película.

A edição veloz que se torna ainda mais rápida quando a história chega aos anos 80, segue pontos característicos da pós-modernidade. A divisão da tela em duas partes, onde diferentes imagens são apresentadas paralelamente, é uma referência às novidades visuais que apareciam no período, quando surgem na televisão canais como a MTV, basicamente de clipes musicais que misturam músicas e fragmentos soltos de imagens.

Outra opção do diretor e do diretor de fotografia foi aproveitar e permitir ao máximo as improvisações, para aproximar o filme da realidade, uma vez que, como já foi dito, “A festa nunca termina” é uma ficção com base em fatos reais. A busca por uma simplicidade estilística, em alguns momentos novamente aproxima os filmes.

O que temos então são duas películas que em suas narrativas representam o que faziam e pensavam jovens ocidentais de centros urbanos distantes geograficamente. Mas que por diversas atitudes apresentam semelhanças. Por outro lado, embora distantes geograficamente, os realizadores dos filmes apreenderam o “espírito do tempo” que já despontava no ar e anteciparam muitas tendências que se confirmariam no futuro.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos propormos realizar análises de filmes, e, a partir destas análises, um estudo comparativo entre distintas películas, nos deparamos com alguns desafios. A análise, como já foi dito, não apresenta um método fechado, pronto a ser aplicado. É preciso, a partir de algumas prerrogativas, achar um caminho próprio para responder às perguntas que nos fazemos.

Um estudo comparativo, a partir de análises de filmes, exige que as mesmas apresentem um equilíbrio de abordagens, para que possam ser estabelecidas as comparações. Ainda neste tipo de trabalho, encontramos comparações a partir de semelhanças e também de diferenças. Algumas vezes, a proximidade dos conteúdos e das formas nos aponta as semelhanças. E o objetivo passa a ser encontrar as diferenças. Em outras, a distância dos temas nos mostra as diferenças, e o esforço é em encontrar as possíveis aproximações.

Este é o caso deste trabalho. Partimos de filmes que, em uma primeira vista, nada têm em comum. Um é feito em 2001, conta uma história que se passa em Manchester, na Inglaterra, durante um período de 16 anos, de 1976 a 1992. O outro é feito em 1980, narra uma história que se passa em Porto Alegre, no Brasil, durante um período de nove anos, de 1971 a 1980.

No Brasil, vivia-se o período de repressão militar, onde o Milagre Econômico escondia a crise mundial e as manifestações de oposição estavam sem voz ativa. Realidade que começa a mudar a partir de 1976. Onde o medo e a censura eram aliados.

É neste contexto que os personagens de “Deu pra ti, anos 70”, se desenvolvem. E também os autores do filme. Percebe-se, assim, que mesmo durante um período de silenciamento, os jovens estavam insatisfeitos e se reuniam para encontrar saídas. Onde a arte mostra ser um caminho de resistência a uma realidade sufocante. Uma arte cotidiana presente nas pichações dos prédios, na música, no teatro, no cinema Super-8.

Em Manchester, a crise econômica mundial. O declínio e decadência de uma das mais importantes cidades industriais do mundo. Ruínas, desemprego, bairros abandonados. Desesperança. Local onde também, a arte, através da música faz os olhos do mundo reencontrarem a cidade. Onde os jovens se reúnem e utilizam seu tempo vago para criar tendências que vão influenciar comportamentos nas décadas seguintes. Em ambos centros urbanos, as discussões ocorrem nos bares, nas ruas, nos parques. Locais de difícil controle. No cotidiano mais comum.

O que pode haver de semelhante nestes dois filmes? Neste ponto, se fez necessária uma análise que nos permitisse identificar a plausibilidade de tal hipótese. Ao se optar pelo caminho dos Estudos Culturais, onde o contexto em que o filme é realizado e o papel dos realizadores tem grande importância no resultado final, abrimos caminhos para um estudo que não se encerra no conteúdo dos filmes. Vai além.

Assim, podemos dizer que as análises realizadas de “Deu pra ti, anos 70” e “A festa nunca termina” (24 hour party people) ocorreram em quatro vias distintas. Nos dois casos, portanto, a partir da história representada, da história real de realização, do período fora do filme (em que o filme se desenrola) e da história dos seus produtores.

Por ser um trabalho que se inscreve na tradição dos Estudos Culturais, portanto, destacamos nas análises aspectos fílmicos e não-fílmicos. Esta “saída” do filme nos traz perspectivas enriquecedoras para a compreensão do produto cultural à qual o estudo se propõe.

Nos diversos cruzamentos estabelecidos constatamos muitas semelhanças importantes e ligadas ao imaginário da juventude ocidental nas décadas de 70 e 80, enquanto as diferenças parecem estar relacionadas com detalhes específicos das narrativas e de seus contextos geográficos.

Percebe-se, por exemplo, que o resultado de um filme pronto contém mais informações que apenas a história nele narrada. Que os elementos exteriores ao resultado final são relevantes e muitas vezes determinantes na película. As

condições de produção, a bagagem cultural dos realizadores, os países de onde os filmes são originários, os contextos políticos e econômicos do período da sua produção influenciam os resultados.

A realização de um filme, desta forma, se caracteriza também por ser uma prática social. Como um meio de comunicação já consagrado é uma forma de produção e circulação cultural. Suas mensagens são constituídas por uma conjunção de fatores que envolvem um grande número de pessoas.

E o resultado também funciona como uma representação do social. A partir das análises feitas dentro da proposta dos Estudos Culturais, estas representações passam a ter um entendimento mais completo.

No caso dos dois filmes estudados, percebemos que existe uma representação do social. Mais especificamente das juventudes urbanas ocidentais das décadas de 70 e 80 em diferentes localidades. O que está impresso nas telas, no entanto, é também o resultado das experiências de quem as fez. As escolhas dos realizadores são influenciadas pelos contextos de onde eles vêm.

“Deu pra ti, anos 70”, nos mostra como jovens portoalegrenses pensavam, agiam, consumiam, se divertiam. O mesmo ocorre com “A festa nunca termina”, que é um filme que fala de um período de Manchester que realmente existiu. Os dois filmes, a partir de uma abordagem dos Estudos Culturais, nos mostram que os próprios diretores tinham relações com as cidades e com os momentos ali apresentados.

A questão política e econômica das épocas representadas também determinam as histórias. A repressão no Brasil faz com que os jovens tenham que buscar alternativas de expressão. A crise mundial e o declínio de Manchester conduz sua juventude à uma reação, a manifestações grupais que mostrem seu descontentamento.

A representação de realidades juvenis encontra algumas respostas ainda no aporte teórico da sociologia compreensiva de Michel Maffesoli, para quem, algumas

relações se estabelecem de formas mais fluídas. Percebemos isto nos shows de rock, na participação pouco engajada politicamente de Marcelo na passeata, atitude criticada por Ceres, que apresenta uma postura mais politizada, mais preocupada com o futuro, tanto próprio como de todo o movimento estudantil de sua cidade.

A personagem Margarete também é um vetor de uma tendência de identificações mais voláteis em contraposição a identidades mais fixas. Ela vai acampar, volta para o show, experimenta a sexualidade.

O consumo de drogas não está distante desta questão da experimentação. A maconha e o haxixe são consumidos em grupos que se identificam com seu efeito, passam de mão em mão alterando os sentidos e permitindo novas percepções.

Modernidade e pós-modernidade travam disputas nos filmes. As narrativas fragmentadas têm características pós-modernas. Tony Wilson, ao comparar o bairro de Hulme a Andy Warol, e ver o subúrbio como um local que inspira arte, se aproxima do pós-moderno. Ceres, na faculdade ao folhear um livro de Le Corbusier, manuseia informações de um dos ícones da arquitetura moderna.

Assim, em resposta às hipóteses lançadas pelo presente trabalho, podemos dizer que existem simultaneidades de acontecimentos entre os jovens representados nos dois filmes. Nos dois casos os grupos de amigos têm um papel central.

O rock é consumido por estes jovens e está presente em vários momentos das narrativas. A experiência com drogas é uma realidade em ambos. Os realizadores têm uma proximidade com as cidades e com as épocas representadas.

Os jovens de Manchester e Porto Alegre da forma como representados em “Deu pra ti, anos 70” e “A festa nunca termina” apresentam manifestações de um imaginário coletivo juvenil ocidental em muitos aspectos semelhantes. Frequentam bares, têm na música e na poesia formas importantes de manifestação. Buscam nas drogas formas de libertação de uma realidade muitas vezes monótona e sem perspectivas. Experimentam o amor, tentam relacionamentos. Contestam estilos de vida tidos como mais “convencionais”.

Esta simultaneidade de acontecimentos é favorecida pela troca de informações que ocorrem a partir da circulação cada vez maior e mais rápida de bens culturais, como os discos de vinil e das viagens. Mas também a partir da televisão, do rádio, do cinema.

O cinema produzido na década de 80 em Porto Alegre, a partir de “Deu pra ti, anos 70”, possui uma estética particular, fruto da imagem do filme Super-8, de uma narrativa não linear, de algum tipo de improvisação para ultrapassar limitações técnicas e financeiras. A co-autoria continua a ocorrer na década de 80 em diversas outras produções.

“A festa nunca termina” é feito com câmera digital, que permite uma maior mobilidade e um ar de improviso que lembra os filmes mais despretensiosos feitos de forma independente na década de 80, principalmente na primeira metade da narrativa.

As representações dos cotidianos alternativos de Porto Alegre e Manchester mostram como juventude, música, bares e grupos são importantes formadores de elos sociais. Nestes ambientes e contextos são produzidas diferentes manifestações culturais, tanto dentro como fora dos filmes.

Grande parte de “A festa nunca termina” transcorre em bares e casas noturnas. Muitos dos personagens são músicos. É em torno do grupo que gira a história. Todos são jovens à época.

O mesmo ocorre em “Deu pra ti, anos 70”. São jovens que ouvem música, freqüentam bares, viajam juntos, vão a shows. Há os músicos, sendo que Nei Lisboa faz seu próprio papel. Nadotti e Assis Brasil também são jovens que fazem cinema e são jornalistas. Há elos sociais que se formam nestas situações.

As hipóteses apresentadas, portanto, se confirmam. E esta constatação demonstra a importância do cinema como representação do social. Representação de uma época definidora de muitos comportamentos posteriores, porque quem passou a adolescência e juventude em Porto Alegre em muitas situações freqüentou

o Bom Fim, ouvi Nei Lisboa, Wander Wildner e Julio Reni. Assistiu a filmes produzidos na cidade. Bem como dançou ao som do New Order, teve discos de vinil do Joy Division e recebeu influências de culturas européias e norte-americanas.

No caso particular da autora, há ainda a proximidade com a formação em jornalismo, o estudo dos meios de comunicação social e sua importância nas sociedades contemporâneas, cada vez mais dependentes das novas tecnologias e das trocas de informações. A opção pela análise a partir dos Estudos Culturais contribuiu para a percepção de que os estudos dos bens culturais não têm um fim em si mesmo. Inúmeros fatores concorrem para que os produtos sejam como são. As obras estão abertas a várias abordagens.

A partir daí, pode-se dizer que o presente estudo apresenta possibilidades de continuidade, como por exemplo, através de uma análise econômica das produções e das realidades das indústrias cinematográfica brasileira e inglesa no circuito externo ao de Hollywood. A questão das co-produções entre países também pode ser um caminho a ser trilhado, numa tendência cada vez mais presente no universo da produção de filmes. Um maior aprofundamento da geografia e das histórias de cada uma das duas cidades também é plausível. Enfim, os caminhos se abrem.

REFERÊNCIAS

24 HOUR party people. Disponível em: <<http://www.partypeoplemovie.com>>. Acesso em: 24 out. 2007.

AMARAL, Adriana. Visões obscuras do underground: Hackers e Rivetheads: o cyberpunk como cultura híbrida. In: **404nOtF0und**, Salvador, ano 5, v. 1, n. 47, 2005. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und/404_47.htm>. Acesso em: 20 out. 2007.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona: Paidós, 1988.

BENNET, Andy. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. **Sociology**, London, v. 33, n. 3, p. 599-617, 1999.

BOYCE, Frank Cottrell. **[Entrevista]**. [S.l.: s.n., 200-]. Disponível em: <<http://www.partypeoplemovie.com>>. Acesso em: 24 out. 2007.

BRASIL, Giba Assis. Cenas do cinema gaúcho. **Trinta Dias de Cultura**, Porto Alegre, abr. 1990. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/port/conexoes/cenas-rs.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2006.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JUNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground – trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 11-23.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, R. Vanessa (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 401-405.

DUARTE, Cláudio Manoel. **Música pop, e-music, mídia e estudos culturais**. [Portugal]: Biblioteca On-Line de Ciência da Comunicação, 2002. Disponível em: <https://bocc.ufp.pt/_listas/tematica.php?codtema=47>. Acesso em: 09 out. 2006.

ELIOT, Karen. **Situacionismo**. [S.l.]: Rizoma.net, [200-]. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=130&secao=potlatch>>. Acesso em: 20 dez. 2007.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. In: HOHLFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da comunicação**. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 151-170.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Livros Studio Nobel, 1995.

_____. **O desmanche da cultura**. São Paulo: Livros Studio Nobel, 1995.

FREIRE FILHO, João. Das subculturas às pós-subculturas juvenis: música estilo e ativismo político. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 138-166, 2005.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de *cena musical*. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 25-40.

GELDER, Ken (Org.). **The subcultures reader**. London: Routledge, 2005.

GOELLNER, René, RECHENBERG, Fernanda, CAPPARELLI, Sérgio. As telas da cidade: a trajetória das salas de cinema em Porto Alegre. In: HAUSSEN, Doris (Org.). **Mídia, imagem e cultura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 265-289.

GERBASE, Carlos. **Influências européias no cinema gaúcho urbano**. Porto Alegre: [s.n.], maio 2005. Mimeografado.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. Loyola: São Paulo, 1993.

HEBDIGE, Dick. Subculture: The meaning of style [1979]. In: GELDER, Ken (Org.). **The subcultures reader**. London: Routledge, 2005. p. 121-131.

HELLER, Agnes. **Para mudar a vida**: felicidade, liberdade e democracia. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOHFELDT, Antônio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA Vera Veiga. **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001.

JANNOTI JR., Jeder. **Heavy metal com dendê**. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

_____. "Rock and Roll all night": notas sobre rock pesado, tecido urbano e sua apropriação em Porto Alegre. In: HAUSSEN, Doris (Org.). **Imagem e cultura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 249-263.

JOHNSON, Richard. **O que é, afinal, estudos culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996

_____. **A transfiguração do político**: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. **O mistério da conjunção**: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre: Sulina, 2005.

METZ, Christian. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Horizonte, 1980.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Identidade, afeto e autenticidade: a (in)validade do discurso da ideologia do Rock no cenário musical contemporâneo. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JÚNIOR, Jeder (Org.). **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 25-40.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 145-172.

MOSCROP, Martin. . [Entrevista]. [S.l.: s.n., 200-]. Disponível em: <<http://www.partypeoplemovie.com>>. Acesso em: 24 out. 2007.

NEI Lisboa. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S.l.], 2007. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Nei_Lisboa>. Acesso em: 06 dez. 2007.

RATNER, Rogério. **Woodstock em Porto Alegre**. Porto Alegre: Overmundo, 2007. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/woodstock-em-porto-alegre>>. Acesso em: 24 out. 2007.

READE, LINDSAY. [Entrevista]. [S.l.: s.n., 200-]. Disponível em: <<http://www.partypeoplemovie.com>>. Acesso em: 24 out. 2007.

SAVAGE, Jon. **Joy Division**: transmissão. Rio de Janeiro: Blitz, 27 abr. 2007. Disponível em: <<http://blitz.aeiou.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=bz.stories/6978&sid=bz.sections/54>>. Acesso em: 23 maio 2007.

SERRANO, José Fernando. La investigación sobre jóvenes: estudios de (y desde) las culturas. In: MARTÍN BARBERO, Jesús, LOPEZ DE LA ROCHE, Fábio. **Cultura, medios y sociedad**. Bogotá: Ces/Universidad Nacional, 1998. p. 274-309.

SILVA, Juremir Machado da. **Anjos da perdição**: futuro e presente na cultura brasileira. Porto Alegre: Sulina, 1996.

SILVA, Juremir Machado da. Interfaces: Michel Maffesoli. **Revista Famecos**: Mídia, Cultura e Tecnologia, Porto Alegre, n. 25, p. 43-48, 2004.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil**: de Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

STRAW, Will. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken (Org.). **The subcultures reader**. London: Routledge, 2005. p. 469-478.

THORNTON, Sara. The Social Logic of Subcultural Capital [1995]. In: GELDER, Ken (Org.). **The subcultures reader**. London: Routledge, 2005. p. 184-192.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1969.

WINTERBOTTOM, Michael. **[Entrevista]**. [S.l.: s.n., 200-]. Disponível em: <<http://www.partypeoplemovie.com>>. Acesso em: 24 out. 2007.