

“ANOS 70, NÃO DEU PRA TI...”: CONSIDERAÇÕES
SOBRE A MEMÓRIA, JUVENTUDE E PERÍODO
AUTORITÁRIO ATRAVÉS DO FILME “DEU PRA TI,
ANOS 70...” (1981) E DA PEÇA TEATRAL “BAILEI NA
CURVA” (1983)

Alexandra Lis Alvim⁵²

Artigo recebido em: setembro/2015

Artigo aceito em: outubro/2015

Resumo:

Este trabalho se propõe a analisar duas produções culturais surgidas nos anos finais da última ditadura brasileira: o longa-metragem em Super 8, lançado em 1981, “Deu pra ti, anos 70...”, de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, e a peça teatral “Bailei na Curva”, que estreou em 1983, pelo grupo Do Jeito Que Dá – duas produções que discorriam em tom nostálgico e reflexivo sobre a experiência da geração que cresceu sob o período autoritário. Ao tratar de sexualidade, política, identidade, drogas e comportamento, as duas obras trabalhavam em cima da memória recente ao mesmo tempo em que narravam o diálogo entre a transgressão e a inocência naqueles

⁵² Mestranda em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), licenciada em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Membro do Laboratório de História e Arte (LABHARTE), UFSC. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7725946571406968>.

tempos repressivos com um mesmo espaço, uma mesma cidade como cenário e protagonista: Porto Alegre.

Palavras-chave: Cidade; Memória; Ditadura; Porto Alegre; Cultura.

Resumen:

Este trabalho se propone a hacer un análisis de dos producciones culturales que surgieron en los años finales de la última dictadura brasileña: el largo-metraje "Deu pra ti, anos 70...", de Nelson Nadotti y Giba Assis Brasil, y la pieza de teatro "Baile na Curva", que estrenó en 1983, del grupo "Do Jeito Que Dá" - dos producciones que narraban en tono de nostalgia y reflexión la experiencia de la generación que creció sob el periodo autoritario. Las dos obras tratan de sexualidad, política, identidad, drogas y comportamiento, trabajando en la memória reciente al mismo tiempo que entablan un diálogo entre la trasgresión y la inocencia en tiempos represivos con un mismo espacio, una misma ciudad como escenario y protagonismo: Porto Alegre.

Palabras-clave: Ciudad; Memoria; Dictadura; Porto Alegre; Cultura.

“(...) todas as histórias foram constituídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem (KOSELLECK, 2006: p.306)”.

Porto Alegre, fim dos anos 1970. Uma jovem compra uma revista em uma banca de jornal do centro da cidade e toma em seguida um ônibus em direção ao bairro Bom Fim. No ônibus, folheia nas páginas da revista os dizeres sobre “Os Anos do Sufoco”, a “Revolução Frustrada”, a “A década da infâmia” e, por fim, “O Recomeço do Sonho” - a jovem suspira, olha para a paisagem que desfila em sua janela enquanto uma canção de Nei Lisboa quebra o som ambiente. O plano é cortado para imagens da avenida Osvaldo Aranha e os créditos iniciais do filme

“Deu pra ti, anos 70...” vão surgindo na tela. Ao grifar de forma explícita um espaço e um tempo, o longa-metragem lançado em 1981 se propõe uma declaração, ou um testemunho geracional que tem Porto Alegre e uma década como protagonistas.

Não são raras as produções culturais que tomam cidades como protagonistas, recriando seus espaços e atualizando seus signos, produzindo narrações que instauram leituras da urbe e podem servir como fonte para desbravar passados e subjetividades de centros urbanos. Por vezes, algumas destas produções transformam-se em símbolos da cidade, lugares da memória coletiva que rememoram o tempo de um espaço que passou. A cidade, como um conceito, funciona como lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções e enriquecida sem cessar de novos tributos: para Michel de Certeau, essas milenares aglomerações humanas são a maquinaria e o herói da modernidade (CERTEAU, 2013, p.161). O usuário de uma cidade a reinventa, joga com o espaço planejado do urbanista e transforma em outra coisa cada significante espacial enquanto seleciona partes da cidade e altera a identidade funcionalista do lugar ao enchê-lo de referências e citações.

“Deu pra ti anos 70” foi escrito e produzido por dois jovens então estudantes de cinema, Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, e totalmente filmado em Super 8, tecnologia quase ultrapassada para a época mas que era muito usada em círculos alternativos de produção audiovisual. “Deu pra ti”, tal qual a música homônima de alcance nacional da dupla Kleiton & Kledir, é uma gíria local que significa algo como “basta”, em voga na época principalmente entre um seguimento jovem classe média. Ou seja, o próprio título da produção definia um recorte temporal definido: uma geração que ansiava pelo fim da década do sufoco, que afirmava a necessidade que ela acabasse para que o sonho pudesse recomeçar. Uma expressão que fincava seu caráter local, urbano e geracional na tela enquanto aparecia pichada pelas paredes da cidade na abertura do filme, acompanhada pela voz de Nei Lisboa cantando sobre “versos soltos que despejo entre arrotos nas sarjetas do Bom Fim”. Não obstante, se o filme insinua-se acerca da cidade, reivindica uma cidade apropriada, que emerge da tela a partir das locações escolhidas, a maioria entre os bairros do Centro e do Bom Fim, que figuravam no

momento como espaços de transgressão e contestação por alguns setores, dentre os quais muitos universitários. Visto que, segundo Backzo, “(...) todas as cidades são, entre outras coisas, uma projecção de imaginários sociais no espaço” (BACKZO, 1995, p. 313), a cidade apropriada na tela é o resultado de imaginários amplificados pela tecnologia e, da mesma forma, torna-se produtora de novos imaginários.

As pichações faziam parte da divulgação do show homônimo de Nei Lisboa e Augusto Licks em dezembro de 1979 e foi a partir da filmagem do show que os cineastas resolveram produzir um longa que retratasse aqueles que, como eles, haviam crescido sob a sombra de uma ditadura militar. Se o início da década de 1970 representou o abafamento e a repressão da onda contestatória simbolizada pelo ano de 1968 e havia significado, para o contexto nacional, o endosso dos anos de chumbo, das torturas nos porões, das perseguições e suspensão dos direitos individuais, do avanço do modelo econômico norte-americano e o alinhamento com o capital internacional, o fim da década presumia o recobro das esperanças, pela revogação do Ato Institucional número 5, a volta de muitos exilados através da Lei de Anistia, a proximidade com as eleições gerais de 1982. A “lenta, gradual e segura” abertura política vinha acompanhada pela sensação de abrandamento da repressão e da abertura de novos espaços para a fala – a sensação de que algo sujo e feio era deixado para trás e algo novo se iniciava junto com os anos 1980.

Mas os anos setenta também significavam transformações importantes em outros campos: as tendências estruturalistas e a crítica aos pressupostos da modernidade avançavam junto com a descrença no progresso e na burocracia e ortodoxia das grandes instituições, como a universidade, o Estado e os partidos comunistas, ao passo que eram defendidas múltiplas intervenções e resistências, atravessando as práticas microbianas da sociedade. Ressoavam os gritos dos movimentos de contracultura da década anterior, a crítica à sociedade tecnocrática, a estabilidade “dogmatizada” das crenças ocidentais de interpretações do mundo. Nas artes, as manifestações com caráter engajado foram, progressivamente, transformando-se num negócio rentável e sendo integradas às relações de produção cultural estabelecidas, ou seja, realimentando o sistema (HOLLANDA, 1980, p.93). Se a autocrítica e a descrença nessa proposta política e artística era gradualmente

assumida por alguns grupos que viveram as problemáticas da década de 1960, para muitos jovens que apontavam como intelectuais e artistas no decorrer da década seguinte “tal descrença já estava “pronta” (HOLLANDA, 1980: p.95):

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 rejeitadas (HOLLANDA, 1980, p. 95-96).

Uma outra forma de representar o mundo se esboça a partir dessa postura anti-intelectualista, que aposta na valorização do presente, “do aqui e agora”, do cotidiano, integrando uma crítica ampla à ciência, à técnica e a noção de progresso. O social fundia-se no indivíduo e gerava uma sensação de “sufoco” (HOLLANDA, 1980, p.102): o cotidiano passa a ser arte, poetiza-se a experiência recente, valoriza-se o momento, a experiência imediata da vida, a criação e subvertia-se as próprias relações de produção cultural, ao evitar, na medida do possível, a chancela do Estado e das empresas privadas. Ainda que o cotidiano não configurasse uma temática nova, a novidade residia na imbricação dele na arte e da arte nele - uma tentativa de dissolver a auréola que os separava, presente na emergência, em âmbito nacional, de um cenário cultural autodenominado “alternativo”, que fugia do apoio das empresas e do Estado e buscavam criar seus próprios circuitos no teatro, na literatura, na música e no cinema. Tratavam do dia a dia, do cotidiano das cidades e criavam um público que identificava-se com as obras. Produzia-se uma arte urbana, engajada com a vontade de falar do presente e com a vontade de escancarar alguns tabus no conservadorismo vigente.

O fim dos anos 1970 trouxe a explosão de muitos grupos, de diferentes vertentes artísticas, que baseavam-se, ainda que cada um ao seu momento, nestas concepções “pós-modernas” de arte urbana. O ciclo de cinema Super-8 no Rio Grande do Sul fez parte deste novo cenário nacional em que artista, obra e público pareciam desejar fundir as fronteiras que os separavam. Tecnologia que permita uma

produção doméstica de imagens em movimento, as bitolas de Super-8 foram praticamente o material de custos mais acessíveis durante muitas décadas no país, utilizadas muitas vezes por grupos experimentais desde a década de 1960, como Hélio Oiticica e Torquato Neto. Seus baixos custos e a facilidade que permitia nos processos de produção, exibição e comercialização, fizeram deste suporte a forma mais livre de fazer cinema nas décadas de 1970 e 1980, por não necessitar de grandes subsídios, como empresas ou vinculações com estatais, sendo o realizador responsável por todas as etapas de produção do filme (SELLIGMAN, s.d.). O surgimento, ao longo dos anos setenta, de alguns grupos que utilizavam a bitola propiciou a criação, em 1977, da primeira edição do Festival de Cinema de Super-8, paralelo ao Festival de Cinema de Gramado e a criação, em Porto Alegre, de uma sala para exibição comercial dos filmes no Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

Contudo, se a produção de filmes em Super-8 abundava no cenário “alternativo” nacional, a ideia de produzir um longa-metragem com o suporte era um projeto ousado. Membros de um dos grupos de Super-8 da cidade, o “Humberto Mauro”, Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, dois garotos então com vinte e poucos anos, resolveram escrever um punhado de histórias a respeito de suas experiências e de seus amigos após filmarem o show de Nei Lisboa e Augusto Licks no Teatro Renascença. No ano seguinte estreava a peça “School’s Out”, texto coletivo do grupo de teatro “Vende-se Sonhos”, dissidência de um grupo de teatro local. O grupo foi formado depois de os membros realizarem uma oficina com o famoso grupo carioca “Asdrubal Trouxe o Trombone”, que na época fazia sucesso com a peça “Trate-me Leão”, uma peça em que a juventude da Zona Sul carioca falava sobre (e para) a juventude da Zona Sul carioca. O “Vende-se Sonhos” foi um dos grupos de jovens atores convidados a atuarem e montarem o ousado projeto de Nadotti e Assis Brasil, cuja trilha sonora coube a Lisboa e Licks, os dois jovens músicos de quem haviam “roubado” o título do longa. “Deu pra ti” nascia juntando alguns segmentos culturais na cidade que partilhavam de preocupações comuns, tanto quanto de produção quanto de argumento. Se o ato da criação pressupõe, antes de qualquer coisa, uma necessidade (DELEUZE, 1987: p.3), vivia-se a

necessidade de criar um discurso ao presente (e ao futuro) sobre o presente, que dissesse como era aquela cidade e como eram aqueles jovens naquele momento intrincado da história do país.

“Aliás, aqui no Portinho...”

Apresentados à cidade e ao momento que determina e motiva a criação do filme, o longa recua no tempo para dar início a sua narrativa sobre a década. A ênfase na visualidade da cidade se desloca para outro elemento igualmente tão identificador do local de onde e para quem se fala: é uma tarde de junho de 1971 e o Sport Club Internacional é tricampeão gaúcho de futebol em cima do seu principal adversário, o Grêmio. Da tela saltam cenas aparentemente banais sobre reuniões dançantes, dúvidas amorosas, discussões familiares, entrecortadas por discussões sobre maconha, sexo e vida profissional. Num momento, uma cena de masturbação, noutra, uma discussão acalorada sobre as táticas do movimento estudantil – da cena da reunião dançante à noite de amor do casal protagonista, permanece no longametrage um tom nostálgico de inocência, talvez resultante da proposta de narrar uma história sobre aqueles que cresceram e tiveram momentos felizes em uma década tão triste. Se o regime autoritário não é uma figura central da narrativa, ele não chega a desaparecer, presente como figura latente em diversos diálogos.

O viver urbano da capital gaúcha é narrado através da história de Marcelo e Ceres que, entre encontros e desencontros ao longo da década, descobrem uma paixão. A partir deste mote, a narrativa tenta traduzir em texto, som e imagem o transformar-se em adulto do casal e seu grupo de amigos, um segmento da juventude porto-alegrense, branca, de classe média, universitária e, de algum modo, crítica às estruturas sociais então vigentes. O sotaque urbano carregado sugere a necessidade de afirmação de um tipo de produção cultural que se diferenciasse da predominante no Rio Grande do Sul, derivada do movimento tradicionalista e cultuadora do homem do campo, ao mesmo tempo que afirmava a existência de outros tipos de cultura urbana para além do eixo Rio-São Paulo. O que talvez por si explique a importância que Porto Alegre exerce no enredo: ela é da onde os

protagonistas falam e para quem os protagonistas falam, sancionando sua existência e dando identidade e legitimidade à história. O olhar dos produtores seleciona os espaços que se julgavam mais significativos para o público a quem se proclama também o dono da obra: o Bom Fim transgressor é quase uma figura onipresente; o parque da Redenção, o espaço que o casal se descobre apaixonado; o bar Alaska, da lendária esquina maldita, o espaço da profusão das ideias políticas, junto com universidade: um jogo de referências que, a despeito de qualquer possível pretensão universalizante, dialogava com um destinatário certo. A história também faz questão de filiar-se ao show de Nei Lisboa e Augusto Licks reiteradamente, seja através das pichações, da trilha sonora, dos anúncios ou das cenas filmadas do próprio show e sobre o show, um dos ápices do filme.

Posto isso, a obra reflete a necessidade de construir um discurso sobre os crescidos sob o signo da década dos sonhos perdidos. Os anos 1960 simbolizaram a emergência dos jovens como atores políticos em um cenário internacional, atraindo os holofotes da imprensa para suas contestações libertárias ou incendiárias que desestabilizaram a década, mas que acabariam abafados por uma brutal repressão em todos os cantos – e a situação brasileira não ficava atrás, com o movimento estudantil desmantelado e as torturas e desaparecimentos políticos sufocando quaisquer possíveis agitações contra o governo opressor. Havia-se criado um mito sobre ser jovem, um tanto atrelado à ideia de rebeldia, luta contra injustiças, disposição – idealização que talvez estivesse bem longe de corresponder aos hábitos de seguimentos juvenis dez anos depois, mas justamente porque entre uma década e outra as próprias causas para lutar já haviam se transformado, visto que “uma das formas de compreensão dos anos 70 é vê-los como fase de distensão, desdobramento e acomodação dos impactos criados dez anos antes” (TATIT, 2005, p.119). Como muitas outras produções do final da década, o filme tenta preencher essa lacuna “dando cara e voz” a uma geração criada sob a vitória da sociedade defensora da tradição, família e propriedade. Assume o compromisso de contar as suas experiências, de dar conta de um passado recém posto que, ainda que cheio de feridas, haviam sido inocentes e, assim, dar visibilidade à versão de uma geração sobre um momento histórico do país. Baseando-se em histórias reais,

fincando o pé em um cotidiano, em uma realidade que conheciam, o filme foi sucesso imediato de público em Porto Alegre, sendo exibido em cidades do interior do estado e também em São Paulo e no Rio de Janeiro, cidades onde não só lotou salas de cinema como foi bem recebido pela crítica. Por tentar falar de uma realidade sendo parte dela e falando para quem também fazia parte dela, ajudava a criar as condições que resultassem na empatia imediata com o público, pois era “um cinema feito objetivamente a altura do olho, mas também em redor do umbigo, daí resultando sua fácil comunicação, com a maioria jovem que tem sido o público mais fiel (...)” (BECKER, 1986, p.54).

Mas, ao tomar a “realidade” como o objetivo e transformá-la em uma narração, o filme acaba por construí-la, criá-la, cristalizando um tipo de espaço, de vivência e de tempo, construindo um discurso que, ao tentar responder quem é aquela geração, cria-a. Muito antes da geração dos anos 1960, o sociólogo alemão Karl Mannheim (1982)⁵³ discorreu sobre este conceito, a partir da constatação que a contínua mudança nas condições objetivas de vida decorrentes dos novos ritmos impostos pela modernidade tinha como contrapartida uma contínua mudança nas gerações seguintes, porque seriam as primeiras a incorporar as mudanças em seu sistema de comportamento. “Geração” seria um fenômeno baseado na existência de um ritmo biológico na vida humana, contudo o fato de as pessoas nascerem ao mesmo tempo não envolveria por si só uma similaridade de situação: uma “geração em potencial” se formaria quando um determinado segmento, sob uma mesma região histórica, social e cultural, experimenta os mesmos problemas históricos concretos. O autor define uma “geração enquanto realidade” quando os membros dessa geração participam também das ideias e conceitos de algum modo vinculados ao desdobramento de uma “situação comum”. As unidades de geração, por sua vez, seriam as formas como as experiências em comum seriam elaboradas, através de atitudes integradoras, estimulação mútua, como resposta e interpretação a tal “situação comum”, que podem ser feitas através da arte:

53 Texto publicado originalmente em 1952. Sobre o assunto: WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 25, n. 2, Agosto, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922010000200004&script=sci_arttext (acesso em março de 2015).

As potencialidades de um processo de pensamento prolongado (...) estão contidas em toda tese que tenha uma real potência formadora de grupos; as intuições, os sentimentos e obras de arte que criam uma comunidade espiritual entre os homens incluem neles próprios o modo potencialmente novo pelo qual a intuição, o sentimento ou a obra de arte em questão podem ser recriados, rejuvenescidos e reinterpretados em novas situações (MANNHEIM, 1982, p. 88).

Segundo Mannheim, os discursos produzidos por tais unidades de geração, quando conseguem formular expressões convincentes sobre um processo histórico, acabam por atrair também indivíduos fora do grupo restrito, mas ainda sim localizados similarmente, que encontram neste uma expressão satisfatória para sua localização na configuração histórica prevalecente (MANNHEIM, 1982, p.90). O autor, no entanto, embora problematize-a extensamente, trabalha com “geração” como um dado previamente existente e não como um processo discursivo construído e reconstruído constantemente, como uma resposta forjada por alguns segmentos para dar sentido e coesão as suas ações e seu passado. Em um contexto muito específico e delicado de nossa história recente, “Deu pra ti” tornou-se uma das respostas possíveis que deu sentido ao momento, ao lê-lo encaixando duas perspectivas sob o prisma da "transição": a perspectiva da transição de um período autoritário para um período democrático, a transição daqueles jovens à vida adulta. Mas ao lê-lo assim, o filme recria o momento, a cidade e a geração. Com sua proposta de “ser quase um documentário” sobre ela, ele seleciona gestos, gírias, situações e espaço e cristaliza sua proposta no vídeo, tornando-o quase uma memória imediata de um tempo, da qual se torna um *semióforo*⁵⁴ da recordação. Não “dá a voz” a uma geração, mas cria para ela um discurso e um modo de estar no mundo em um processo histórico - dá sentido à vida daqueles que discutiam democracia sem nunca terem vivenciado ela.

“Nasci chorando Moinhos de Vento...”

54 Conceito cunhado por Krzysztof Pomian que se refere aos objetos cujo valor é atribuído pelo significado, não pelo uso. Sobre o assunto: POMIAN, Krzysztof. Coleção. Enciclopédia Einaudi. Vol. I. Memória-História. Lisboa. Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1984.

O país estava à beira da redemocratização quando, em 1983, estreava nos palcos do Teatro do Ipê, em Porto Alegre, outra produção que reivindicava uma leitura do passado similar a “Deu pra ti”. “Bailei na Curva” era um texto coletivo do Grupo Do Jeito Que Dá, dirigido pelo recém-formado pelo Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Julio Conte. A história valia-se da mesma prerrogativa da safra de exitosas produções anteriores: era construída sobre as experiências do grupo a respeito dos anos autoritários dos quais o país tentava se afastar, isto é, a partir de um ângulo ora infantil, ora adolescente, sobre os acontecimentos políticos ocorridos com o golpe militar. Mas se as outras produções do tipo, como a peça de teatro “School’s Out”, mantinham um caráter amador, a estrutura de “Bailei” já se aproximava mais da profissionalização. Tão logo estreou, a peça foi sucesso imediato, permanecendo três anos consecutivos em cartaz, teve o texto montado em diversas cidades do país e, depois de trinta anos, permanece sendo montada periodicamente na cidade pelo mesmo diretor.

“Bailei” tornou-se um caso de sucesso de um discurso sobre uma “unidade de geração” que conseguiu comover muito além de seu grupo restrito, etário e local. O enredo da história gira em torno das trajetórias de um grupo de amigos que moravam na mesma rua em abril de 1964, quando uma voz no rádio anuncia:

Nova Iorque. O Brasil pode explodir a qualquer momento em qualquer direção, informou ontem o editorial do jornal "New York Daily News". Disse o jornal que o Brasil, a maior república da América do Sul, encontra -se num perigoso estado de fermentação. Tem um rico e caprichoso radical chamado João Goulart na presidência, uma inflação galopante, um movimento operário dominado pelos comunistas e uma camarilha militar de direitistas extremistas. (...) Onze horas e trinta e dois minutos. O tempo em Porto Alegre apresenta -se instável sujeito a fortes chuvas no final do período (DO JEITO QUE DÁ, 1984, p. 20).

A trama conta a trajetória dos amigos e da cidade através dos anos que se seguem ao golpe militar, percorrendo a adolescência na década de 1970 e chegando à idade adulta no início da década de 1980. Enquanto em “Deu pra ti” a obra parece querer responder, acima de qualquer coisa, a um momento específico, a narrativa de

“Bailei” tem um compromisso mais explícito com a memória daquele passado recente que quer contar, fazendo da obra um instrumento de memória e preocupando-se em criar personagens que dessem conta de um conjunto de possibilidades e estereótipos dos anos retratados. A preocupação com a sociedade retoma um pouco o teatro mais engajado, ainda que sua estrutura fosse inspirada nas produções voltadas ao cotidiano. Por isso, aqui, ao contrário de “Deu pra Ti”, a ditadura é referida diretamente o tempo inteiro e ela, mais do que a cidade, é que sanciona a história e as trajetórias do personagem. No início da peça, somos apresentados a um pai sindicalista, a um pai professor universitário e um pai militar, cujos destinos vão ajudar a compor as escolhas que os filhos acabarão por tomar. A peça é atravessada por gírias e nomes de lugares que identificam uma Porto Alegre do tempo referido e busca a participação e o envolvimento do público nas situações narradas, que oscilam entre o cômico e o trágico, ainda que se tornem mais espessas conforme remetam à idade adulta. Se a ditadura sanciona a narrativa, a cidade é remetida o tempo inteiro, é o cenário dos protagonistas e a agente que, com o tempo, faz a história continuar. Enquanto é a rua o elemento que dá início a amizade mote da história, as próprias transformações que a cidade passa durante o período também fazem parte da narrativa, que constata o desaparecimento de sociabilidades como em uma cena dos anos 1980, em que uma personagem constata que “(...) agora, com esse viaduto no fim da rua, não tem mais criança brincando na calçada!” (DO JEITO QUE DÁ, 1982, p.105).

Por conseguinte, “Bailei na Curva” e “Deu pra ti, anos 70...” são duas obras sobre a relação que temos com o tempo, ou melhor, remetem a uma crise na relação com o tempo, produzidas no momento de despedida de uma década pesada e de um governo autoritário. Tem o objetivo de narrar as experiências de crescer sob um Brasil ditatorial a partir de suas próprias memórias, enfatizando veementemente a necessidade de lembrá-las naquele presente. Em “Bailei”, o compromisso com a memória chega a ser mais radical, uma vez que a primeira cena que inaugura os anos 1980, a terceira parte da peça, intitula-se justamente “Memória”. Ana é uma das crianças do início da história que por causa do pai militar muda-se para Brasília. Depois de formada em jornalismo, ela vai atrás de informações sobre o paradeiro de

Pedro, um de seus amigos de infância que, como seu pai, “bailou na curva”, era um dos desaparecidos do regime. A cena é um diálogo em que Ana insiste na necessidade de se falar do assunto, na importância da memória na reconstrução do país:

ANA – Dói pra senhora e pra muita gente! Mas é importante pra memória nacional! Pra resgate da consciência histórica (DO JEITO QUE DÁ, 1982, p. 107).

A necessidade de olhar para o passado, nas duas produções, não se dá pela exemplaridade que ele possa transmitir ao presente: sua importância nelas reside nele enquanto memória, enquanto explicação para o presente, ponto de partida para a superação desse presente que o vislumbra com nostalgia. O apelo ao passado traduzido pela necessidade de memória é uma das características da nova relação com o tempo percebida a partir do último quartel do século XX pelo historiador francês Frances Hartog. O presentismo seria o novo tipo de regime de historicidade, a maneira de traduzir e ordenar as experiências do tempo, da era da informação, marcada pela velocidade das relações, pela globalização, pela descrença no futuro e por uma necessidade de arquivar e transformar tudo em memória. Uma relação com o tempo em que o presente, estendido e alargado, se torna a única grande referência e o ponto de partida, de vista e de chegada quando se olha em direção ao passado ou ao futuro. Ao contrário do regime passadista, que tinha o passado como o exemplo; e o futurista, que tinha o horizonte de expectativas supra dimensionado, o presentismo rompe com o campo de experiência e enxerga o futuro como uma ameaça. A relação com o passado que o presentismo busca é através da criação de múltiplos lugares de memória onde o passado deixa seus vestígios, fazendo com que o presente seja presente para si mesmo e historicizando tudo no próprio momento em que tudo acontece: o passado vale enquanto presença, e “a evocação e a emoção sobrepujam o distanciamento e a mediação” (HARTOG, 2013, p.244). O apelo memorialístico que crescia ao longo da década de 1980 é o sinal, para o autor, que uma nova relação com o tempo começava a dominar:

De modo que a demanda de memória pode ser interpretada como uma expressão dessa crise de nossa relação com o tempo, assim como uma maneira de procurar responder a ela (HARTOG, 2013, p. 186).

A memória é, ao mesmo tempo, uma resposta e um sintoma do presentismo. As duas produções se constroem pelo sabor da nostalgia de um passado que os diretores incitam através de diálogos, gírias, músicas, figurino e outras referências, quando recriam um tempo e não prescindem do envolvimento emocional do público. Tem-se necessidade de falar do passado recente para que ele participe do presente, o presente conduz as duas narrativas: em “Deu pra ti”, a história começa e termina em 1979, às vésperas da nova década; em “Bailei” ela é afirmada pela voz dos próprios personagens. Entretanto, as duas obras não podem ser consideradas ainda presentistas, pois delas transparece um horizonte de expectativas alargado: o fim da Ditadura Militar e o fim da década fundem-se alimentando as esperanças nos anos vindouros, a retomada dos sonhos que a década anterior havia reprimido. Narrativas que apostavam no futuro, mesmo que talvez não da forma tradicionalmente futurista de se apostar, mas que apostavam. E que podem nos indicar uma crise na ordem do tempo: nenhuma das obras é inteiramente presentista, nem inteiramente futurista; o presente se insinua, mas o campo de expectativas permanece grande. Enquanto o socialismo real afundava no resto do mundo, corroendo com a ideia de futuro, no Brasil, os sinais do fim de um regime autoritário possibilitavam uma relação com o tempo de algum modo peculiar onde, se por um lado nutria-se a expectativa de uma renovação do cenário nacional e assim um tipo de crença no futuro; por outro, como condição para que o próprio presente existisse, intensificava-se o desejo de falar sobre o passado, falar sobre como se havia vivido sob um tempo de liberdades individuais suspensas. Uma necessidade de memória que emergia e fazia parte daquele momento, nítida no texto inicial do grupo “Do Jeito Que Dá” no livro “Bailei na Curva”, lançado na primavera de 1984:

Nosso desejo não era contar uma grande história do Brasil, mas através de nós, do particular, atingir o geral (...) sempre tendo em vista a nossa memória. Uma necessidade de avaliarmos o que somos, porque somos e o que queremos (DO JEITO QUE DÁ, 1984, p. 16).

Ter em vista a memória para que o presente seja presente para si mesmo: essa é a função que a memória articula nas duas produções em questão, posto que na peça o passado torna-se útil para o presente porque o explica e lhe dá sentido, ajudando também a determinar algumas prioridades do presente e, assim, sobretudo comprometendo-se com este. O filme, por sua vez, é concebido para um determinado presente sobre este mesmo presente, isto é, a virada da década de setenta para oitenta, mas usa o passado para explicá-lo. No próprio instante em que surgiram, as duas produções tornaram-se lugares de memória⁵⁵, produções investidas da vontade humana de reter fragmentos de outras temporalidades para que o passado continue presente e possa continuar a investir esse presente de sentido. Desta forma, como consequência de um tempo líquido em que o *espaço de experiência* começava a se romper de maneira violenta com o *horizonte de expectativas*⁵⁶ no momento em que surgem as duas obras já são vistas como históricas, historicizadas por serem portadoras de um passado que corria o risco de se perder.

“Bailei” e “Deu pra ti” transformaram-se em produções que “institucionalizam” uma memória coletiva a respeito de um tempo, uma cidade e uma unidade de geração. Alessandro Portelli (2000) ressalta que a memória só se torna coletiva quando abstraída e separada da individual por alguns meios como o mito, a delegação ou a institucionalização: uma vez que o ato de lembrar sempre é individual, mas a memória é social e pode ser compartilhada, os indivíduos extraem, selecionam e organizam suas memórias a partir das construídas por variedades de grupos (PORTELLI, 2000). Destarte, a memória coletiva é uma construção social que nada tem a ver diretamente com as memórias individuais, mas com “uma formalização igualmente legítima e significativa, mediada por ideologias, linguagens, senso comum e instituições” (PORTELLI, 2000, p.127). Mas as memórias coletivas estão longe de serem coesas: não são sólidas, são múltiplas, divididas e rivais tantas vezes. Ainda que fundamentadas em experiências vividas individualmente, a memória coletiva é uma das muitas construções sociais que funcionam como

⁵⁵ “Lugar de memória” foi um conceito cunhado pelo historiador Pierre Nora na coletânea “Les Lieux de Mémoire”, de 1984 (Paris, Gallimard).

⁵⁶ “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativas” foram conceitos cunhados por Koselleck (2006).

discursos que ajudam a situarmo-nos no mundo, servindo como pontes de sentido que ligam o que fomos ao que somos.

Memória e identidade, dois conceitos extremamente imbricados no regime de historicidade presentista, cujo casamento parece perfeitamente plausível em um contexto de rearranjo político nacional como o brasileiro do início da década de oitenta. Uma crise política acompanhada por uma crise do tempo: o anúncio de uma nova década e o prenúncio de um governo autoritário, suscitando a necessidade de se reorganizarem narrativas pessoais e coletivas. De se reorganizar o próprio passado e de se realinharem as expectativas de futuro, “recomeçarem sonhos”. “Deu pra ti, anos 70...” e “Bailei na Curva” respondem as perguntas de seu tempo, mas sobretudo uma grande pergunta que talvez representasse a mais inquietante de todas naquele contexto: “Quem sou eu?”, e esta talvez seja a grande explicação para o sucesso e o caráter imediatamente simbólico de ambas produções. Propõem narrativas que dão sentido às vivências daqueles que não haviam tido idade suficiente para acompanhar os efervescentes anos sessenta, com suas discussões sobre os rumos do país brutalmente abafadas pelos militares, e que, por terem sido criados entre a “moral e cívica” e o desbunde setentista, eram taxados de alienados. Sugerem uma identidade jovem, urbana e cosmopolita à capital de um estado que insistia em proclamar tradições requentadas do século passado e idealizava um mundo rural. E assim, criam narrativas que dão sentido para uma década, para um tempo que ainda nem havia passado e já se historicizava, tomado pela nostalgia das duas obras. Mas presas às peculiaridades de seu tempo, transparecem a crise temporal em que se encontravam ao preconizar a crença em um futuro.

“E nos oitenta eu não vou me perder por aí...”

Uma peça de teatro e um longa-metragem em Super-8 que discorrem, sobretudo, sobre um tempo e uma cidade. Ou uma relação com o tempo de um tempo específico, e uma cidade nele apropriada por uma geração, que por esse discurso também foi criada. Obras que souberam captar e ajudaram a fomentar um momento de rearranjos entre um espaço de experiência traumático como o da

Ditadura Militar e um horizonte de expectativas que se abria com a chegada dos anos oitenta. Obras que instauram uma memória sobre esse tempo e esse espaço, criam uma cidade para ser desejada por ter sabido ser jovem e inocente em uma década sombria e perversa. Obras que permitem ao historiador inquirir sobre as formas como dotamos as cidades de significações, bem como nos relacionamos com o tempo e assim produzimos memórias. “Deu pra ti, anos 70...” é hoje uma fonte imagética riquíssima sobre uma das tantas Porto Alegre adolescentes que existiram sob a Ditadura Militar. “Bailei na Curva” tornou-se uma referência no calendário sentimental da cidade e possibilita ao historiador apreender como a arte é sujeita ao tempo e a ele também serve, constituindo-se em uma das muitas memórias coletivas da nossa sociedade sobre o período militar. Produções que forjaram imaginários sobre um tempo e uma cidade, fornecendo-lhes novos símbolos, como a música final da peça, transformada em um dos hinos informais de Porto Alegre, cujos versos falam sobre “um porto não muito alegre e que no entanto me traz encantos” e sobre a expectativa de “nos oitenta não se perder por aí”⁵⁷.

REFERÊNCIAS

BACKZO, Bronislaw. Imaginação social. In: **Enciclopedia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. V.5. 1995. P. 296 - 332.

Brasil, Giba Assis, Nardotti, Nelson. “**Deu pra ti anos 70...**” Casa de Cinema de Porto Alegre, 1981.

BECKER, Tuio. **Cinema gaúcho: uma breve história**. Porto Alegre: Movimento, 1986.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. As artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

⁵⁷ Trecho da música final da peça, “Horizontes”, de autoria de Flávio Bicca Rocha.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem**. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação (Palestra de 1987 – Tradução de José Marcos Macedo). **Folha de São Paulo**, São Paulo: 27/06/1999. Disponível em: <http://copyfight.me/Acervo/livros/DELEUZE,%20Gilles%20-%20O%20ato%20de%20Criac%CC%A7a%CC%83o.pdf> (acesso em janeiro de 2015).

GRUPO DO JEITO QUE DÁ. **Bailei na Curva**. Porto Alegre: L&PM, 1984.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-RIO, 2006.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. In Marialice M. Foracchi (Org.), **Karl Mannheim**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1982.p. 67-95.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana [Toscana: 29 de junho de 1944]: mito, política, luto e senso comum. In: **Uso e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000. P. 103-130.

SELLIGMAN, Flávia. **Construindo os trilhos da estrada**. O início da produção em Super-8 em Porto Alegre. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/47/construindo.htm> (acesso em janeiro de 2015).

TATTT, Luiz. A Canção Moderna. In: **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.