

UM INVENTÁRIO DE MEMÓRIAS: PORTO ALEGRE E “DEU PRA TI, ANOS 70” (1981)*

Alexandra Lis Alvim**



Resumo: “Fazer um filme sobre as nossas vidas”: em 1981 essa era a ideia de um grupo de jovens aficionados por cinema quando juntou um punhado de ideias sobre a sua adolescência na década de 1970 e uma câmera de Super-8 para lançar em Porto Alegre o longa-metragem “Deu pra ti, anos setenta”. O filme seria um sucesso local a partir de sua proposta de narrar as memórias sobre a década de um grupo de jovens de classe média naquela cidade. A proposta deste artigo é analisar como o longa constituiu-se como um relato sobre a cidade e uma memória para um segmento universitário no período, inserindo-o em um contexto de narrativas e perscrutando algumas de suas referências.

Palavras-chave: Contracultura. Cinema. Ditadura Civil-Militar. Porto Alegre. Super-8.

AN INVENTORY OF MEMORIES: PORTO ALEGRE AND “DEU PRA TI, ANOS 70” (1981)

Abstract: “To make a movie about our lives”: In 1981 this was the idea of a group of young film lovers when they put together ideas about their teenage years in the 1970s with a Super-8 camera to release the feature film “Deu pra ti, anos setenta” in Porto Alegre. The film would become a local hit due to its proposition of telling the memoirs of a decade through the eyes of the middle-class youth of that city. The purpose of this article is to analyze how the long was constituted as an account about the city and a memory for a university segment in the period, inserting it in a context of narratives and peering at some of its references.

Keywords: Counterculture. Movies. Civil-Military Dictatorship. Porto Alegre. Super-8.

Uma estrada aponta uma cidade grande ao fundo, em cuja direção carros e caminhões se movem. Uma selva de pedra gigantesca que, ao fundo do frame, contrasta com um verde mais próximo da câmera. Um monumento surge na tela: é o Monumento aos Açorianos, erguido em 1974 a respeito do aniversário da fundação de Porto Alegre. Outra imagem: o centro da cidade

* Recebido em 16.09.2018. Aprovado em 31.01.2019.

** Doutoranda em História (PUCRS). Mestre em História (UFSC). Licenciada em História (UFRGS). E-mail: ale.alvim@hotmail.com



e seu pulular intenso de passantes na simbólica esquina da Avenida Borges de Medeiros com a Rua dos Andradas. Uma jovem folheia uma revista em uma banca de jornais antes de tomar um ônibus da empresa VAP. Sentada no ônibus, a jovem da bata bordada e da bolsa colorida, recoloca os olhos sob a revista, cuja capa sentenciava: “70 – Os Anos do Sufoco”. A câmera acompanha um novo folhear da jovem pela revista retrospectiva e fixa seu olhar sobre uma reportagem intitulada “A década da infâmia”, seguida de outras, “A revolução frustrada” e “O recomeço do sonho”. A moça levanta os olhos da revista para a janela do veículo com um suspiro no momento em que acordes musicais quebram o silêncio e a canção de Nei Lisboa embala o início de um travelling pela Avenida Osvaldo Aranha, arrastando a câmera no movimento do ônibus por imagens da cidade.

O início da viagem urbana de Ceres, a protagonista, é o início e o mote da viagem sob as memórias de uma certa década de setenta na qual se articula toda a proposta narrativa do longa-metragem “Deu pra ti, anos 70”, 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 audiovisual¹. “Deu pra ti”, tal qual a música homônima de alcance nacional da dupla Kleiton & Kleidir, 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. O objetivo deste artigo é analisar como a narrativa onírica do filme elabora uma memória sobre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980. Auxiliados pelos jornais da época, tentaremos perceber o contexto que forjou o discurso fílmico que ele traz e iremos perscrutar a Porto Alegre que é desenhada: uma cidade entre duas décadas, de setenta e oitenta, cujo concreto é pintado com a estética nostálgica do Super-8².



Figura 1: A avenida Osvaldo Aranha marcada com “Deu pra ti, anos 70”

A estrada convida o espectador a mergulhar em um ambiente urbano específico, a melodia convida a contemplação das possibilidades de lê-lo num ato de poetizar combinado com o efeito travelling que a câmera de super-8 realiza. As manchetes da revista explicitam verbalmente um problema temporal, uma necessidade de revisão e aceitação de um passado e de um momento de transição política da história recente nacional – uma necessidade que é berrada pelas paredes pichadas da Osvaldo Aranha e acaba se tornando, não por menos, o título da obra. As manchetes, a pichação e a música acabam entrecruzando-se, enfim, no suspiro que precede o olhar da mocinha para janela, estabelecendo uma conexão que o filme transforma em argumento para falar de memórias.

Publicada em 19 de dezembro de 1979 sob o olhar do polêmico jornalista Mino Carta, a edição número 156 da revista “Isto É” propunha um balanço, escrito por várias mãos, da década que se encerrava naquele mês. Com a manchete “70 – Os Anos do Sufoco”, contemplava, em mais de cento e trinta páginas, atualidades com artigos especificamente dedicados a traçar um panorama dos anos setenta, por vezes arriscando-se a sugerir prognósticos para a década vindoura. A revista se inseria em um contexto de reflexão que parecia permear boa parte da sociedade brasileira no fim dos anos setenta. A partir do processo que era chamado de “distensão”, uma lenta abertura e retomada das instituições democráticas havia se tornado agenda do governo a partir dos anos Geisel que, meses antes de deixar a presidência, havia programado a revogação para o ano seguinte do infame ato constitucional que decretava a censura oficialmente no país desde 1968. A linha dura militar perdia a força, restauravam-se, vagarosamente movimentos sociais e alimentavam-se esperanças democráticas para a nova década. Somada à sensação de que um ano e uma década se encerravam parecia existir uma sensação de que um período novo na política do país também se findava. Gradualmente, os movimentos estudantis saíam da clandestinidade e a União Nacional dos Estudantes rearticulava-se na luta contra o regime.

Das novas configurações e expectativas, o final dos anos setenta havia assistido ao surgimento de um novo movimento sindical que claramente desafiava as políticas de austeridade e peleguismo impostas pelo regime. O novo sindicalismo surgido em São Paulo trazia novos ares para as discussões entre patrões e empregados e renovava o cenário político nacional que, naqueles mesmos anos, assistia a volta dos políticos de esquerda exilados. Não por acaso, a revista “Isto É” trazia o nome de seu líder, o metalúrgico Lula, ao lado de Vlado Herzog, Ulysses Guimarães e Delfim Netto, na sua lista dos dez personagens que marcaram a década. Em outubro, ele e seus companheiros partiriam para uma nova fase pela luta por melhores direitos para o proletariado do país, fundando o Partido dos Trabalhadores. Tal fundação, por sua vez, era possível graças a outra grande modificação na estrutura política que o último ano da década trouxera: o fim do bipartidarismo e a expectativa de eleições diretas para governadores estaduais em 1982. Com isto, o novo cenário adquiria contornos ainda mais inflamados: o retorno dos velhos políticos e sua reorganização em novos partidos, oferecendo diariamente aos jornalistas inúmeras reportagens, como “*Simon insiste: quer Brizola no “partido único das oposições”*”.

PAREDES PICHADAS

Após o travelling da avenida Osvaldo Aranha, onde a voz de Nei Lisboa prosseguia cantando “*sobre os versos soltos que despejo entre arrotos nas sarjetas do Bom Fim*”⁴, a protagonista Ceres mergulha em dois flashbacks em direção ao que seria o início dos anos setenta. Com o desfecho do flashback de uma reunião dançante onde ela e o mocinho se conhecem (ainda que ambos estivessem com outras preocupações amorosas no momento), a câmera retorna para o presente da viagem urbana de 1979, onde a garota desce do ônibus. Numa rua de casas antigas, ela presta atenção em três losangos colados em uma parede: são os cartazes do show “*Deu pra ti, anos 70*”, cujo otimismo, em função das movimentações políticas, combinava com uma certa “euforia contida, posto que não podia ainda ser externada em sua plenitude, pois ainda vivíamos sob o regime militar” (CARRASCO, 2009, p. 98). De um determinado presente, o filme logo retorna ao passado, a estes anos setenta contados por uma geração que havia crescido já sob o período ditatorial e que agora, tornando-se adultos, assistiam a um vagaroso processo de abertura democrática.





Figura 2: Cartaz do show em uma parede que Ceres observa na rua no filme homônimo

Pichadas cerca de dois meses antes do show, a frase “*deu pra ti, anos setenta*” nas paredes da avenida Osvaldo Aranha e de outras ruas da cidade fazia parte da divulgação do show homônimo dos jovens músicos Nei Lisboa e Augusto Licks. O show era uma compilação de composições dos dois músicos e parcerias envolvidos num pequeno mas crescente cenário de música independente e urbana que crescia nos círculos universitários da cidade, especialmente em torno do bairro Bom Fim, um antigo bairro judeu que, ao lado do campus central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, concentrava, naquele momento, um incipiente cenário boêmio e artístico local. O Bom Fim se consolidaria, ao longo da década de oitenta, como um singular espaço criativo e transgressor local que interconectava diversas manifestações artísticas, fossem teatro, música ou cinema. Do crescimento de uma produção cultural alternativa e universitária em torno dos espaços do bairro nasciam trocas, como as que produziram o longa-metragem “*Deu pra ti*”: o show inspirou a narrativa, que traria os músicos para comporem personagens e a trilha do filme.

“*Deu pra ti, anos 70...*” foi produzido por dois jovens universitários e sua equipe de amigos, todos nascidos entre os anos finais da década de cinquenta e os primeiros anos da década de sessenta e que, portanto, na data de sua estreia, em março de 1981, durante o V Festival Nacional de Cinema de Super 8, paralelo ao Festival de Cinema de Gramado, não tinham mais do que vinte e pouquíssimos anos – e que eram crianças quando o General Castello Branco assumiu a presidência do país e quando o General Costa e Silva decretou o famigerado Ato Institucional Número Cinco. Partindo de um presente, o último ano da década de setenta, o filme se costura alternando-o com cenas do resto da década, sem obedecer claramente a um regime de datas, em um ritmo quase onírico em que o passar do tempo é percebido pelas sutis transformações na aparência e na vida dos personagens: ora são reuniões dançantes, ora são discussões políticas ou profissionais¹.

A memória é o fio condutor que permeia toda a narrativa, cimento que ajuda construir uma imagem de um grupo geracional que viveu as mesmas experiências em uma década de cerceamento

das liberdades individuais, perseguição e desaparecimentos nos países meridionais da América Latina. Como uma leve contradição, enquanto o início da década representou os anos mais pesados do aparelho repressivo estatal, o filme apresenta-o como anos feitos das memórias mais puras, memórias de verões em Tramandaí junto aos pais e primeiros amores: o início da adolescência daqueles que, por condições econômicas e etárias, estavam a parte das conturbações políticas nacionais. Por outro lado, o despertar político da narrativa se dá no momento em que, inseridos no contexto universitário, passam a participar do movimento estudantil e se articulam com os novos espaços que passam a ser permitidos com os sinais pró-abertura do regime. Desta forma, o longa trabalha simultaneamente sobre duas transições: a transição de um grupo etário à vida adulta e a transição de uma nação à democracia – por mais problemáticos que possam ser os conceitos dos dois objetivos finais.

A afirmação constante do presente em toda a narrativa reitera a contida no título da obra: como o título, instituiu 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. 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. O adeus necessário a um tempo e a uma fase da vida é feito transformando-os em uma memória e uma realidade de um espaço. A pichação aqui conjuga-se com o ato de lembrar: recobre um espaço dado com algo muito próprio e volátil, mas algo que fala algo a mais por cima do concreto das construções urbanas. Daí o efeito nada casual que o longa-metragem acaba por realizar: ser uma ode a um espaço específico, poetizando-o na narrativa imagética – tanto da pichação, origem da história, quanto da memória, que é a forma como ela acaba por se conjurar, emerge um espaço como protagonista, apropriado, recriado, sonhado e o filme acaba por ser, mais do que até sobre um tempo, sobre Porto Alegre.

O filme se estrutura em torno da preocupação em que as situações, os diálogos e as escolhas de cenário propiciassem uma fácil identificação com as vivências do público para quem se estava produzindo, isto é, um público que havia tido os mesmos tipos de vivências nos mesmos tipos de espaços, que os dos produtores do longa, no que o crítico e também superoitista Tuio Becker classificaria ser “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).

A narrativa seleciona determinados espaços da cidade, imprimindo-lhes histórias, injetando-lhes uma trilha sonora, refazendo os sentidos de um tempo e de um espaço e provocando as memórias daqueles que assistem a obra. Se a cidade é um grande sistema de códigos com determinadas normas e tipos de uso, o filme insinua estilos, maneiras de se estar nela, de habitá-la, formas singulares de tratar suas florestas de símbolos. Aos caminhantes daquele mesmo espaço, institui passagens, novas citações e referências, estimulando o incrível e múltiplo jogo de associações da memória.

OUTROS SENTIDOS

Com o desejo de criar uma narrativa que se aproximasse ao máximo em verossimilhança com as memórias do grupo que produzia e a quem se dirigia, “*Deu pra ti, anos 70*” buscou perscrutar todas as possibilidades sensoriais que compusessem uma história o mais fidedigna àquelas vivências. Quase tão importante quanto a escolha dos espaços, dos cenários, das situações e dos diálogos, a música representa um aspecto sensorial imprescindível num relato que pretendia se construir como a memória de um tempo. Além de exercer o papel de condutora de memórias, levando o espectador ao tempo do qual se deseja falar, ela combina-se com as cenas, enfatizando seus significados. Após o momento em que Marcelo anuncia que trancará a faculdade e passará uns tempos sabáticos viajando pelo Brasil, as imagens do jovem perdido em estradas e fazendo amizade com desconhecidos com que tomava carona completam-se com a voz de Nei Lisboa cantando: “*vai e volta gente / sobe e cai gente / sai sol da mente / sobe e cai, sobe e cai, a gente / sai sol da mente*”. Quando Marcelo pede carona em direção à placa que anuncia Porto Alegre em alguns quilômetros, a melodia termina cantando “*é, vai e volta gente... pro mesmo lugar*”. Por outro lado, mal se mostrava o letreiro do mítico bar Alaska, célebre bar



frequentado por jovens de esquerda na década de setenta, e a música “Como Nossos Pais” já embalava a passagem, informando o caráter político do espaço e da situação que nele seria representada.

Mais do que simples recurso para ornamentar a produção, a música exerce papel determinante em toda a narrativa que, musicada, transforma-se também em um compêndio sonoro e nostálgico dos anos setenta, ao mesmo tempo em que narrativiza as canções da apresentação musical da qual rouba o título. A participação dos músicos na trama, interpretando a si mesmos em algumas discretas cenas ou nas imagens verídicas do show, pulveriza as separações estanques entre ficção e realidade, enquanto oferece uma parte da trilha com o sabor e jeitos locais. A baladinha de George Harrison ou a voz política de Elis Regina carregam as cenas do peso nostálgico da caracterização de um tempo, informando e solicitando ao espectador o trabalho de também compor a cena. Por isto, ao abusar desta sensorialidade e fazer dela um componente crucial de seu argumento, o longa utiliza a maior parte de sua trilha de sonora em um terceiro nível de recepção, segundo Carvalho (2007), mais simbólico e intelectual, onde o espectador é levado pela música a produzir associações que enriquecessem o conteúdo narrativo através de uma:

(...) vinculação [que] faz com que o espectador tenha instrumentos de acompanhamento da trama além daqueles que o texto explícito fornece. Este princípio exige uma participação intelectual, ou um interpretante mais rígido, pois nos remete a um significado mais específico servindo à unidade da narrativa, ou à estrutura dramática (CARVALHO, 2007, p. 6).

Desta forma, sabemos que estamos retornando as memórias de Ceres quando o sucesso de 1972 “Rock and Roll Lullaby”, de BJ Thomas, sussura “*She was just sixteen...*” e somos reportados a um verão do início da década. Ceres surge na tela com um grupo de amigos veranistas no litoral gaúcho, todos decepcionados porque nenhuma boate estava aberta naquele sábado. Na cena, uma outra menina convida-os para jogar cartas com ela e um novo vizinho, outro jovem recém-chegado com a família de Porto Alegre para veranejar na cidade – fica implícito tratarem-se de jovens de famílias com algum poder aquisitivo que lhes remunerava com férias e meios de transporte para tal, cena coerente com os novos padrões de vida que a classe média adquiria nos anos do “milagre econômico”. Anos em que os lares brasileiros se inundaram massivamente de televisões, equipamento alçado a um posto privilegiado nas salas de estar das famílias de classe média.

Ao fim da cena dos amigos desiludidos, Ceres comenta que havia visto no aparelho sobre a chegada da “Era de Aquarius” em setenta e três. O termo esotérico foi frequentemente associado as transformações comportamentais surgidas a partir dos anos sessenta, quando as ondas contraculturais iniciadas nos Estados Unidos passaram a questionar, pela via comportamental, alguns pilares do mundo ocidental, pregando a construção de outros tipos de sociedades – pacifistas, que estabelecessem outro tipo de relação não predatória com a natureza e fazendo apologia do uso de substâncias que promovessem outros estados de consciência não tão racionais. 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 aponstavam 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. 95-6). 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 se identificava 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 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 permitia 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.).

Um dos principais realizadores de “*Deu pra ti*”, Nelson Nadotti² participava de um dos poucos cineclubes de Porto Alegre, o “Humberto Mauro”, fundado por universitários em 1976, que inicialmente reuniam-se para exibir e discutir filmes nacionais (NADOTTI, 1995, p. 94) e aos poucos passaram a fazerem pequenas produções utilizando o Super-8. O grupo homenageava um dos pioneiros do cinema brasileiro, o cineasta Humberto Mauro, vinculado aos modernistas do início do século e que havia dedicado a vida a produzir mais de trezentos documentários em curta-metragem. O êxito das tentativas cinematográficas dos integrantes do grupo, como o média-metragem em Super 8 “Sexo e Beethoven”, ganhador em 1980 do prêmio de melhor filme no Festival de Super 8 de Gramado, estimulava-os a dar saltos maiores – mas, 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. 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.

UM INVENTÁRIO DE MEMÓRIAS

Pedro Santos interpreta Marcelo, um rapaz franzino que às vezes escreve alguns contos e acaba ingressando na faculdade de Jornalismo. Ceres Victora interpreta Ceres, uma moça baixinha encorpada preocupada em tentar agir corretamente e participante do movimento estudantil. Gravitam em torno do mesmo mundo: reuniões dançantes, espaços culturais, bares, parques, universidade, lanchonetes. Parecem ter um poder aquisitivo semelhante, participarem dos mesmos tipos de discussões – estão envolvidos em um mesmo universo geográfico e sócio-cultural que inclui um pouco de maconha, álcool, sexo antes do casamento e fugas até Garopaba, uma paradisíaca e bucólica cidadezinha de pescadores catarinense. A narrativa conspira para que entre encontros e desencontros ao longo dos anos setenta os dois iniciem uma relação amorosa. Como Ceres, as cenas de Marcelo oscilam entre o presente, de 1979, e as reminiscências da década. Nesse presente, o rapaz, portando uma postura mais séria, toma uma chave em uma imobiliária e vai visitar um apartamento. Observa as janelas, as portas, os cômodos e se deita no chão sob o sol que entra pela janela. A câmera foca seu rosto meditativo em pensamentos: a imagem roda pelas paredes e somos levados então a alguma tarde de algum ano da década em que o jovem escuta música no quarto da casa em que mora com os pais. Se a imagem mostra Marcelo contemplando suas lembranças, o recurso ao flashback na narrativa permite-nos invadir as memórias do personagem e acompanhá-lo nesta travessia por seu passado.

Paul Ricoeur (2007) nos alerta que lembrar não é apenas acolher uma imagem do passado: a imagem com a marca da anterioridade jamais se encontra pura na mente que lembra, um antes e um



depois é depositado sob a imagem da coisa evocada. A memória é o enigma da imagem que se dá a vez como presente na mente e como imagem de algo ausente. A marca temporal da anterioridade é o elemento que distingue a imagem de algo ausente da memória da imagem da fantasia, pois a memória é, antes de mais nada, o ato de confiança em uma experiência *princeps* anterior, que pode ser atribuída a todas as classes gramaticais (RICOEUR, 2000).

Marcelo toma as chaves do apartamento vazio nos últimos dias de setenta e nove, e isto fica claro ao fim da narrativa, pois é para este lugar que ele convida Ceres, já sua namorada, para receber o ano de mil novecentos e oitenta. No novo que representa o apartamento vazio, ele preenche com um pouco de si mesmo, com suas memórias. Tal qual o argumento expresso no filme inteiro, a cena induz ao espectador o imperativo do olhar para si mesmo para poder prosseguir adiante. Mas o personagem não parece ser passivo nesse olhar: se a memória pode ser encontrada, Paul Ricouer (2007) também nos chama a atenção para a ação que ela pode pressupor. Lembrar-se é também um exercício, é uma busca que tem como um dos fins a luta contra o esquecimento.

Na memória do personagem, um armário com desenhos e charges de Henfil; no chão, livros e discos espalhados, algumas revistas Veja atiradas, uma bateria num canto, em outro, uma pilha de livros com títulos sobre ajustamento conjugal e problemas de pais e filhos. Marcelo toma um caderno e passa a escrever furiosamente: “(...) também poderia ter sido uma noite diferente se eu tivesse forças para fazer alguma coisa, nem que fosse chorar um pouco ou quebrar todos os moveis da casa. Poderia ter sido tudo diferente”.

Após escrever as anotações que terminam com este fragmento, o jovem joga o caderno e os fones para o alto e começa a pular na cama e por todo o quarto, em um acesso de adrenalina que termina com um ato de masturbação a ser interrompido pelas batidas de sua mãe na porta. O acesso de fúria e o desejo violento seguido do gozo se tornam a resposta que o garoto consegue imprimir ao relato de tédio e apatia expresso nas anotações do caderno. Marcelo representa uma fatia de juventude que havia crescido abafada e mimada pela Ditadura Militar, colocada entre a moral conservadora defendida pelo regime e o mundo após os anos sessenta, que tinha aulas de Moral e Cívica na escola enquanto ouvia os ecos sonoros de um Jimi Hendrix de Woodstock. E que deriva em uma peculiaridade da própria história contada: se os anos setenta precisam terminar, se esta foi uma década opressiva, a vida dos personagens está bem longe disso. Na história narrada fica implícita, quase o tempo inteiro, uma ideia de recusa ao contexto em que se colocava a década, adjetivando-a como década sombria, década do sufoco, como um período complicado para se viver. Contudo as imagens mostradas referem-se a jovens descobrindo-se em suas vidas, sem citar diretamente os episódios traumáticos que caracterizavam o estado de exceção imposto pelo regime autoritário. Uma contradição tipicamente produzida pela classe média universitária que, abastada após o golpe, condenava o regime que mantinha porções de tortura. Uma recusa política que se dá apesar da imobilidade que se está sujeito, ainda mais sujeito quando se é jovem demais para ter coragem de fazer alguma coisa.

Em 1982, Marcelo Rubens Paiva, filho do ex-deputado federal cassado e morto pela Ditadura, Rubens Paiva, e então com 23 anos, lançava *“Feliz Ano Velho”*, que logo se tornaria um best-seller nacional, consagrando-se um dos livros mais significativos da década de oitenta. Trata-se de um relato autobiográfico do acidente que o deixou tetraplégico em dezembro de 1979, aos vinte anos. Convertida em longa-metragem em 1988, a história representaria o filme juvenil mais importante produzido dentro do circuito da Vila Madalena, na capital paulistana. Em um depoimento posterior, Roberto Gervitz, o diretor do filme, explana sobre as razões do sucesso do drama e as motivações que o fizeram querer transformá-lo em filme:

No início dos anos 80, com 22 anos, eu estava tomado por dúvidas e medos. Atravessava um momento de transição, de profundas mudanças, para o qual meu passado de adolescente havia me empurrado. Eu já não cabia em meus protegidos anos de infância e adolescência, mas o futuro desconhecido aparecia como uma grande ameaça. [...] No início de 1983 (ou final de 82?) comprei Feliz Ano Velho [...]. Fiquei impactado sobretudo pela imagem de imobilidade física de um jovem da minha idade. Era como se ela simbolizasse e sintetizasse os conflitos que eu vinha atravessando [...]. Passei dois anos intermitentes escrevendo o roteiro de Feliz Ano Velho (GERVITZ, 1988, p. 7-9, *apud* BUENO, 2008, p. 49).



Não é necessária muita atenção para identificar semelhanças entre a descrição de Roberto Gervitz acima e os discursos que circundaram os superoitoistas de *“Deu pra ti, anos 70”*. Que pesem as inúmeras diferenças no conteúdo e nas formas de elaboração das obras, seus produtores compartilhavam um determinado conjunto de experiências parecidas em um momento onde se criavam espaços para tais tipos de relatos. Pertenciam a uma faixa etária privilegiada de classe média mais vinculada aos grupos que, a seu modo, se colocavam como críticos ao autoritarismo. Havia assistido, ainda muito crianças, aos explosivos anos sessenta que haviam concebido uma imagem e um papel acerca do ser jovem: mas suas possibilidades de concretizá-lo haviam sido muito mais limitadas do que as ditas gerações anteriores – fosse por medo, apatia ou a falta que faziam as utopias anteriores. Ocupavam um espaço naquele momento que lhes possibilitava ler o conturbado cenário nacional de uma maneira que podia ser facilmente incorporada por outros grupos. Eram jovens adultos homens oriundos das classes médias e com um mínimo de formação universitária que lhes concedia certa capacidade intelectual de produzir um discurso sobre seus próprios conflitos quando a sociedade em geral pesava e buscava negociar os seus. Seus espaços de fala ainda eram garantidos por situarem sua produção em uma década que passava a privilegiar determinadas culturas juvenis como alvos de mercado (BUENO, 2008).

De algum modo, tais obras produziam um texto sobre um estado de coisas em transição no início dos anos oitenta – e a sensação de impotência e paralisia que havia feito, ou ainda fazia, parte deste processo. Metaforicamente, tratavam-se de textos que discorriam sobre transições após períodos dramáticos que, bem ou mal, haviam sido cruciais na formação de seus autores, e cujas narrativas amarravam-se determinantemente em noções de tempo: experiências que precisavam ser digeridas, um presente confuso e as expectativas quanto a um futuro ainda incerto, tão incerto quanto parecia ser o futuro político de um país que tentava acreditar no lento retorno das liberdades democráticas.

Depois de ser produzido durante mais de um ano, *“Deu pra ti, anos 70”* foi exibido pela primeira vez no V Festival Nacional de Super 8, em Gramado³, em vinte e quatro de março de 1981, onde acabou levando o prêmio de melhor filme. As exibições do filme não se restringiram a Porto Alegre e, dentre os lugares que a única cópia do filme percorreu, merecem destaque as exibições em São Paulo junto ao Lira Paulistana, e no Rio de Janeiro, como expõe Assis Brasil. Gradualmente também o filme passava a receber críticas nos jornais, que em geral se impressionavam com a proposta de ampliar o crescente universo dos curtas de Super-8 em um longa-metragem sobre a urbanidade porto-alegrense. O mesmo Folha da Tarde de quatro de abril classificava o filme como

(...) *uma espécie de inventário da juventude porto-alegrense dos anos 70*, feita por aqueles que viveram os transe e contradições da década. O *coeficiente de sinceridade* do filme é dado na medida em que a narrativa tem como base a verdade e o mundo daqueles que realizarem o filme, todos egressos da pequena burguesia de intelectuais universitários.

Assim, os dois personagens-tipo que se encontram e desencontram em cena, Marcelo e Ceres, ambos vividos com absoluta correção por Pedro Santos e Ceres Vitória, resumem as ambições dessa geração. (...) No fim do filme, os dois experimentam o medo da perspectiva dos anos 80 (Primeira Crítica, Lazer/Utilidades. Porto Alegre, Folha da Tarde, 4 e 5 de abril de 1981, p. 8).

“Deu pra ti” ancorava-se na proposta de produzir um longa-metragem que reproduzisse um tipo de vivência da década de setenta, a partir do desejo de transformar em narrativa cinematográfica o mundo dos próprios produtores e seus amigos. Inventariando essas memórias e articulando-as com espaços quase sempre bem determinados, o filme funciona como um discurso com a estrutura relato (CERTEAU, 2013): uma narrativa, ao invés de buscar a constituição de um objeto, como o descritivo, dá a ênfase na produção de efeitos. Do relato é preciso entender outra coisa do que a que se diz (CERTEAU, 2013, p. 142): é uma prática que cria um espaço de ficção, uma articulação de dados que, dispostos juntos para formar uma narração, parecem-se como um gesto em que participam a circunstância e o locutor, uma maneira de arranjar aquilo que vai ser narrado e “colocar um dito deslocando um conjunto (...)” (CERTEAU, 2013, p. 142).

Prática de contar histórias, o relato é um golpe que, desviando por um passado, por uma citação ou outro tipo de referência, modifica um equilíbrio. As ruas metrificadas da Avenida Osvaldo Aranha



o relato preenche com a música, o olhar da protagonista, as pichações que um dia lá já estiveram e algumas memórias das quais elas dizem respeito. Retira, portanto, a estabilidade das coisas, instaura outras passagens e obriga a ação daquele que o escuta: são compilações de coisas heterogêneas sobre algo fixo, citações postas sobre um espaço determinado. Para Certeau, relatos são “defecções do lugar próprio”, retirado de sua estabilidade e levado a ser conjugado com outras probabilidades: tempos acumulados sobre a composição fixa de um lugar – o resultado é aquilo que o autor chamou de “brilho do momento oportuno” (CERTEAU, 2013, p. 148). O relato conduz as memórias em momentos oportunos, produzindo ressignificações instáveis que alteram a forma como enxergamos o mundo visível, não cessando de restaurar o tempo. Na teoria do cotidiano de Michel de Certeau, esta arte de contar histórias é o nó das práticas cotidianas, pois é produzindo relatos a respeito dos espaços e dos fazeres que praticamos que nos situamos e caminhamos pelo mundo.

Por eleger um determinado tempo e um determinado espaço como gancho narrativo e fazer da memória o eixo por onde tal relação pode ser estabelecida, “*Deu pra ti, anos 70*” atua como um relato de muitas formas: fundamentalmente pela necessidade e propósito de existir desse tipo de relato sentida pelos produtores e pelo ambiente em que o projeto era gestado (uma vez que tal necessidade transparece no argumento do show de Nei Lisboa e Augusto Licks e em qualquer rápida folheada nos jornais do fim dos anos setenta e do início da nova década); pela condição de condutor de memórias que parece ter determinado o sucesso naquele presente e, graças a tal condição, pelo posto que ocupa hoje como uma espécie de lugar de memória tanto para a história do cinema no Rio Grande do Sul quanto como uma referência para a história do espaço urbano porto-alegrense.

O “coeficiente de sinceridade” que a crítica descreve determina a condição de relato urbano da narrativa, estruturada a partir da prévia intenção de tornar-se uma condutora de memórias. Sem tal condição de busca por uma veracidade, se a narrativa não primasse por tornar-se reconhecível no mundo onírico do passado de seu público-alvo, ela provavelmente falharia com seu argumento e talvez não tivesse alcançado o posto sentimental a que foi colocada. Tal preocupação com a fidelidade às memórias de um grupo específico trazia para a história uma oportunidade quase única de tentar fundir, imagética e subjetivamente, realidade e ficção. Elegia-se para determinados espaços, situações; para determinados momentos, reações. Coloria-se paisagens urbanas com personagens que buscavam imitar a si mesmos, que pintavam com situações de amor, raiva, desilusão ou esperança as ruas de uma cidade imersa em quadro político complexo e tantas vezes perturbador – e para cada escolha, sabia-se e esperava-se que ela produzisse outras imagens no espectador, fazendo do diálogo com suas memórias pessoais o chamariz do argumento da narrativa.

Ainda que contasse com um roteiro construído capaz de envolver outros tipos que não se enquadrassem exatamente no público para quem a obra fora inicialmente produzida, trata-se sobretudo, como a própria crítica acima descreve, de um discurso sobre a cidade elaborado por uma pequena burguesia branca universitária, que elegia como seus espaços significativos um cordão de bairros de classe média que circundavam, mas não se localizavam no centro da cidade. Deve-se ponderar que existe um “autor”²⁴ que preside a seleção das memórias transformadas em narrativa, e que os critérios para esta seleção jamais excluem as condições de classe, gênero, raça e as opções políticas do “autor”. E dentre esta seleção, que se consolidou como um discurso cristalizado e de alguma forma homogeneizador sobre um tempo e um espaço, muitas pluralidades acabam por ser esquecidas – por não interessarem ao tema proposto pela obra, por tratarem-se de escolhas, por envolverem questões que hoje tornaram-se mais visíveis e na agenda pública de debates do que naqueles inícios de anos oitenta.

A história recorta a cidade e segue o mundo dos seus produtores, um mundo do qual ela emerge e para quem é feita: um mundo de jovens brancos universitários, que beiravam os vinte anos no final dos anos setenta, que moravam em bairros de classe média como o Menino Deus (“o time da rua Botafogo contra o da rua Marcílio Dias”, alguém diz em uma cena), que passavam as férias no litoral gaúcho e, mais velhos, começavam a buscar algumas praias isoladas do litoral catarinense para acampar e ter experiências não tão toleradas no meio urbano; que tinham empregada doméstica; que cursavam universidade pública; que compravam as revistas críticas do momento, como *Veja* e *Isto É*; que eram leitores de Cortázar e fãs de Le Corbusier; que participavam do movimento estudantil e frequentavam espaços transgressores da cidade como os bares da Esquina Maldita, o embrião da



boêmia rebelde que seria o bairro Bom Fim. Um recorte que pratica o “assíndeto” do espaço, desfazendo continuidades e omitindo partes inteiras, fragmentando-o; e pratica a “sinédoque”, dilatando elementos, substituindo a totalidade por fragmentos (CERTEAU, 2013, p. 168).

O Alaska era um dos bares que se localizavam na esquina da Osvaldo Aranha com a rua Sarmiento Leite, exatamente em frente a Faculdade de Arquitetura da UFRGS e próximos aos prédios da reitoria e de outros cursos da universidade. Na década de setenta representava um pequeno espaço de transgressão, apelidado de “Esquina Maldita” cuja importância marcou a memória urbana local. Ao trazer um de seus bares para a narrativa, o filme registra sua busca por seu “coeficiente de sinceridade” produzindo uma memória desde já sobre um espaço que no momento passava por uma série de transformações e que já era visto como um lugar para lembrar da década de setenta⁵.

Um dos rapazes sentados junto com Marcelo reforça o tal coeficiente de sinceridade quando, ao comentar a volta de Glauber Rocha ao Brasil, cita a existência das sessões de cinema que o grupo Humberto Mauro promovia no cinema Bristol – cena que serve quase como uma pequena confidência que homenageia o “baú” de onde vieram as ideias que originaram a produção e ao mesmo tempo crítica o tipo de cinema que o Cinema Novo produzia, “fascista”, na opinião do personagem. Em outra mesa, outra cena “típica” da década: Ceres, o namorado e um grupo de amigos do movimento estudantil esperam angustiados uma amiga atrasada. Com a demora, resolvem ligar para sua casa e, uma vez que ela não atende, se desesperam e resolvem sair do bar, não sem antes lembrarem-se de largar panfletos e livros “subversivos” que pudessem portar, como um de Gramsci. Se a menina chega intacta antes que eles saíssem do bar, a cena traz para o filme o medo político daqueles que se aventuravam a discutir e portar ideias que se colocavam de frente ao regime do período.

A VERDADE SOBRE A NOSTALGIA

A música chega antes da imagem com o letreiro do cinema Vogue I. A trilha de Nino Rota também chega antes que o mesmo letreiro denuncie que “*Amarcord*” era o filme exibido naquele momento: mais uma vez, a música participa ativamente da cena, solicitando ao espectador que faça dela mais que um simples ornamento do enredo. A cena, ao trazer os amigos de Ceres e Marcelo ao cinema para assistir o clássico filme de Federico Fellini, explícita uma das paixões e principais atividades do grupo que produzia “*Deu pra ti*” e faz uma homenagem ao argumento da obra do diretor italiano. “*Amarcord*” é um relato quase onírico sobre um adolescente em um pequeno povoado do interior italiano na década de trinta, em plenos anos de fascismo do ditador Mussolini. Titta não realiza nenhum feito espetacular e a história não possui um enredo claramente linear: é quase como um bricolado de pequenas histórias e personagens do cotidiano do lugar, costurados de forma bucólica e familiar pelo diretor. Caricaturiza um passado e não conta em seu elenco com atores muito conhecidos: entre uma aula da escola de Titta ou os sonhos da mulher mais bonita da cidade, o filme italiano transita pelo banal da pequena cidade que homenageia o Duce com uma gigante retrato de flores. Nele, Fellini nos induz a crer que tudo pode ser transformado em matéria para o cinema e a duvidar dos limites daquilo que é posto como normal, tal qual é a resposta de um enfermeiro de um hospício a cerca do estado mental do tio do adolescente⁶.

Não à toa, Marcelo traja uma boina e um cachecol ao entrar na cena discutindo e rindo do filme com os amigos: veste-se, claramente, de juvenzinho Titta⁷, como a afirmar o elo que liga as duas propostas filmicas, ou a homenagem que se quer fazer ao argumento da obra italiana. Feito “*Amarcord*”, “*Deu pra ti*”, produzido por este grupo de jovens apaixonados por cinema, constroi sua narrativa a partir do contraste do olhar inocente juvenil para tempos sombrios onde opiniões em desacordo desaparecem ou são abafadas com óleo de rícínio. Um olhar que percorre o cotidiano, que narrativiza um ambiente urbano que, ainda sendo espaço repressivo, é palco de sonho, de riso, de inocência e de descobertas. Contudo, o olhar que produz a história é um olhar sobretudo posto no presente: vai-se ao passado com os pés no tempo em que se produz, o olhar que atravessa o tempo é admitido como lembrança, reminiscência do tempo que passou e, por isto, onírico. “*Amarcord*” é uma palavra inventada pelo diretor para condensar foneticamente a frase italiana “*io me ricordo*”: o ato que cria e determina a narrativa não é um passado exato, verificável, mas a forma como este aparece



disposto no ato de lembrar. À parte de discussões sobre o caráter autobiográfico ou não do filme, é inegável tratar-se de uma obra sobre a lembrança: não tem precisão com a verdade, mas com a forma como se lembra, com a forma como acessamos o passado e como este ainda está em nós.

Notas

- 1 Segundo Giba Assis Brasil, contando com pouca divulgação nos meios oficiais, muito improvisado e divulgação no boca-a-boca, o filme lotava espaços previstos para 150 pessoas com mais de 190. O hoje renomeado cineasta Jorge Furtado comenta que assistiu várias vezes ao filme sentado no chão das salas de exibição e que foi quando conheceu a obra que passou a vislumbrar a possibilidade de fazer cinema em Porto Alegre. Cf: Depoimento do cineasta Jorge Furtado em promoção de "Palavra em movimento, Filmes e roteiros de Jorge Furtado" (dezembro de 2015, Caixa Cultural RJ). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wT9HN-lJK9s>. Acesso em: jan. 2019.
- 2 Em um curso com Jean Claude Bernadet promovido pelo Grupo Humberto Mauro, Nadotti conheceria Giba Assis Brasil, amizade que renderia pouco tempo depois "Deu pra ti, anos 70". Cf: NADOTTI, Nelson. Uma cachoeira em Porto Alegre. In: BECKER, Tuio (org.). *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, UE/Porto Alegre, 1995.
- 3 O V Festival Nacional de Super 8 ocorreu simultâneo ao IX Festival de Cinema de Gramado em março de 1981.
- 4 Segundo Michel Foucault (2001), a função do autor dentro de um discurso é aquilo que permite explicar a presença de certos acontecimentos em uma obra, função que se localiza na intersecção do sujeito real que escreve e do escritor fictício que aparece ao longo do discurso, e é, ao mesmo tempo, um momento histórico e um ponto de encontro de um certo número de acontecimentos, que manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discursos e refere-se ao status deste no interior de uma sociedade e uma cultura. Cf: FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: Ditos e Escritos III. Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-286
- 5 A Folha da Tarde de 2/02/1982 trazia um conjunto de reportagens sobre a história do Bairro Bom Fim, e o bar Alaska já aparece elencado como um importante lugar para lembrar da história política da esquerda durante a Ditadura em Porto Alegre, através das reportagens "A geração da Esquina Maldita" e "Quem frequenta hoje o Alaska" (Porto Alegre, Folha da Tarde, 2/02/1982). Ver também a dissertação de Pedroso sobre o comportamento transgressor no bairro: PEDROSO, Lucio F. *Transgressão do Bom Fim*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2009.
- 6 Quando a família vai buscar o tio de Titta para um passeio no campo, perguntam ao enfermeiro sobre seu estado mental, que lhe responde que o tio de Titta não está menos normal do que qualquer pessoa que vive fora do hospício – a narrativa, de fato, brinca o tempo todo com os limites do banal e do normal: todos os pequenos personagens do vilarejo levam uma vida “comum e excêntrica”.
- 7 Cartaz de Amarcord (FELLINI, 1973). Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/a5/6d/7d/a56d7d117c0c09920324694a2d2e0bd6.jpg>. Acesso em: jan. 2016.

Referências

AMARCORD. Direção: Frederico Fellini. Produção de Franco Cristaldi. Elenco: Pupella Maggio, Armando Brancia, Magali Noël, Bruno Zanin. Roteiro: Federico Fellini e Tonino Guerra. Itália/França, 1973 (127 min), son., color.

A VERDADE sobre a Nostalgia. Intérprete: Raul Seixas. In: *Novo Aeon*. Intérprete: Raul Seixas. Polygram, 1975.

BRASIL, Giba Assis. *Eu do meu lado aprendendo a ser louco*. Junho/1998. Disponível em: <http://www.nao-til.com.br/nao-55/super8.htm>. Acesso em: dez. 2015.

BRASIL, Giba Assis. Espaços do Cinema Gaúcho. *Nós os Gaúchos 2*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994. p. 133. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/esp%C3%A7os-do-cinema-ga%C3%BAcho>.

BARBOSA, Jorge Luiz. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. *GEOgraphia, ano II*, n. 3, 2000. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewArticle/30>.



- BECKER, Tuio. *Cinema gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- CARRASCO, Claudiney. Cidade Oculta: o jogo entre a tradição e a ruptura no campo de sonhos dos anos 1980. In: LUNA, Rafael de (org.). *Nas trilhas do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis Edições, 2009.
- CARVALHO, Marcia. A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico. *Caligrama*. São Paulo, v. 3, n. 1, abr. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/65388/67992>.
- CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*: 1. As artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Folha de S. Paulo – *Caderno Mais!*, São Paulo, 27 de junho de 1999, p. 4.
- DEU PRA TI ANOS 70. Direção de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti. Distribuição: Casa de Cinema de Porto Alegre. Intérpretes: Pedro Santos, Ceres Victora, Deborah Lacerda, Júlio Reny. Roteiro: Giba Assis Brasil, Nelson Nadotti e Álvaro Luiz Teixeira. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1981.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de Viagem. CPC, *Vanguarda e Desbunde*: 1960/1970. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.
- JORNAL FOLHA DA TARDE. Porto Alegre: edições de 01, 02 e 03 de dezembro de 1979 e edições de 04 e 05 de abril de 1981.
- MORAES, Malú. *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*: seminário. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Embrafilme, 1986.
- NADOTTI, Nelson. Uma cachoeira em Porto Alegre. In: BECKER, Tuio (org.). *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, UE/Porto Alegre, 1995.
- RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1960-1958). *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 2, Ano II, n. 2, abr./jun. 2005. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Alcides%20Freire%20Ramos.pdf> . Acesso em: maio 2015.
- REVISTA ISTO É. São Paulo: Ano 4, n. 156, p. 42-44, 19 dez. 1979. Disponível em: <http://www.you-blisher.com/p/728758-Revista-Isto-E-digitalizada-de-19-de-dezembro-de-1979-no-156/>
- RICOEUR, Paul. Histoire et mémoire: l'écriture de l'histoire et la représentation du passé. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris, n. 55-4, p. 731-747, jul./ago. 2000. Disponível em: http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php. Acesso em: dez. 2015.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.
- ROSSINI, Miriam de Souza. O popular cinema de Teixeira. In: BECKER, Tuio (org.). *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.
- 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>.

