

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARINA CAMINHA

O CORPO JUVENIL TELEVISIVO:
DIÁLOGOS ENTRE TELEVISÃO, CONSUMO E JUVENTUDE NAS ONDAS DE
ARMAÇÃO ILIMITADA E TV PIRATA

NITERÓI

2012

MARINA CAMINHA

O CORPO JUVENIL TELEVISIVO:
DIÁLOGOS ENTRE TELEVISÃO, CONSUMO E JUVENTUDE NAS ONDAS DE
ARMAÇÃO ILIMITADA E TV PIRATA

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do Grau de Doutor. Linha de pesquisa: Mídia, Cultura e Produção de Sentido.

ORIENTADOR: Prof. Dr. MARILDO JOSÉ NERCOLINI

Niterói

2012

MARINA CAMINHA

O CORPO JUVENIL TELEVISIVO:

DIÁLOGOS ENTRE TELEVISÃO, CONSUMO E JUVENTUDE EM ARMAÇÃO ILIMITADA E TV PIRATA

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito para a obtenção do Grau de Doutor. Linha de Pesquisa: Mídia, Cultura e Produção de Sentido.

Aprovada em, ____ de _____ de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr. Marildo Nercolini – Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª Dr^a Rose de Melo Rocha
Escola Superior de Propaganda e Marketing

Prof^ª Dr^a Ilana Strozenberg
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^ª Dr^a Ana Lúcia Enne
Universidade Federal Fluminense

Prof^ª Dr^a Mariana Baltar Freire
Universidade Federal Fluminense

Niterói, 2012

Dedico este trabalho a meu pai João Bosco Ferreira Gomes pela maneira emocional e financeira que me incentivou, mesmo em dias chuvosos, a concluir essa etapa da minha formação.

Agradecimentos

A Capes por permitir que eu adquirisse uma bolsa de estudos, não durante todo o período, mas uma boa parte do percurso, facilitando o meu processo de concentração e imersão na pesquisa.

Ao meu querido orientador Marildo Nercolini pelos saberes ensinados, ouvidos inchados e a tamanha paciência com essa moça que começou a compor frases aos sete meses de idade e não parou mais. Só GRITANDO EM LETRAS GARRAFAS o tamanho da admiração que eu tenho por esse grande mestre e amigo. Marildo me ensinou não apenas a ter calma com os meus momentos, como também, que tipo de política acadêmica eu quero seguir em meus traçados profissionais, já que nem só de teoria vive o nosso mundo. Sua ética impecável me ensina a ser uma pessoa melhor, não só como pesquisadora, mas no trato e respeito com os outros. Meus sinceros agradecimentos, e só posso dizer que um amor foi sendo gestado nesses quatro anos, deslocando o lugar da pesquisa para uma MEMÓRIA AFETIVA da qual não quero JAMAIS ME PERMITIR esquecer.

Como também não poderia deixar de ser, agradeço em todos os escritos dessa tese, os BERROS em minha cabeça e em meu corpo de minha querida e primeira orientadora, Marialva Barbosa, que durante o mestrado não apenas me ensinou a olhar para a academia como um caminho possível, como me estimulou a continuar. É através dessas lembranças que essa tese se decompôs em cantos de alegria e voz ativa. Não esqueço a atitude de mestre e de amor que ela teve comigo. Essa sorte do encontro é em mim um espaço PEGANDO FOGO no coração.

Mais uma vez, e dessa, muito AGARRADA que agradeço em forma de afeto à Ana Enne, outro amor conquistado, que, em uma lembrança – LEMBRADA TODOS OS DIAS – disse-me que meu lugar de fala era o meu texto e não as surras que levaria ao longo das minhas falas em salas de aula e em congressos. De acuada, aprendi a ouvi-la e admirá-la, pois apesar

de sermos de signos opostos, convergimos em muitas premissas acadêmicas, e a culpa é todinha dela que me ensina a ver o popular muito mais como perguntas do que pelas desqualificações do gosto.

A minha amiga de muitos anos, Mariana Baltar, pela admiração, chocolates, choros compartilhados nessas nossas vidinhas em forma de melodrama. Meus sinceros respeitos adquiridos, amor de longas datas que hoje se transforma em trocas profissionais. O que o pensamento não esquece, torna-se um **GUARDADO NA GAVETA CORAÇÃO**.

Aos **EXCLUSIVOS** professores do PPGCOM-UFF: Tunico Amâncio, pela forma que me ajudou a analisar as imagens de minha pesquisa - vê-lo cantando *Blitz* em um karaokê foi impagável; Dênis de Moraes, que nas brigas de ideias em salas de aula me ajudou a construir esse texto; João Luiz Vieira, na paixão pelo cinema; Kleber Mendonça e Fernando Moraes, que antes de assumirem o posto, foram companheiros de pesquisa, e ao meu **QUERIDÉRRIMO E CÔMICO DELICIOSO** Maurício de Bragança, que aprendeu a rir das minhas loucuras, quando logo no comecinho de nosso carinho, servi um café para ele adoçado com sal. Daí por diante, performances adoráveis foram compartilhadas.

À carinhosa Rose de Melo Rocha por estar sempre **ATENTA** aos meus artigos nos congressos em que nos encontramos, e mesmo que eu **PERMANEÇA NERVOSA** em cada apresentação - não tem jeito -, aprendo sempre mais e mais sobre um ponto de vista, uma maneira de questionar e, principalmente, um novo modo de **GAGUEJAR**.

Aos meus três grandes amigos recifenses, Rebeca Barros, Tatiana Ferraz e Diogo Fornelos, pelas **GARGALHADAS SOBRE TODAS AS COISAS E PARA QUEM QUISESSE OUVIR**; sem eles, talvez essa escritura tivesse um olhar mais melancólico, pois em minha volta para Recife as temporalidades se misturaram, confundindo e bagunçando as minhas melodias, e foi justamente em forma de canto que entre “Central”, “Tebas”, “Iraque” e rodas de violão um novo lugar chamado **CASA DE ABRAÇAR** se fez.

A Pedro Costa, irmão, amigo carinhoso e amoroso que além de todas as qualidades, ainda resolveu namorar a querida Clara Sanpi, que também agradeço, pelas madrugadas de conversas, apoios e querer bem. **AMO ESSE CASAL**.

A maior cabrocha do Rio de Janeiro, Taís Bastos, entre vinhos, sambas e rebolados compartilhamos muitas **NOITES MAIS FUNDAS CALUNGAS**.

Ao pernambucano querido e especial, Geó, pelas longas conversas, afetividades, festas, e **CORAÇÃO SEMPRE ABERTO A ESSA PESSOA CANCERIANA** nenhum pouco serena, como diz o significado do meu nome no Facebook.

A minha querida capixaba, Renata Rezende, pelos cafés, trocas de LONGOS TELEFONEMAS e, com certeza, pela gratificação de outra conquista chamada AMIZADE.

A minha querida e ESTRIÔNICA Lia Bahia, pelo sempre riso, agitação do corpo, troca de saberes, EXAGEROS, e muito, mas MUITO, MUITO, MUITO TUDO.

Ao meu querido Ericson, meu primeiro amigo do mestrado e que continuou no doutorado, pelas ENORMES trocas de emails, cada um, emaranhado por uma CANÇÃO DE RITA LEE, que entre risos e risos nos ensinou a ouvir um ao outro.

À queridona Danielle Brasileira pelo carinho que se gestou também no mestrado e QUE DEIXA UMA ENORME SAUDADE quando vou ao Rio e não consigo encontrá-la.

Aos pernambucanos, FERAS MEU VÉI, Marina Alves Caminha, Amílcar Bezerra, Clarissa Knoechelmann, Nauca Brasil, Palula Brasil, Bruna Moury, Tuca Siqueira e Mannu Costa pelos Recifes memoráveis; que entre passado e presente continuam rodando comigo nos bares, bailes e cantigas da vida.

Aos COLOS que encontrei e AINDA ENCONTRO no Rio de Janeiro em Fainha, Aída, Ricardo – ô família adorável e admirável, Pedro Lopera, Ceci, Geisa, Ícaro, Felipe, Aurélio, Bia Paes, Lucas Laender e Renata Medeiros.

Aos sobrinhos que me obrigam a ver outras coisas no mundo, bagunçam meus livros e textos com um SORRISO QUE DERRETE E NÃO DEIXA RAIVA: Natália Caminha, Hugo Gomes, Lara Caminha, Júlia Gomes, Gil Soares, Artur Caminha, meu curumim Vicente Caminha, Helena Gomes da dinda, ou como ela me chama “Didi”, e uma bem pequenina que ainda não nasceu, mas já faz baticutum no coração da tia abestalhada.

Ao sempre e IMENSO AMOR QUE TREME MEU PEITO pelos meus pais e irmãos: João Bosco Gomes, Socorro Caminha, Zézé Caminha, Beto Caminha, Bosco Filho, Brites Caminha e Luciana Caminha. Essa tese é uma etapa, um caminho, um lugar afetivo e principalmente um apoio estendido, tanto financeiramente quanto emocionalmente desde que decidi, como diz a canção: “caprichosa e nordestina, eu sabia a minha sina era no Rio ir morar”.

Eu gostaria de convencer o leitor de que o riso é um assunto sobre o qual vale a pena refletir e, em particular, estudar em termos históricos (Jacques Le Goff).

Resumo

Essa tese tem como propósito pensar os imaginários culturais de uma nova arquitetura comportamental juvenil para entender como se deu a consolidação de uma cultura televisiva nos idos de 1980. Parto do pressuposto que nesse período vivia-se sob um processo de transformação social que evidenciava o final de uma ditadura militar e a chamada redemocratização nacional. É nesse contexto que uma prática cada vez mais implicada em torno do tripé juventude-consumo-televisão apresentava-se como novo projeto identitário juvenil. Acredito que a televisão foi um importante lugar de mediação nas trajetórias de reorganização política, econômica e cultural no país. É com vistas a um mapeamento entre uma cultura do consumo não finalizada e a construção de imagens antecipadas de um hiperconsumo, no dizer Lipovetsky, que busco como análise a formação de uma nova escola cômica televisiva, através dos objetos empíricos *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*, para analisar que tipo de estrutura de sentimentos, na acepção de Raymond Williams, tornou-se o marcador temporal de um modo de agir.

Palavras-chaves: Televisão, Riso, Consumo e Juventude.

Resumen

Esa tesis tiene como propósito pensar los imaginarios culturales de una nueva arquitectura del comportamiento juvenil para entender cómo se dio la consolidación de una cultura televisiva en los años de la década de 1980. Parto del presupuesto que en ese periodo se vivía bajo un proceso de transformación social que evidenciaba el final de una dictadura militar y la llamada redemocratización nacional. Es en ese contexto que una práctica cada vez más implicada en torno al trípode juventud-consumo-televisión se presentaba como nuevo proyecto de identidad juvenil. Creo que la televisión fue un importante lugar de mediación en las trayectorias de reorganización política, económica y cultural en el país. Es con vistas a un mapeamiento entre una cultura del consumo no finalizada y la construcción de imágenes anticipadas de un hiperconsumo, en el decir de Lipovetsky, que busqué como análisis la formación de una nueva escuela cómica televisiva, a través de los objetos empíricos *Armação Ilimitada* y *TV Pirata*, para analizar qué tipo de estructura de sentimientos, en el concepto de Raymond Williams, se hizo el marcador temporal de un modo de actuar.

Palabras Claves: Televisión, Risa, Consumo y Juventud.

Sumário

INTRODUÇÃO: COMO VAI VOCÊ GERAÇÃO 80.....13

- I. Dialogismo, narrativa e imaginário como métodos e não como utopias.....23
- II. As armações de um Brasil da pirataria cômica.....26

1 – OS 1980’S: EUFORIA E DESENCANTO, TUDO AO MESMO TEMPO, AGORA!.....36

- 1.1. O emergente, o residual: a configuração de uma arquitetura temporal.....39
- 1.2. Pós-modernidade, que bicho é esse, tão novo e tão contraditório?.....46
- 1.3. Anos 60: utopia, vanguarda, arte e mercado!.....65
- 1.4. A centralidade da cultura em Armação: diálogos entre o residual e o emergente.....83

2 – O HUMOR NOS TEMPOS DE CÓLERA, OU SERÁ CÓCEGAS?.....90

- 2.1. A praça pública: o riso em sua relação de significação do mundo.....93
- 2.2. A gargalhada privada, comercial e espetacular: a imaginação cômica circense.....103
- 2.3. A imaginação cômica televisiva em TV Pirata: cólera e cócegas!.....115

3- JUVENTUDES 80: SERÁ UM TIPO DE NHOQUE? ALGUÉM ME DÊ UM TOQUE O QUE QUER

DIZER.....145

- 3.1. Identidade e reflexividade: um diálogo entre tradição, modernidade e globalização.....155

3.2. Estilos de vida e narrativas de si: o emaranhado de imagens juvenis atravessadas pelo consumo midiático.....	174
3.3. A cultura da natureza.....	195
3.4. A cultura do vídeo e da tecnologia.....	200
3.5. A estética Punk.....	208
4 – REFRÃO DE UMA NOVA REZA: ENSINA-ME COMO DEVO CONSUMIR AGORA, OH, DESCARTÁVEL E PRAZEROSA TV!.....	218
4.1. Consumo: uma lição de vida... Num Brasil de cabeça pra baixo	223
4.2. À luz de neon: por uma pedagogia dos consumos em Armação e TV Pirata.....	244
4.3. A metamorfose ambulante chamada Brasil, quer dizer, Bacana.....	269
5 – CONCLUSÃO: UMA AUTORREFLEXÃO.....	277
6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	286
7- ANEXOS.....	302

Introdução: como vai você geração 80?

*Salve, salve, senhoras e senhores
E rapaziada em geral.
Aumenta o som!
Aumentem o som e apertem... apertem os cintos
Que nós vamos começar a subir, subir.
Espero que vocês...
Espero que vocês gostem do disco
Assistam o show
Vejam o filme
E leiam o livro
Agora sim, aí está!
Inteiro no seu vídeo,
A cores para todo o Brasil: Blitz!
(Blitz Cabeluda – Blitz)*

Ao entrar em contato com os anos de 1980 como lugar de pesquisa me encontro com uma história em que também estive presente. Olhando através dos objetos - *Armação Ilimitada* e *TV Pirata* – uma conjunção de seleções memoráveis aparecia misturando projeto profissional e emotivo, pois sou dessa geração em que as paisagens nacionais foram recorrentemente mediadas pelas atmosferas televisivas e talvez por esse motivo, ainda que inicialmente e fora dos circuitos acadêmicos gestasse-se um desejo de pesquisa sobre as implicações originadas nas experiências cotidianas após a chamada época de redemocratização.

Ao olhar para as fotos das molduras da minha infância, percebi que os espaços ocupados pela televisão eram gigantescos, pois ela estava viva e a cada imagem havia a projeção de um jeito de corpo, um convite a sentir emoldurados pelo prazer de consumir. Posteriormente, já nos idos de 1990 quando adentrei no circuito universitário, não por acaso, para me formar em Rádio e TV, ouvi em muitas salas de aula que a televisão era o veneno do mundo, pois nos ajudava a nos construir como sujeitos passivos e sem raciocínio crítico. Perguntas como: “Em que momento viramos uma massa amorfa?” e “O que é massa? É sobre massa de bolo que o senhor se refere, professor?”.

Pois em minha cabeça só esse tipo de massa é chacoalhada com uma colher de madeira em silêncio, para depois ser torrada no forno e, para piorar, ser deglutida sem nenhuma compaixão e culpa, aliás, com muito desejo!

Alguma coisa não soava bem, principalmente quando um discurso generalizante nas salas de aula era montado para entendermos – alunos – que vivíamos em uma cultura massiva. Ou seja, éramos todos interpretados como uma massa de bolo? Todos mesmos? Ou massa era alguém – que nunca seria um “eu” – que se submetia a ser enrolado, manipulado. E uma contradição emergiu: ah, quer dizer que, se eu falar muito mal da cultura de massa, eu deixo

de ser massa, pois eu empreendo um olhar externo para o que vivemos, mesmo que nos esconderijos de minha casa, nos recônditos do privado, mas ninguém pode saber, eu continue assistindo televisão e me divertindo com ela!

Foi a partir desses questionamentos iniciais que comecei a entender que havia um jogo político bastante complexo no desenvolvimento de um pensamento sobre a televisão, metaforizados por afetos de amor ou ódio. Mas eu estava no meio disso tudo, entendia todas as complexidades que os ensinamentos de Adorno e Horkheimer, mas também de Walter Benjamin projetavam. Entendia, principalmente, que os sonhos encantados visualizados nas narrativas televisivas estavam distantes de uma vida observada por outra janela: a da rua. Bastava encontrar com os passantes para perceber que não havia igualdade social e, nesse sentido, um consumo moderno vislumbrado pelos ditos da bandeira francesa - liberdade, fraternidade e igualdade - por meio dos quais uma ascensão de práticas burguesas tornou-se ideologia, eram sentimentos ainda muito distantes.

Tudo bem, essa visão me acompanhava. O problema é que junto com ela, eu continuava adorando assistir televisão e, confesso, sem a menor culpa desse prazer. Isso significava dizer que eu era massa? Com certeza. De bolo? Acredito que não. Foi, portanto, através de uma tentativa de compreensão maior sobre a noção de cultura massiva, com foco central na televisão, que adentrei no mestrado buscando analisar como as maneiras de falar televisivas organizavam modos de agir na vida cotidiana.

Por intermédio de uma análise histórica do humor, melodrama e documentário - marcas presentes nas grades de programação – elaborei uma pesquisa que tinha como eixo nuclear as disputas que se estabeleciam entre o que eu chamei de mundo cotidiano e mundo televisivo. No decorrer dessa trajetória, porém, uma inquietação apareceu: em que tempo histórico houve uma consolidação de uma cultura televisiva no Brasil?

Através dessa pergunta entendi que para discutir com um pouco mais de profundidade, entrecruzando, inclusive, práticas televisivas a contextos político e econômico nacionais, precisaria mergulhar na década de 1980, fato que não era possível de desenvolver naquele momento. Abri uma brecha na conclusão da pesquisa que me servia como porta de entrada para outra pesquisa que veio a se constituir através da entrada no doutorado.

Assim, esta tese tem como proposta produzir um olhar para uma série de narrativas televisivas juvenis em que a televisão tornava-se o personagem central de suas histórias. O que significa metodologicamente articular a formação de um corpo juvenil entrelaçado pelas vinculações televisivas como cenário de construção identitária, pois à medida que esses programas iam ao ar, novas demandas comportamentais emergiam como cenário de ação.

Mas a televisão não é um conjunto de tecnologias desenvolvidas para projetar imagens em movimentos? Como então ela pode mandar assim? Não, enquanto artefato tecnológico ela não fala nada, é um corpo estranho sobre uma mesa que ocupa um lugar na casa. Agora, se pensarmos que nos entremeios dessas tecnologias há relações sociais produzindo discursos, enquadramentos e lugares de representação, as coisas mudam de figura, e o meio passa a ser visualizado como arena de disputas política, econômica e cultural.

E no “cenário 80” quem eram então os profissionais que estavam produzindo aquelas narrativas juvenis? Foi através das fichas técnicas dos programas que entendi que uma nova geração de pessoas adentrou no campo televisivo; e foi por meio desta geração que um pensamento sobre televisão se constituiu como esfera narrativa no próprio meio.

Essa nova geração de profissionais personificada nos jovens, filhos de uma ditadura militar, que nasceram com o meio televisivo já implantado e começavam a ocupar outro espaço do dizer. Ou seja, não era uma juventude amorfa aprendendo a ser TV por que o objeto lhes dizia como agir, e sim um grupo de juventudes buscando se entender a partir das aproximações culturais com a televisão e, no mesmo momento em que deflagravam as maneiras de contar desse objeto vivo, agenciavam novas maneiras de sentir.

Mas por que a televisão se tornou uma questão de ordenação juvenil nos idos de 1980? Eis que aí, todo um projeto cultural do passado, anos de 1960, precisava ser revisto já que foi nessa época em que o estado autoritário investiu na implantação de uma indústria da cultura no Brasil. Assim sendo, quando essas juventudes 80 proclamaram o direito de se significar via construções televisivas, havia um estado de coisas vinculado a um projeto político e econômico sessentista de capitalista de consumo midiático no mesmo momento em que se forjava um imaginário mundial de consumo emocional como prática cultural.

Nesses mesmos anos de 1960, no entanto, havia o outro lado da moeda. Enquanto o regime autoritário no país investia na produção de uma esfera de mercado de bens culturais, havia também outro discurso arquitetando projeções identitárias. Sob os pressupostos de um mundo mais justo e de uma busca por um ideal de Brasil, as ideias de esquerda entraram em disputa com a noção de direita provocando acirrados debates. Nesse contexto, a resposta dessa direita, representado pelo estado autoritário, foi gestada violentamente, acarretando em silenciamentos de vozes dissonantes, por meio de prisões, torturas e exílios políticos. É como referência a essa memória que Chico Buarque e Gilberto Gil, em 1973, entoam os seguintes versos:

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta

Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta (...)
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto e de sangue.
 (Cálice)

Os anos de 1960, desse modo, deflagraram uma memória traumática por meio das quais ideias foram mutiladas e visualizadas corporalmente. O termo que mais claramente evidencia essa arenosa esfera comportamental é o popular, pois, através de duas projeções hegemônicas, sobre a alcunha de nacional-popular, fomentou-se um debate ideológico sobre uma noção de Brasil, modernidade, capitalismo, consumo e comunismo.

De um lado havia a construção de uma hegemonia política e econômica, via consenso, mas principalmente pelo uso da força, por meio da qual o estado autoritário projetou as ideias de direita; por outro, havia uma hegemonia cultural de esquerda que foi disseminada nos circuitos midiáticos, universitários e sindicais através, por exemplo, de canções de protestos, filmes, peças de teatro. Tais ideias de esquerda assentavam um corpo juvenil romântico e desejanse de uma mudança social. Sob o signo de povo um Brasil dividiu-se e, no final do período, evidenciou-se a derrota desse projeto da esquerda, deixando marcas profundas.

Os idos de 1980 estavam marcados pelas imagens recentes dessa disputa. Era o processo de redemocratização, a volta dos exilados políticos e a primeira eleição presidencial. Em conjunto com uma memória traumática, assentava-se outra de novas crenças e, principalmente, um sentimento de poder falar, era a possibilidade de extirpar o “cálice”. A televisão, que naquele momento chegava aos trinta anos, ou seja, ainda jovem, assumia um papel central na construção de um imaginário do que seria aquele Brasil novo.

Era um mundo que se abria à população, encarnando a perspectiva de novas lideranças, novos projetos, novos consumos, novos sujeitos em ação agregando uma política de corpo festiva, eufórica e de crenças. E esse mundo poderia estar reduzido a essa memória, se não fosse o fato da presença de um corpo recente marcado pela violência e silenciamentos como reminiscências de um projeto anterior. Sentimentos controversos, portanto, aí se encontravam, e tentar descobrir como viver naquele mundo significava entender que tipo de “sanatório geral” era projetado entre esses afetos. É o mesmo Chico Buarque, em parceria com Francis Hime, em 1984, que nos deixa as primeiras pistas de investigação:

Num tempo

Página infeliz da nossa história.
 Passagem desbotada na memória.
 Das nossas novas gerações.
 Dormia.
 A nossa pátria mãe tão distraída
 Sem perceber que era subtraída
 Em tenebrosas transações
 Seus filhos,
 Erravam cegos pelo continente.
 Levavam pedras feito penitentes
 Erguendo estranhas catedrais
 E um dia, afinal.
 Tinham direito a uma alegria fugaz.
 Uma ofegante epidemia.
 Que se chamava carnaval.
 Meu Deus, vem olhar
 Vem ver de perto uma cidade a cantar
 A evolução da liberdade
 Até o dia clarear
 Ai, que vida boa, olerê
 O estandarte do sanatório geral vai passar
 (Vai Passar).

O Brasil, na visão dessas juventudes oitentistas, deixava para traz um legado de interpretação de si vislumbrados entre ser isso ou aquilo, como sugere partes da canção. Enquanto a “nossa pátria mãe” se distraiu e foi subtraída, tornando-se, em 1980, uma “passagem” que pretende ser uma ideia de pátria “desbotada da memória” o desejo é que essa pátria se transforme através de “uma ofegante epidemia” chamada “carnaval”.

Escolher entre ser direita ou esquerda, alienado ou crítico, burguês ou povo, nesse sentido, tornou-se um problema, pois o carnaval da redemocratização bagunçou o coreto e reposicionou essas dimensões sensoriais em um mesmo plano significativo. Embutida nessas conexões sentimentais, essas juventudes começaram a se perguntar: “E aí, geração 80? Como vai você?”. Eis que em 1986, a banda *Legião Urbana* respondeu à pátria mãe:

Tenho andado distraído,
 Impaciente e indeciso,
 E ainda estou confuso.
 Só que agora é diferente:
 Estou tão tranquilo
 E tão contente (...).
 Sei que às vezes uso
 Palavras repetidas
 Mas quais são as palavras
 Que nunca são ditas?
 (Quase sem querer).

Nas intempéries de um Brasil carnavaalizado, para retomar as palavras de Chico Buarque, uma geração procurou se significar em virtude das consequências gestadas nos

chamados anos de 1960. Não era apenas o fim de um regime político de tortura que estava em questão, mas a ascensão de uma mídia televisiva imersa em uma crise econômica que tornava o presente um lugar inseguro. As utopias de um Brasil melhor tanto pelo lado da esquerda quanto pelo da direita pareciam ter perdido o sentido, ainda que o “capitalismo selvagem”, proclamado pela banda *Titãs*, fosse o cenário de ação.

As angústias dessas juventudes que, em busca de si proclamaram uma visão de Brasil 80, arquitetaram formas de rir, centradas em performances corporais, por meio das quais um universo televisivo se consolidou como cultura. É nesse contexto que uma nova escola de humor se estabeleceu, adensando negociações entre juventude, consumo e mídia como prática cultural e, do ponto de vista simbólico, o que se gestou foi um amplo lugar de disputa, entre juventudes 80 e 60, pelo lugar de significação.

As propostas do bloco histórico esquerdista traziam uma imagem contrária à do mercado, fato que tornou a revisão desse mercado, ou, em outras palavras, da cultura de massa, e não de bolo, um lugar margeado por críticas negativas como reminiscências dessa memória. É nesse cenário de risos, marcados por pinceladas de ironia, paródias e melancolias que *Armação Ilimitada* e *TV Pirata* podem ser tomados como exemplos paradigmáticos para aprofundar uma análise sobre uma nova arquitetura comportamental que emergia via fabulações televisivas.

Diante do novo, havia o velho. Assim, é através dessa perspectiva delineada que nesta tese me aproprio do conceito “Estrutura de Sentimentos”, de Raymond Williams (1979), para desenvolver um pensamento sobre o período, nomeando essa nova arquitetura comportamental das juventudes de Corpo Juvenil Televisivo.

Metodologicamente, a pesquisa foi pensada em quatro etapas. Na primeira, busco uma interpretação contextual do que entendo como resíduo e emergente, nas acepções proclamadas pelo respectivo autor. Na segunda, aprofundo o diálogo entre resíduo e emergente como características constituintes de humor.

Na terceira, procuro avaliar os cenários de disputas em que essas juventudes 80 estavam imersas, não como sujeitos passivos e como sintomas de um estado de coisas em transformação, mas como projeção de comportamentos sociais margeados pelo consumo e pela televisão, pois, como já nos ensinou Mikhail Bakhtin (2005), nossas falas não são inocentes, há que se perceber, portanto, que políticas culturais são processadas nas imersões de uma disputa identitária, atentando, inclusive, para os lugares de classes sociais. Já na quarta etapa, procuro analisar a esfera do consumo nacional do período, apontando para as

contradições de uma modernização não finalizada como lugar central de fabulação desse corpo juvenil televisivo.

Desse modo, os anos de 1980 são interpretados como um lugar em transição, composto por janelas de sentido que indica um diálogo com os traços de uma modernização não finalizada, nos anos de 1960, e a entrada de imagens antecipadas de um hiperconsumo, que, retraduzindo o pensamento de Gilles Lipovetsky (2007) ao nosso cenário nacional, tornar-se-ia hegemônico de práticas culturais posteriormente, após a década de 1990.

As Juventudes aqui são pensadas como metáforas também em antecipação de um turboconsumidor adulto, e a televisão entendida como uma das instâncias centrais de novas fabulações consumistas, portanto, como lugar de pedagogia comportamental. Assim, na mesma proporção em que as narrativas televisivas ensinavam a ser TV, projetavam as inconstâncias de uma “felicidade paradoxal” nas imersões de um consumo emocional que reverberou outros lugares de disputas menos dicotômicos e mais escorregadios.

Desse modo, no primeiro capítulo, proponho um mapeamento histórico das práticas discursivas que agenciavam os anos de 1980, indicando a intenção de pesquisa da tese: a discussão sobre a cultura do consumo, a partir da relação entre juventude e televisão. Para esse percurso, recorro, metodologicamente, ao conceito de Estruturas de Sentimentos, inscrito em Williams. O processo teórico descortina as relações entre um discurso residual – com traços culturais pautados na relação entre projeto de modernização nacional e estética narrativa de oposição dos anos de 1960, e o discurso emergente – o contexto da pós-modernidade, metaforizando a euforia e a descrença como sentimentos organizacionais do período.

O capítulo é dividido em três etapas. Na primeira, procuro desenvolver um argumento sobre o que significa a noção de pós-modernidade como nomeação de um período histórico. Atento para os teóricos Jean-François Lyotard (2002) e Fredric Jameson (2007). O primeiro autor, para desenvolver um argumento sobre a maneira como as práticas discursivas na chamada “condição pós-moderna” tornavam-se cada vez mais fragmentadas; e o segundo, com a intenção de elaborar um mapeamento histórico que promovesse um diálogo entre as transformações do capitalismo moderno e as gestões culturais.

Através desses dois autores retomo a questão da “centralidade da cultura”, via Stuart Hall (1997), como suporte de entendimento de um terreno de disputa muito mais complexo entre meios massivos e universo cultural. A noção de passividade, perda de profundidade crítica e esvaziamento das contradições na concepção de um materialismo histórico,

discutidas em Karl Marx e Friedrich Engels (2009), são realocadas em discussão através de Williams e de sua reflexão em torno no materialismo cultural.

Na segunda etapa, procuro esboçar, através das análises centradas nas concepções do resíduo, o universo em diálogo entre as dicotomias direita e esquerda, mostrando que, ainda que fossem interpretados como lugares separados, emergiram em um cenário complexo por meio do qual a direita necessitou da esquerda para gestar um pensamento sobre país modernizado, já que a esquerda apresentava-se como lugar cultural hegemônico. No mesmo momento em que os ideais estabelecidos em torno da noção de povo produzidos pela direita foram difundidos e organizados como mentalidade nas imersões de um cenário midiático, artistas e intelectuais de esquerda produziram uma estética de oposição, como uma espécie de pedagogia do povo brasileiro, via também programas televisivos e radiofônicos, discos gravados, revistas cômicas (como o *Pasquim*) que reverberavam os elementos de uma cultura moderna como agentes constituintes dessa oposição.

Trabalho, por um lado, com as perspectivas analíticas de Roberto Schwarz (2001b) para apontar o eixo de “ideias fora do lugar” que conformou a noção de esquerda no país, em conjunto com a reverberação nos idos de 1960 e, por outro, acrescento as teorias de Renato Ortiz (2001) para aprofundar o contexto de modernização cultural e implantação de uma indústria de bens midiáticos ainda não finalizada.

A partir desses dois olhares contextuais, proponho, na terceira etapa, uma análise sobre o que os meus objetos dão a ver e, na tessitura do texto, ainda que faça referências ao *TV Pirata*, à entonação maior está nas artimanhas narrativas de *Armação Ilimitada*. Essa escolha se faz apenas pela mania de historiadora que guardo em mim, e como esse programa foi ao ar primeiro, apresento-o como porta de entrada das discussões produzidas no capítulo.

No segundo capítulo, atento para reflexões sobre práticas cotidianas e a importância do gênero cômico como lugar central na fabulação de uma nova arquitetura comportamental juvenil. Proponho uma revisão histórica de quatro imaginações cômicas: paródia, humor, ironia e pastiche. Início o processo discutindo o conceito de paródia na Idade Média, proferido por Mikhail Bakhtin (1996) como processo de entrada para as marcas de um riso popular e os processos de transformação desse riso que envolveu, no início da modernidade, uma reformulação da cultura popular e, por conseguinte, da comicidade. Características de um riso grotesco e ridicularizador são esmaecidas através de perseguições morais e religiosas, como sugere Peter Burke (2010), provocando o que eu nomeio de assepsia do riso.

Nas estratégias de civilização (Elias:1994) da comicidade, uma série de elementos novos advindos de uma experiência da modernidade foram qualificadas como referentes na

construção do humor. É nesse sentido que busco como suporte teórico a análise do circo, como uma espécie de nascimento da gargalhada privada, em conjunção com as perspectivas de Sigmund Freud (2006), Henri Bergson (2004) e, por fim, Luigi Pirandello (1996). Esses três autores, em conjunto com as corporificações do palhaço tornaram-se referências para a entrada do riso na televisão.

Diante de novas conjunturas, busco nas especulações de Linda Hutcheon (1985), um conceito mais alargado de paródia para o entendimento de um riso nas imersões do chamado pós-moderno, discutido no capítulo um. É desse modo que ao contrário da paródia, em Bakhtin, essa comicidade foi pensada ainda como um discurso duplo, mas que tem como intenção posicionar dois imaginários em uma mesma fala, sem acarretar em uma afiliação política maior a um dos dois lados.

Assim, finalizo a especulação sobre esse humor 80, a partir do conceito de ironia humoresque, proferido por Lélia Pereira Duarte (2006), em que, ao contrário da partícula OU, o que essa paródia revela é a conjunção de dois discursos contraditórios como lugar de entendimento de um contexto histórico. Já que no primeiro capítulo há uma ênfase maior em *Armação Ilimitada*, nesse segundo, privilegio as práticas narrativas de *TV Pirata*. Concluo o capítulo, deixando espaço para que no próximo as juventudes se tornem o centro da análise.

É desse modo, que um terreno de análise é desenvolvido entre o primeiro e segundo capítulo para que possa expor, no terceiro, como a autorreflexividade emergiu como estratégia central desse humor. Essa estratégia narrativa é o ponto de partida para se chegar às juventudes 80. Ao invés de trabalhar com uma historicidade em torno do conceito juvenil, procuro enfatizar o campo de disputas que se constituiu em torno de uma ideia de juventude no período e como essa perspectiva estava alinhavada as trajetórias televisivas.

Assim, silencio os meus objetos empíricos e analiso esse contexto através de práticas midiáticas juvenis inscritas principalmente na esfera musical, no cinema e nas críticas comportamentais da Revista *Veja*, do *Jornal do Brasil* e da *Folha de São Paulo*. É no conjunto da leitura de uma década de músicas, filmes e publicações que exponho através de recortes, intercalando os conceitos de “autorreflexividade” em Antony Giddens (2002) e em J. B. Thompson (2005) e “memória”, através de Michael Pollak (1989) e Andreas Huyssen (2001).

Retomo ainda a questão da performance inicialmente discutida no cenário cômico medieval para entender como processar as análises juvenis vinculadas aos ruídos midiáticos, tais como enquadramento de imagens, tons de voz e posturas de corpo. Através do diálogo entre a noção de “fachada”, em Erving Goffman (2009) e performance midiática, em Paul

Zumthor (2005), preparo um cenário para visualizar os estilos de vida e as perspectivas de um novo projeto, articulando as concepções de João Freire Filho (2003) com as de Gilberto Velho (1981).

No último capítulo, resgato os meus objetos empíricos, propondo um diálogo com os termos cultura do consumo e turboconsumidor, visualizados nas várias tessituras dessa pesquisa, mas até então não expostos nos traços finos do contexto nacional. Analiso o que chamo de corpo juvenil televisivo e como a partir dessa fabulação um pensamento sobre um consumo cada vez mais implicado tornou-se o fio condutor para uma interdependência entre juventude, consumo e mídia. Porém, torna-se necessário entender sob que pressupostos essa imaginação foi formatada.

Pensar os consumos nos idos de 1980 significa pensar as crises econômicas que gestaram duas novas moedas: Cruzado e Cruzado Novo, a proibição ao consumo por medidas políticas, a falta de produtos nas prateleiras, filas e distribuição de senhas, arrombamento de supermercados, inflações cada vez mais altas em consonância com um índice cada vez maior de produção publicitária via corpo televisivo. Esse período foi deflagrado por um desaquecimento da economia nacional em função de uma modernização não finalizada e início de uma política democrática que tornava singular o entendimento de uma gestão cultural do consumo.

Parto da premissa que antes mesmo da cultura do consumo ser experimentada como consolidada, imaginações de um turboconsumidor já apareciam como cenário comportamental. Acredito, nesse sentido, que a televisão foi um importante eixo de mediações entre cultura do consumo e turboconsumidor.

Assim, proponho analisar as três eras do consumo, em Lipovetsky, nos entremeios de uma política cultural brasileira. Busco como referência uma moldura cômica residual, simbolizada pela noção de país trôpego em relação aos estados capitalistas desenvolvidos como eixo de articulação entre a nossa história com a modernidade e a nova escola de humor que se estabeleceu nos idos de 1980.

Para finalizar, coloco em debate a noção de imagem antecipada que reiteradas vezes, no decorrer da tese, discuto como sinônimo de um consumo emocional nas intempéries da década. Retomo o personagem Bacana - da série *Armação Ilimitada* - como uma espécie de futuro encenado para concluir o pensamento sobre um Brasil novo, interpretado pelos seriados como um ainda vir a ser. Nessa trajetória analítica articulo os elementos discutidos nos capítulos anteriores.

Nos corredores desta tese, três conceitos são utilizados como arcabouços teóricos para as especulações que proponho. É nesse sentido que aqui me permito explicar sob que afiliações teóricas as noções de dialogismo, narrativa e imaginário podem ser pensadas ao longo dessa pesquisa. Após essa etapa, apresentarei os meus objetos como parte final dessa introdução. Escolheu-se deixá-los por último, foi para torná-los mais vivos nos processos de imersão dos capítulos que se seguem.

Dialogismo, narrativa e imaginário como métodos e não como utopias

A noção de diálogo reiteradas vezes apontadas nos capítulos que se seguem é consonante com o pensamento de Mikhail Bakhtin (2005), pois o que está embutido nas relações entre práticas emergentes e residuais na tessitura de uma estrutura de sentimentos para os anos de 1980 é a pressuposição de que nossas maneiras de organizar traços afetivos não são dadas, mas se constituem a partir das relações históricas que envolvem as palavras dos outros em atravessamentos às nossas.

O conceito de dialogismo, na perspectiva de Bakhtin, infere que o diálogo é parte constituinte de todo o discurso, é materialmente concebido. Prediz um encontro entre diversas “vozes” e entre contextos históricos por meio das quais formações ideológicas são reatualizadas (reapropriadas) e profanadas, constituindo-se como visão de mundo. É nesse sentido que o texto só pode ser pensado em sua relação com outros textos.

A internalização de múltiplos discursos é parte constituinte do dizer, com acentuações vocais diferenciadas. Fato que pressupõe entender a compreensão como sistemas vivos e, por sua vez, como complexos, contextuais e ideológicos, pois estão imersos em situações localizáveis que reposicionam visões de mundo concretas como instâncias da palavra dita.

O conceito de dialogismo utilizado como metodologia possibilita uma leitura mais complexa no entendimento de uma arquitetura comportamental juvenil, visualizadas em *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*, pois as lógicas de sentido inscritas nos episódios pressupunham um sistema de informações que interligavam diferentes afiliações políticas pelo direito de significar advindas de um resíduo sessentista e que, por meio delas, processou-se outro conglomerado de anúncios sobre o futuro como parte organizadora do tempo presente da pesquisa.

É desse modo que o vai e vem inscrito nas metáforas euforia e desencra nesta tese, diz respeito a um fluxo de imaginações, que guardadas as devidas proporções, aparecem como múltiplos olhares para o contexto histórico em questão, pois como sugere Williams, é só

como categorias de análises que conseguimos separar resíduo e emergente. A minha proposta é analisar a consolidação de uma cultura televisiva, como formação dominante, através das relações entre práticas culturais interdependentes, porém, não esmaecidas de acepções ideológicas, o que significa atentar para as maneiras como essas práticas são abraçadas de posições políticas em 1980.

Através das “vozes em diálogos”, para retomar uma expressão de Bakhtin, o eixo nuclear de uma consolidação da cultura televisiva é voltado para as relações entre janelas dos consumos – cultura do consumo e hiperconsumo, deflagrando um contexto de políticas identitárias cada vez mais intensificadas pelas distinções advindas nas disputas vinculadas pelo gosto social (Bourdieu: 1983b) como lugar de legitimação e, por sua vez, de desvalorização.

É nesse sentido que, segundo Pierre Bourdieu, os campos sociais tornam-se cenários de classificações, hierarquizações onde as disputas por significação são experimentadas. Embutido nos critérios de valor, inscritos no “bom” e “mau” gosto há “uma condição de classe, enquanto um conjunto de possibilidades e de impossibilidades” como demarcação de fronteiras, ou seja, reconfiguração de políticas visuais por meio das quais ações hegemônicas e contra-hegemônicas materializam-se em estilos de vida (BOURDIEU, 1983b: 83).

Entender, portanto, os pressupostos analíticos voltados para um viés dialógico não significa, necessariamente, estabelecer uma conexão utópica de que as ordenações sensoriais se constituem com o mesmo peso e medida para todas as esferas processadas pelos diálogos que compõe esta tese; ao contrário, um universo de significação popular foi tomado de empréstimo nas disputas que se estabeleceram entre gerações juvenis de classes médias temporalmente distintas, e é a partir dessa premissa que uma cultura televisiva hegemônica foi organizada como esfera de gerenciamentos corporais.

Seguindo essa linha de raciocínio, a concepção de narrativa é entendida como uma operação que dá sentido a uma experiência no mundo como ponto de partida para analisar a questão da identidade no capítulo 3, na acepção de Paul Ricoeur (1994). O autor afirma que a experiência é ato da “imaginação produtora” que só se materializa na linguagem. Ao conceito de imaginação produtora alia-se o de “imaginação regrada”, tendo em vista que para a ação humana produzir novos sentidos é preciso que haja uma significação anterior, permitindo a compreensão dessa nova semântica.

Assim, é por meio da relação entre o novo e o antigo que Ricoeur, além de historicizar o ato narrativo, coloca em discussão a sua dinâmica processual, retratando questões como contextos sociais e posições de sujeito. O autor estabelece sua teoria procurando entender

como o sujeito histórico significa o mundo, através de uma imitação da ação, que assenta em diálogo o jogo da tríplice mimese como uma tessitura sobre si: um processo que se configura pela relação entre presente, memória (passado enquadrado) e a espera (o futuro implicado).

Há, pois, um movimento circular ao conceber a questão temporal, já que para esse autor o tempo só pode ser entendido quando é materializado na ação narrativa, da mesma forma que essa só se configura por que representa uma experiência temporal. Imaginação produtora para o autor é a capacidade que o sujeito em linguagem possui de por em prática uma “nova pertinência semântica” a partir de “ruínas” da própria pertinência anterior. Dito de outra maneira, é a competência que temos de produzir novas significações na palavra toda vez que a proferimos. Produzir falas é produzir narrativas, por meio das quais “refiguramos nossa experiência temporal confusa” (RICOEUR, 1994: 10-12).

Narrativa, assim entendida, é a arte que sintetiza uma dada experiência temporal que implica o diálogo entre formações ideológicas impressas em contextos históricos por meio das quais visões de mundo se estabelecem como ponto de partida para o estabelecimento de uma imaginação produtora como construção identitária. A tríplice mimese é, portanto, os modos organizadores, pelos quais o tempo é agenciado, inserindo nas relações culturais a noção de passado, presente e futuro.

É através da conjunção entre dialogismo e narrativa que a palavra imaginário se acomoda nesta tese. Imaginação reflete uma narrativa composta por formações ideológicas em diálogo como constituintes das experiências temporais humanas. Prediz um olhar sobre as memórias para a fabulação de um projeto, através do qual o presente passa a ser sentido. É através dessas intermediações que podemos perceber as escrituras das relações de força no ato de significação, como traços que indicam movimento e negociação no campo cultural.

Portanto, ao mesmo tempo em que determinadas características aparecem como sintomas de uma sensibilidade coletiva, são também espaços de agenciamentos, pois infere em reapropriação e devolução, tornando o ato imaginativo uma prática viva que se faz no diálogo entre imaginação produtora e regressa. Assim, esses três conceitos se apresentam como uma “planta baixa” de uma arquitetura analítica sobre a chamada geração televisiva 80. Perguntar por ela é o meu modo de tentar entender sob que pressupostos uma cultura de massa, sem ser a de bolo, projetou novas trajetórias corporais no período. Assim, abro as portas dessa casa chamada tese, finalizando essa introdução com a apresentação dos seus moradores: *Armação Ilimitada e TV Pirata*.

As armazões televisivas de um Brasil da pirataria cômica

Em 1985 o programa televisivo *Armação Ilimitada* entrou no ar para contar as experiências da dupla Juba & Lula, parceiros no trabalho e no amor, viviam um triângulo amoroso não problemático com a terceira protagonista, a jornalista Zelda Scott. Essa era caracterizada pela sua relação com a dupla e pelas reportagens que produzia para o jornal “O Correio do Crepúsculo”. Enquanto Zelda escrevia matérias para o jornal e experimentava novas maneiras de ser que articulava suas ações ao cotidiano da dupla, a narrativa deixava evidências de uma reflexão sobre o Brasil que vinculava contexto político, cultural e econômico ao cenário televisivo.

O programa *Armação Ilimitada* buscou no contexto cultural da época, representado pelo *rock* nacional e pelos esportes vinculados a natureza, tais como o surf, o voo livre, as corridas de carro em consonância com o universo midiático, os elementos para construir uma nova interpretação de juventude, tendo em vista que era esse o seu público-alvo.

Ele foi concebido, não só do ponto de vista da sua temática, mas também no seu formato, como uma experiência que pudesse aproximar o mundo jovem do universo televisivo. Os textos adquiriram um tom coloquial, usando gírias contemporâneas à época da exibição do seriado. A estrutura do programa era em ritmo bastante veloz, com muitos cortes, parodiando os seriados americanos da época e em permanente diálogo também com a imagem publicitária, a história em quadrinhos, as locuções radiofônicas e o videoclipe. Sequências musicais eram vislumbradas no decorrer da narrativa da mesma maneira que signos do consumo apareciam em primeiro plano; marcas de roupa, de pranchas de surf não apenas faziam parte das falas dos personagens como apareciam como elementos organizacionais da imagem produzida.

O programa surgiu a partir de argumento escrito pelos atores Kadu Moliterno e André de Biase cuja finalidade era veicular uma narrativa de aventura juvenil. Esses mesmos atores posteriormente vieram a compor o quadro artístico da série como protagonistas, Moliterno como Juba, e Biasi, como Lula.

Essa proposta foi entregue ao produtor de televisão Daniel Filho que gostou da ideia, pois percebeu nela as possibilidades de remodelação da linguagem televisiva, articulando estratégias narrativas originárias do videoclipe, já que foi também nesse período que a MTV americana havia estreado e, conseqüentemente, um novo olhar sobre a maneira de assistir televisão começava a ser exposta. Em conjunto com essa premissa, havia também uma

possibilidade de reconfigurar os modos como os anúncios publicitários passavam a ser imagetivamente enquadrados. O produtor chega mesmo a dizer que:

Uma nova linguagem começava a surgir na televisão, apesar de não ser muito bem compreendida pelos adultos: a linguagem de videoclipes. Era representada pelo surgimento da MTV, que começava a ter grande influência sobre os jovens. Havia também os anúncios publicitários que seguiam esse estilo e que eram referenciais muito fortes, como os esportes da Coca-cola e as aventuras do cigarro Hollywood. Eu achava que ali tinha uma forma de fazer história com um ritmo mais frenético e bem-humorado (FILHO, 2003: 93-94).

Foi através dessa junção inicial de forças que o programa começou a ser produzido. Daniel Filho montou uma primeira equipe que pudesse articular a essa temática, características estéticas vinculadas ao videoclipe e aos signos de consumo. Para roteiristas convidou Antonio Calmon, que até aquele momento trabalhava apenas no cinema e tinha roteirizado e dirigido, entre o fim dos anos de 1970 e o início da década de 1980, os filmes *Nos Embalos de Ipanema*, *Menino do Rio* e *Garota Dourada*; Nelson Mota, jornalista e produtor musical que estava atento às novas vertentes musicais advindas da sigla BRock; e, por fim, a Patrícia Travassos, que além de ter participado da cooperativa teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, foi uma das responsáveis pela organização da banda *Blitz*. Assim uma primeira arquitetura narrativa foi montada, articulando esportes, videoclipe e universo musical juvenil. A sinopse era assim resumida:

Dois gatos, Juba & Lula, topam qualquer desafio, de virar professores de tênis a procurar tesouros em alto mar. A eles se junta uma indecisa jovem, Zelda Scott (Andrea Beltrão), jornalista, paixão pelos dois. Ela quer sempre ajudar, e eles mantêm uma relação a três. Puro *Jules e Jim* (em referência ao filme francês François Truffaut, de 1962) – mas sem dramas. Adotam um menino, Bacana (Jonas Torres), que trabalhava no circo (IDEM: 94).

A direção do programa coube inicialmente a Marcos Paulo, mas após algumas reuniões com a equipe saiu do projeto por não se encaixar nas propostas sugeridas. Daniel Filho convida então Guel Arraes, cujo trabalho já conhecia, pois Guel Arraes, em parceria com Jorge Fernando, já havia dirigido algumas novelas cômicas de Silvio de Abreu, entre elas *Guerra dos Sexos* (1983).

Inicialmente Arraes não quis participar, pois achava que a temática e a proposta estética não se coadunavam com a postura política que ele possuía. Guel é filho do político pernambucano de esquerda Miguel Arraes, que nos anos de 1960, foi destituído do cargo e exilado. Com o exílio do pai, Guel viveu um bom tempo no exterior, chegando a cursar o curso de Antropologia na Sorbonne – Universidade de Paris IV. Foi nesse período que o

diretor entrou em contato com o cinema autorreflexivo de Jean Rouch, ao trabalhar como um de seus assistentes.

Daniel Filho o convenceu a dirigir os primeiros episódios com a intenção de gestar uma moldura narrativa e, posteriormente, delegar a função a outro diretor. Nos processos de configuração estética, Guel Arraes passou a gostar do projeto e dirigiu praticamente todos os episódios.

Dois momentos se entrecruzavam na maneira de contar do programa. O primeiro referia-se a inclusão de um narrador, *Blackboy*, simulando um programa de rádio, em que o locutor conversava diretamente com o público. Para isso, ele olhava para a câmera, como se assim pudesse estabelecer esse contato. *Blackboy* era uma espécie de voz síntese do programa, que aparecia sempre para reforçar, discordar ou chamar o intervalo comercial. Apesar de a nomenclatura designar um personagem do gênero masculino, foi interpretado por uma atriz – Nara Gil - indicando para o espectador o processo de inversões que constituía a estética da série. A personagem híbrida simulava uma locutora de rádio que conversava diretamente com o público, através de falas tais como “está no ar o seu rádio com imagem”, denominação utilizada pela mesma para se referir aos episódios. Esse tipo de fala também sugere uma necessidade de marcar textualmente o território visual na composição do programa. Essa referência à visualidade do programa indica a mudança, iniciada na década de 1970, com a entrada de novas gerações de profissionais nascidos e criados com a TV implantada, cuja intenção passou a ser produzir histórias pensando na perspectiva do que a imagem, como um texto, poderia oferecer. Assim, esses novos profissionais aproximaram essas narrativas de estruturas já fundamentadas pelos teóricos de montagens do cinema, mas que foram reelaboradas para o campo televisivo.

O segundo momento pode ser caracterizado pela encenação do cotidiano dos principais personagens em diálogo com tramas paralelas. Assim, a trama principal se constituía pela história de profissionais liberais, Juba & Lula, preocupados com um corpo musculoso e atraente para as mulheres, com a saúde e com a natureza como signos que arquitetam um perfil psicológico para os personagens. A dupla é responsável pelo escritório “Armação Ilimitada Barras em Geral”, lugar onde também residem, e estão em busca de qualquer tipo de emprego temporário que seja vinculado à mídia, à moda e aos esportes, principalmente aquáticos, como forma de ganhar dinheiro, que nas palavras de Lula “não tem ideologia, morô?”.

Em paralelo, Zelda, jornalista, não por acaso, formada na Sorbonne, volta ao Brasil para escrever reportagens de cunho político e cultural, cujas premissas estão articuladas a um

pensamento intelectual de esquerda dos idos de 1960. Entretanto, a moça se depara com outro tipo de Brasil – “a ofegante epidemia chamada carnaval”. É contratada pelo jornal “O Correio do Crepúsculo”, cujo chefe (Francisco Milani) se transforma, tanto emocionalmente quanto visualmente, nas temáticas abordadas em cada episódio. As matérias são referências inscritas nas discussões propostas pela série.

Assim, por exemplo, no episódio “Jambo para Matar”, paródia do seriado filmico *Rambo* (1982), Zelda é obrigada a escrever sobre um estilo de vida denominado na série “jambomania”, pois, segundo o chefe, o “Crepúsculo” tem a finalidade “informar os leitores sobre a última moda importada; travar debates culturais profundos com os nossos intelectuais de plantão e faturar em cima dos modismos”. Zelda, trajada com uma camiseta com o retrato da banda inglesa The Police, olha para o chefe e o chama de colonizado. É nesse momento que assistimos uma colagem de imagens em que o chefe acena pela sua janela para o então presidente americano Ronald Regan, que devolve o aceno para o chefe e, em seguida, assistimos Milani trajando paletó e uma cartola nas cores da bandeira norte-americana, olhando para a câmera e respondendo para Zelda: “A gente chega lá, Zelda Maria Scott”.

É desse modo que *Armação Ilimitada* configurou outro tipo de imaginário juvenil, articulando à noção de cotidiano um sentimento de diversão, metaforizado pelo sol, praia, surf, namoro, como aponta a matéria do jornal *O Globo*, dois dias depois que o primeiro episódio foi ao ar:

Eles querem ser o retrato da juventude sadia que anda por aí, curtindo a natureza e sem medo da liberdade - gente ágil, alegre, apaixonado, que dorme e acorda cedo, mantendo o corpo são em mente sã. Jovens ligados nos esportes e que vivem perigosamente, Juba, Lula e Zelda têm muito coisa em comum com Kadu Moliterno. André de Biasi e Andréa Beltrão. (O Globo: 1985)

A narrativa do programa chama a atenção para um perfil de juventude em referência ao imaginário da geração de 1960, em que a luta política de esquerda sucumbia aos desejos individuais, à cultura pop e ao consumo, valorizando outra visão de “povo brasileiro”. Nesse novo imaginário não há como negar uma legitimação da cultura de massa como um dos elementos de distinção na disputa por significação entre um momento e outro.

Esse sujeito, mais saudável, que prefere o dia à noite, que não come açúcar e valoriza o instante em vez do futuro, também refletia as marcas de um tempo histórico de euforia diante da volta dos exilados políticos e da possibilidade de eleições presidenciais. É um período que parece provocar sentimentos alternados de esperança e desilusão, afinal convivia-

se com a inflação alta, com um crescimento desregrado das cidades e, também, com altos índices de desemprego.

Nesse contexto, dois personagens ainda aparecem para retroalimentar as discussões propostas. Ronalda Cristina (Catarina Abdala) divide o mesmo apartamento com Zelda, além de ser sua melhor amiga. Ela é gorda, adora comer e pensar em sexo. É sempre vista deglutindo alimentos ou sonhando com homens musculosos, próximos a noção de “jambomania”. É com ela que Zelda trava alguns embates políticos que reposicionam a presença de imaginários residuais e emergentes nas textualidades de *Armação*. Assim, toda vez que a jornalista se irrita por ter que escrever uma reportagem da qual ela não acredita politicamente, Ronalda mostra o outro lado: o consumo, o desejo corporal e, por sua vez, o prazer.

O segundo personagem é Bacana (Jonas Torres), menor abandonado e artista circense. Quando o circo fecha as portas por não conseguir público, se vê sozinho no mundo; é nesse momento que a dupla o adota e ele passa a ser o assessor para assuntos ligados às “Armações Ilimitadas Barras em Geral”. O pequeno, ora é visto com o adulto, ora como a adolescente da casa. Na maioria das vezes olha para a câmera para conversar com um expectador implicado, como se através dele, uma perspectiva de futuro passasse a ser encenada no seriado. Assim, o personagem corporifica experiências de uma mudança comportamental como trajetórias de um vir a ser no Brasil Ilimitado através de um embate entre uma cultura de massa como cenário e um consumo de corpo como espírito.

A narrativa durou quatro anos, indo ao ar mensalmente, e posteriormente, tornando-se quinzenal, sendo exibida na sexta-feira, às 21h. Seu primeiro episódio foi transmitido no dia 17 de maio de 1985 e o último dia 08 de dezembro de 1988. Foram trinta e nove programas produzidos.

Em 1988, Guel Arraes foi convidado para elaborar um programa semanal cômico com a finalidade de substituir a narrativa *Viva o Gordo* (1981-1987) que estava saindo da grade de programação em virtude da ida do ator-comediante Jô Soares para o *SBT*. Esse humorístico foi uma espécie de televisão dentro da televisão, a partir da paródia constante com a grade de programação da *TV Globo* e demais emissoras; incluindo, também, os espaços reservados ao faturamento das empresas através dos comerciais e vinhetas de abertura.

Segundo Guel Arraes, em entrevista concedida a Gonçalo Silva Júnior (2001), *TV Pirata* foi o primeiro programa em que ele participou de todas as etapas, desde a formulação da ideia, produção e escolha do elenco até a direção. Mais do que parodiar determinados produtos televisivos, *TV Pirata* se constituiu pela suposição de uma imaginária emissora pré-

existente, tendo um grupo de pessoas “invadido” a empresa e passando a elaborar uma programação “pirata”, premissa que foi contada na primeira abertura do programa.

Se, até aquele momento, o espaço do humor na televisão era reservado aos humoristas já consagrados no rádio e no teatro, como Chico Anysio, Jô Soares, Agildo Ribeiro, Os Trapalhões, Ronald Golias, dentre outros, o corte inserido por Guel Arraes se constituiu justamente em um distanciamento dessa prática ao introduzir no campo televisivo outros profissionais; de atores, roteirista e diretores, esse riso se estruturava nas imersões de práticas cômicas advindas do contexto da redemocratização.

Assim, para roteirizar e atuar tem-se a reunião de profissionais vinculados ao teatro do Asdrúbal Trouxe o Trombone, do teatro Besteiro, dos produtores de vídeo e do cinema independentes e do jornalismo cômico do *Planeta Diário* e do *Casseta Urgente* – duas vertentes de humor que depois se juntaram para criar *Casseta & Planeta*.

Havia uma premissa de humor novo que atentava para as fabulações de um universo cotidiano implicado com as reverberações de uma cultura massiva e televisiva. O tipo de riso produzido, desse modo, estava ligado às relações entre TV e universo do consumo como suporte para o entendimento de um fluxo televisual, fato que acarretou, por exemplo, em paródias constantes aos intervalos comerciais. O humor, nessa perspectiva, foi a ferramenta principal para a fabulação de um conceito sobre televisão de mercado, premissa que já aparecia nos profissionais contratados por Guel Arraes. É nesse sentido que o diretor vai dizer que:

O TV Pirata é uma grande reunião e tradução para a televisão de humor que já existia, tanto nesses atores que participaram do Teatro Besteiro, como nos autores, sejam os autores chamados do Teatro Besteiro mais o pessoal do Casseta e Planeta, alguns quadristas de São Paulo, tipo Laerte, o Glauco também participou depois, o nosso mestre até hoje Veríssimo (Luis Fernando Veríssimo) que colaborava (ARRAES *in*: SITE MEMÓRIA GLOBO).

TV Pirata foi estruturado narrativamente a partir de uma nova demanda comportamental, centralizado na referência que a televisão passava a ter na vida diária. Explorou como temática os recursos técnicos da imagem e os gêneros televisivos, elaborando paródias que legitimavam o diálogo entre corpo juvenil e TV, produzindo, desse modo, uma tipo de comicidade ligada a uma cultura televisiva. As encenações de *TV Pirata* formulam um tipo de paródia que busca no reconhecimento que o público possui do meio o motivo principal da piada, revelando em seus enunciados o seu próprio processo de significação.

Assim, as referências cômicas projetadas pelo programa serviram como legitimação de uma, assim nomeada por Guel Arraes, “paródia visual”, em que a própria imagem constituía o motivo da piada: “Numa paródia de novela, por exemplo, o corrimão da escada era diferente do cinema, balançava e podia derrubar o galã e a mocinha”. Assim, a comicidade nesse programa apareceu como fio condutor de um projeto que tinha como função “ensinar” a audiência a “ler” televisão. É por esse motivo que esse programa acentuou o uso da paródia, da citação, da metalinguagem e do comentário, já visualizados em *Armação Ilimitada*, instaurando uma permanente repetição de uma lógica de sentido que, em seu formato, referia-se à discussão sobre a linguagem televisiva e contexto nacional em que o programa emergia (ARRAES in JÚNIOR, 2001: 182).

TV Pirata foi baseada em esquetes cômicos, lógica narrativa que se instaurou como dominante nas produções de humor da televisão; as diferenças se constituíram pela pouca presença de quadros fixos, inexistência de bordões, o que segundo o diretor, tornava uma narrativa “complicadíssima de produzir”, pois “começava do zero toda semana” e “tinha milhares de cenários” (IDEM: SITE MEMÓRIA GLOBO).

Os quadros eram espelhados no fluxo de informações televisuais, dado que refletia em uma estética narrativa factual, assim como a do jornalismo. Desse modo, semanalmente novas piadas iam ao ar parodiando as discussões em torno das notícias principais na mídia.

Os quadros foram escritos por Mauro Rasi, Luis Fernando Veríssimo, Vicente Pereira, Patrícia Travassos, Felipe Pinheiro, Pedro Cardoso, Hubert, Reinaldo, Bussunda, Cláudio Manuel, Helio de La Peña, Beto Silva e Marcelo Madureira, com supervisão de Cláudio Paiva.

No primeiro ano do programa, o elenco foi formado por Marco Nanini, Louise Cardoso, Ney Latorraca, Débora Bloch, Diogo Vilela, Cláudia Raia, Guilherme Karan, Cristina Pereira, Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães. Em 1989, Pedro Paulo Rangel entrou como substituto de Marco Nanini e, em 1990, Marco Nanini retornou ao humorístico e as atrizes Maria Zilda Bethlem e Denise Fraga substituíram Cláudia Raia e Louise Cardoso.

O programa foi exibido entre 05 de junho de 1988 e 05 de julho de 1990, retornando a grade de programação em 1992, com um elenco composto pelos mesmos atores, além de Marisa Orth, Otávio Augusto e Antonio Calloni. O último episódio foi exibido no dia 08 de dezembro de 1992.

Entres os principais quadros constam, “Telecatch Segundo Grau”, “TV Macho”, “Campo Rural”, “Black Notícias”, “Plantão da Farmácia Central”, “Na Mira do Crime”, “Brega in Rio”, “Fogo no Rabo”, “Que Gay Sou Eu?”, “Dieta” e “As Presidiárias”.

“Telecatch Segundo Grau”, era uma paródia aos programas educativos, veiculados pela *TV Globo*, no início das manhãs, em que um professor explicava assuntos ligados as disciplinas escolares. A professora no quadro do *TV Pirata* era interpretada por Cláudia Raia.

“TV Macho” e “Campo Rural” configuravam-se como paródia aos programas de entretenimento, formado por apresentadores, entrevistados, assistentes de palco e músicos. Enquanto o primeiro, cujo apresentador era Zeca Bordoada (Guilherme Karan), valorizava os signos de um mundo sob a ótica masculina, entrevistando mulheres que adoravam apanhar dos seus maridos e líderes de torcidas organizadas de futebol. O segundo era uma releitura dos programas vinculados ao Brasil Rural, apresentado por um caipira (Guilherme Karan) e pela sua assistente de palco Mimosa (Louise Cardoso), que se apresentava como uma vaca, suas únicas palavras era mugidos.

“Black Notícias” e “Plantão da Farmácia Central” simulavam o jornalismo na imaginária emissora. O primeiro seguia a linha de um telejornal em que uma dupla de apresentadores negros e *rappers* - Hipólito Hip-Hop (Guilherme Karan) e Rap Rapeize (Luis Fernando Guimarães) – cantava as notícias do dia, e entre as informações, a repórter, vivida por Cristina Pereira, fazia a rima: “subiu o dólar e a taxa do *overnight*, pra aguentar a rebordosa, só tomando birinite”. Já o “Plantão” dramatizava as entradas do jornalismo nacional durante a programação da emissora quando um assunto importante tivesse que ser informado. Quatro repórteres constituíam o elenco do interprograma: Adelaide Catarina (Débora Bloch), Rocha Miranda (Luis Fernando Guimarães), Melissa Grendene (Louise Cardoso) e o anão e correspondente internacional, Serginho Garcia (Guilherme Karan).

“Na Mira do Crime” era uma espécie de programa apresentado pelo delegado Mariel Mexilhão (Pedro Paulo Rangel). O quadro era baseado no programa *Caso Verdade* (*TV Globo/1976*) e tinha como finalidade dramatizar fatos verídicos em tons policialescos. Tinha como referência a estética do cinema *noir* retraduzida para a comicidade. Já “Brega in Rio” era uma espécie de reclame publicitário que parodiou o hino do evento *Rock in Rio* (1985). Em *TV Pirata*, o rock foi substituído pelos signos do sertão e a melodia transformada em forró, com trechos como: “*Se a vida começasse agora / se o mundo fosse um jerimum / largava a obra e xaxava até de manhã / ô-ô-ô-ô / Brega in Rio*”.

“Fogo no Rabo”, “Que Gay Sou Eu?”, “Dieta” e “As Presidiárias” correspondiam ao quadro de dramaturgia da televisão. As três primeiras eram paródias das novelas *Roda de Fogo* (*TV Globo/1986*), *Que Rei sou eu?* (*TV Globo/1989*) e *Tieta* (*TV Globo/1989*). “Fogo no Rabo” foi a que durou mais tempo no ar, contava a história do empresário corrupto, Reginaldo (Luis Fernando Guimarães), que vivia em dúvida entre Natália (Débora Bloch) e Penélope

(Cláudia Raia), personagens que complementavam o triângulo amoroso. O pai de Natália, Barbosa, (vivido pelo ator Ney Latorraca) fez tanto sucesso entre o público que após o final da trama, tornou-se o apresentador do jornalístico “Barbosa Nove e Meia”, em referência ao *Jô Soares Onze e Meia* (SBT/1989).

“Que Gay Sou Eu?” parodiava o reino medieval, constituído como uma sátira ao Brasil em *Que Rei sou eu?*, para contar a saga de três gays, vividos por Pedro Paulo Rangel, Luis Fernando Guimarães e Ney Latorraca, no período da Revolução Francesa. Já “Dieta” apresentava Débora Bloch, extremamente gorda, e articulava o prazer de comer a desejos sexuais. Em um dos capítulos da novela, Dieta chama o sobrinho com um sotaque baiano e, segurando um pão, diz pra ele: “Ricardinho, meu sobrinho. Venha cá, venha fazer um lanchinho na sua tia, cabri-ti-nho!”.

“As presidiárias” era uma espécie de seriado que contava a história de quatro presidiárias, que estavam presas pelos mais distintos motivos. O quadro parodiou o prisioneiro político, através de Olga de Castro (Cristina Pereira), a lésbica representada por Tonhão (Cláudia Raia), a drogada Cristiane F. (Débora Bloch) e a filha de pais ricos Isabelle Duffon de Montpellier (Louise Cardoso). O humor formava-se através dos embates entre esses estereótipos, entrelaçando discurso feminista e consumo.

As histórias de *Armação Ilimitada* e *TV Pirata* são narrativas que se apropriaram de práticas diárias da geração de 1980, deslocando-as para o contexto televisivo. É, portanto, a concepção que esses novos realizadores têm do cotidiano como lugar cultural habitado pela televisão o fator que transforma o meio em evidência nos gerenciamentos comportamentais brasileiros daquele período.

Através do projeto estético de *Armação Ilimitada* e *TV Pirata* a televisão tornou-se tema nas suas próprias narrativas. Havia uma relação pedagógica clara, propondo para a audiência a construção de um olhar sobre seus sistemas simbólicos e fabulando um público amplamente conhecedor de suas janelas imaginativas.

Assim, olhar em torno dessas narrativas cômicas possibilita entender os movimentos complexos de apropriação por essa mídia de um mundo cotidiano, do qual ela faz parte, na medida em que retorna à vida diária e ajuda a ordená-la. É por esse caminho que procuro analisar a relação da mídia como gestão cultural, tomando como ponto de partida a relação entre televisão, juventude e consumo.

Para finalizar, gostaria de dizer ainda que coloco em anexo uma sinopse de todos os filmes e músicas que serão citados na tese. Além disso, apresento um quadro com alguns dos muitos programas juvenis transmitidos no período; o propósito é demonstrar a quantidade

expressiva de produções feitas em torno das juventudes, servindo como marcadores de uma busca por um público juvenil e televisivo. Dito isso, resta-me apenas desejar: sejam bem-vindos e boa leitura!

Os 1980'S: euforia e descrença, tudo ao mesmo tempo, agora!

*A vida até parece uma festa
Em certas horas isso é o que nos resta
Não se esquece o preço que ela cobra
As vezes é muito caro...
Em certas horas isso é o que nos sobra...
(Titãs - Diversão)*

No episódio “Uma dupla do peru”, *Armação Ilimitada* discutiu as possíveis tendências de moda existentes em 1986, a partir de uma entrevista encenada pela jornalista Zelda, em uma trincheira de Guerra. Enquanto os personagens tentam se proteger dos tiros que são lançados, o entrevistado aponta as perspectivas: “Voltamos à simplicidade dos tons neutros e pastéis, aliás, neste outono, as mulheres vão se vestir com simplicidade, trajes e determinação”, criando uma analogia dos modos de se vestir com o sentimento que descreve o momento cultural da década: “o *look* pós-moderno é agressivo, espacial e ecológico. E o *new jovem* é cético e descrente”.

As frases descritas pelo entrevistado de Zelda podem ser encaradas como uma metáfora das transformações por que passava o Brasil naquele momento. Recém-saído de um regime ditatorial, caracterizado por atritos entre uma juventude que se colocou na contramão do projeto de modernização implantado pelo governo autoritário. Vivia-se sob a expectativa do mandato do primeiro presidente civil.

Ainda que tal sentimento fosse marcado por uma euforia com a “chegada” da democracia, esse momento também carregava o peso de uma descrença, ancorado pela derrota das utopias políticas da geração juvenil dos anos de 1960. Nesse sentido, o exemplo que citei acima me parece dizer: “alguma coisa mudou e eu ainda não sei bem o que será que irá acontecer”.

A proposta desse capítulo é o aprofundamento da relação entre os imaginários que orbitaram em torno do processo de redemocratização. Nesse sentido, está em diálogo uma

prática cultural que configurou a chamada juventude dos anos de 1960, com práticas emergentes, para esboçar um contexto histórico inscrito nos anos de 1980 por meio do qual se formou uma nova arquitetura comportamental juvenil.

Nesse sentido, o contexto cultural que sintetizou os anos de 1980 no país pode ser pensado como um lugar de transição e reorganização da sociedade civil. É desse modo que essa perspectiva de mudança como imaginação também fez emergir uma necessidade de reflexão sobre os novos cenários de atuação que o próprio sistema capitalista incorporava, tais como o processo de ascensão dos grandes mercados capitais, a configuração de conglomerados midiáticos, e, conseqüentemente, a intensificação dos usos de novas tecnologias, medidas pelo crescimento da informática que reforçavam o projeto de uma economia voltada cada vez mais para uma intensificação do consumo.

Assim, em cena subsequente, o programa dramatiza uma conversa entre a jornalista e sua amiga Rosana sobre o comportamento feminino diante da ascensão do consumo. Diz Zelda: “Eu não sou tipo gata, o que é que eu posso esperar desse mundo materialista e carnal?”. A controvérsia aparece com a fala da amiga: “Ah, dá um tempo, logo você com aqueles dois gatos colados no seu pé. Tá caidinha Zel, reage! Toma um banho de loja Zelda Scott”.

Em seguida, assistimos a uma sequência de cenas em que a jornalista aparece vestida com roupas diferentes, espelhadas no estilo da artista pop Madonna. O episódio busca, a partir de uma reflexão sobre o papel social da mulher, descrever o deslocamento de uma postura, antes interpretada como engajada politicamente para outra configurada pelo consumo via imagens.

Nesse sentido, a descrença desse new jovem (retomando o termo citado no início do programa) parece estar atravessada pela compreensão de uma mudança na arquitetura comportamental dessa juventude, inscrita na narrativa, através dos questionamentos de Zelda Scott: jornalista, intelectual que estudou na Sorbonne, assim como Guel Arraes (diretor de *Armação*)¹, e voltou ao Brasil, deparando-se com um processo de transição política no qual o próprio capitalismo se transfigurava.

Podemos identificar na personagem de Zelda uma perspectiva mais crítica que rememora um engajamento político visível em uma geração juvenil anterior, porém a dupla Juba & Lula pode ser pensada como espelhamento de um novo modelo de conduta: dois

¹ A analogia sobre Guel Arraes explicita justamente as tensões que marcaram os anos de 1980. Essa juventude que insurgia mesclava-se entre o imaginário juvenil de um passado recente (anos de 1960), com o que era interpretado como novo.

surfistas, descrentes da política, defensores da natureza, preocupados com o corpo e cuja bandeira é viver o presente intensivamente. São profissionais liberais que vivem de pequenos trabalhos ligados ao esporte, à mídia e à moda. Já foram duplês de atores, modelos e também ganham dinheiro em competições esportivas.

Através de termos como “pós-punk”, “pós-moderno”, “pós-revolucionário”², a narrativa deixa vestígios de como, naquele momento, houve uma necessidade de se repensar as condutas juvenis por meio de uma postura autorreflexiva, apontando para a centralidade da instância midiática na fabulação dessa categoria.

Seguindo essa perspectiva, o programa se apropriou dessa demanda e esboçou respostas: “Cansaço, mal-estar, bode existencial. Mude imediatamente para *Blackboy*. *Blackboy* é um tapa na careta, um tiro na babaquice”. A juventude, antes definida como descrente, vai ser validada, desse modo, via televisão, afinal, o que é *Blackboy*, senão “o seu rádio com imagem”?

O que se tem como referência nesse episódio citado é a formação de uma cultura televisiva que se fabula a partir de um processo histórico de consolidação de uma indústria massiva das décadas anteriores (1960 e 1970). Nesse sentido, pensar a reorganização da juventude nos idos de 1980 significa pensar as intermediações entre representações midiáticas e práticas cotidianas como cada vez mais imbricadas. É a esse movimento que nomeio como elaboração de um corpo juvenil televisivo.

No entanto, esse corpo, só pode ser analisado a partir de uma série de práticas articuladas que dizem respeito a uma conjuntura cultural mais ampla, que não apenas o campo televisivo, para não se correr o risco de isolar tal formação sistêmica (o corpo juvenil televisivo) do contexto social do qual ele se organiza e interpretá-lo como mero reflexo de uma situação econômica.

O corpo juvenil televisivo a que pretendo analisar é dependente, mas também, formador de sentido e é por isso que ele é interpretado como imaginário central de uma época em que uma simbologia do consumo é intensificada. Trocando em miúdos, a arquitetura comportamental que pretendo descrever fala de um tempo em que as ações dos sujeitos e, portanto, os modos de construção identitária, não podem mais serem pensados fora do eixo mercadológico *per se*, entretanto, não significa afirmar um consumo passivo.

Em torno de um processo de transformação, esse corpo juvenil televisivo é ao mesmo tempo sintoma e lugar de legitimação, reverberando, ou melhor, “gritando” uma maneira

² Essas expressões são citadas no episódio descrito.

comportamental (interpretação de si) a partir de novos processos de produção cultural. No entanto, apesar de naquele momento elementos-chave para uma transformação cultural terem sido costurados, em função de uma intensificação do consumo, esse mesmo foi discutido, criticado, mas também legitimado, como espaços de questionamentos sobre as maneiras de agir, sentir, e, portanto, constituir-se como sujeitos.

Diante de um estado de coisas que, de um modo geral, configuram a intensificação do consumo no país, lugares de atuação se modificam, e é a essa inquietação que me refiro quando busco como viés de análise as novas sensibilidades coletivas em formação, que nessa tese, serão pensadas como estrutura de sentimentos, conceito de Raymond Williams (1979).

Assim, esse capítulo pretende mapear uma série de contradições em torno do par modernidade/pós-modernidade para apontar a estrutura de sentimentos que marcou os anos de 1980. A televisão, como foco central dessa análise, foi um importante instrumento de construção desse imaginário. *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*, nesse sentido, são peças-chave para entendermos que tipo de práticas culturais foram evocadas por esses programas, dando a ver como através de suas textualidades, tais como, a construção imagética, os personagens, os diálogos, entre outras, corporificou o semblante de uma época.

Nesse sentido, se me proponho a analisar, a partir do viés midiático, o processo de transformação social desse período, preciso interpretar a noção de mídia na sua relação com a cultura, para nessa perspectiva alinhavar a linguagem às condições históricas que a formularam, mas que também ajudaram a imprimir uma imaginação de mundo. Refiro-me ao conceito de materialismo cultural proposto por Williams e, conseqüentemente, a acepção de estrutura de sentimentos, como forma metodológica de análise dos objetos empíricos.

O emergente, o residual: a configuração de uma arquitetura temporal.

A perspectiva de análise de Williams, na acepção de Maria Elisa Cevalco (2001), é marcada pelas transformações culturais advindas dos processos de produção e reprodução de bens de consumo em larga escala, experimentados após a segunda guerra mundial. Para ele, entender o funcionamento de um modo de vida em que as práticas diárias são condicionadas por artefatos tecnológicos que reconfiguram as formas de sociabilidade é o ponto de partida para a interpretação da cultura como um lugar de produção de sentidos. Como sugere o autor, o materialismo cultural seria:

A ênfase da transição, sobre a produção de significados e valores por formações sociais específicas, sobre a centralidade da linguagem e da

comunicação como forças sociais formadoras e sobre a interação complexa tanto das instituições e das formas quanto das relações sociais e das convenções formais (WILLIAMS, *apud* CEVASCO, 2001: 115).

Nesse sentido, a trajetória de Williams em relação a sua teoria diz respeito à maneira como as práticas culturais foram interpretadas, ao logo do pensamento de esquerda, como reflexos de uma economia capitalista. O que está em jogo, desse modo, é uma inter-relação dos conceitos materialismo histórico, principalmente na relação de dependência do par base/superestrutura, propostos por Karl Marx e Friedrich Engels (2009), para a configuração de um pensamento sobre as práticas culturais.

Cultura passa a ser interpretada como um lugar de gerenciamento/acomodação/fabricação de sensibilidades coletivas que está sempre vinculada aos mecanismos de produção de uma determinada organização social. É, portanto, um modo de vida por que implica uma materialidade que precisa ser analisada para não se correr o risco de, por um lado, delegar uma autonomia que dispõe a noção de cultura a um campo separado dos processos históricos, e, por outro, condicionar a mesma como um mero reproduzidor dos sistemas econômicos.

É preciso deixar claro que esse é um período – meados dos anos de 1950 e 1960 - em que todo um campo de estudo voltou-se para uma reformulação dos processos por meio do qual a esquerda vinha abordando as práticas sociais capitalistas. Nos centros acadêmicos ingleses, esse movimento ficou conhecido como *New Left*, resultando na produção da revista acadêmica *New Left Review* (1960), em que o próprio Williams fez parte, além de Stuart Hall (2003).

O processo de revisão da esquerda se deu no momento mesmo em que se pressupunham novas demandas de organização social, ou como sugere Cevasco: “uma necessidade imposta à teoria pela prática” que reflete a ascensão dos mercados comunicacionais e das transformações sociais em práticas de consumo como modeladores da vida social (CEVASCO, 2001: 127).

Assim, o materialismo cultural, em Williams, chama a atenção para a noção de que as formações (sejam elas políticas, econômicas e/ou culturais) não são naturais, elas implicam jogos de poder que reverberam hábitos cotidianos organizadores de uma visão de mundo. Analisar as teias invisíveis desse processo de ordenação é o ponto de partida para a elaboração de uma teoria que se configura pela perspectiva de transformação das fabulações de mundo. É desse modo que o termo cultura afilia-se a posições de sujeitos em luta, por que torna o campo um lugar concreto de ações em disputa:

Na análise histórica autêntica, é necessário, em todos os pontos reconhecer as inter-relações complexas entre movimentos e tendências, tanto dentro como além de um domínio específico efetivo. É necessário examinar como estes se relacionam com a totalidade do processo cultural, e não apenas com o sistema dominante abstrato (WILLIAMS, 1979: 125).

A teoria de Williams parte de um alargamento da noção de superestrutura proposta por Marx. Com vistas a uma concepção mais ampla do terreno cultural, o autor recupera a noção de hegemonia, em Antonio Gramsci (1831-1937), para apontar que as lógicas de dominação não se estruturam apenas nas ações de força/violência, mas no jogo consensual entre práticas culturais dissonantes que conformam um bloco histórico dominante.

A hegemonia, desse modo, pressupõe ações contra-hegemônicas que são lidas no conjunto das diferenças culturais que organizam os blocos históricos, e, é a partir desse pressuposto que Williams volta-se para a análise das estruturas sensíveis. Dito de outra maneira, as estruturas de sentimentos como medidores temporais de uma cosmovisão sistêmica/totalizante em permanente tensão, um legado que já estava em Marx:

A lição fundamental que o século XIX tinha de aprender era que sua organização econômica básica não podia ser separada ou excluída de suas preocupações morais e intelectuais. Tanto a sociedade quanto a experiência individual estavam sendo transformadas da mesma forma, e essa agência transformadora, para a qual os procedimentos tradicionais de compreensão e interpretação não serviam, tinha que ser conscientizada. Outros, além de Marx enfatizaram e elaboraram esta questão, mas Marx, ao apresentar uma definição social e histórica da ideia imprecisa de industrialismo deu a contribuição decisiva. Ele nos legou os meios para estabelecer uma consciência totalizante e precisa de nossa vida em comum (WILLIAMS *apud* CEVASCO, 2001: 138)

Williams, portanto, interpreta a cultura em sua concretude, modo de análise que, por ser articulado a uma visão sistêmica e que pressupõe o “vivido”, revela os lugares de tensão em que os sujeitos em ação se constituem. É por esse modelo que as superestruturas passam a ser interpretadas como lugares de produção do social, em que as formas aparentemente fixadas de uma cultura dominante estão sempre em formação, e não apenas como sistemas que reproduzem uma forma econômica baseada no capital, ampliando a teoria da economia desenvolvida por Marx, e, em certa medida, refazendo o caminho do materialismo histórico.

Antes de ir adiante, faz-se necessário situar a ideia da dialética materialista, ou materialismo histórico na acepção que Marx e Engels deram ao termo, pois tal formulação é central na discussão proposta por Williams, e para além, em todo o tecido teórico inscrito nessa tese. Esses dois autores reconfiguram a noção de dialética, proposta por Georg Wilhelm

Friedrich Hegel (1770-1831) para a formulação de uma estrutura analítica de interpretação do conceito de história.

Com base no método discursivo socrático em que a busca da verdade se formula no embate entre um argumento positivo e um antagônico para se chegar a uma síntese, Hegel interpreta o jogo de contradições como a realidade *per se* de configuração da vida em um permanente estado de vir a ser, ou seja, é próprio do Ser uma relação entre os estágios “universal, específico e individual”³ como processos de formação de sua consciência. A dialética hegeliana é o ponto de partida para o entendimento da razão humana como um lugar histórico - espaço de mutação – que se dá no campo das ideias. A essência do Ser, nesse sentido, se configura na formação do espírito⁴, a consciência individual⁵, como síntese, é o real momentâneo (por que diz respeito a uma aporia, uma lógica em permanente circulação) que conduz as ações em transformações históricas (EDGAR e SEDGWICK, 2003: 86).

Já para Marx e Engels, a história, também interpretada como produto dos homens, só pode ser entendida a partir dos movimentos reais que são medidos pelas forças de produção como lugares organizadores de um tecido social. Ao contrário de Hegel, a dialética materialista é produto de ações concretas (e não do campo das ideias), determinada em cada época específica, por um dado modo de produção.

Assim, o processo dialético seria o motor da história e o critério por meio do qual a mesma se transmuta. Na perspectiva de Marx e Engels, a consciência é o produto das ações concretas e não o contrário, e é a partir dessa premissa que se chegaria à realidade de um organismo social.

O materialismo histórico surgia como uma cosmovisão, mas também como um modelo analítico que se revelou na teoria econômica do capital. O estudo tinha como finalidade uma análise profunda do funcionamento da sociedade capitalista, por que para Marx, as contradições em torno da propriedade privada eram elas mesmas o viés de transformação em direção a uma sociedade mais justa, sem distinção de classes. O processo dialético, desse modo, se dá na luta de classes, com vistas à tomada de poder pelo proletariado.

³ Tríade que se espelha no método discursivo tese, antítese e síntese proposto por Sócrates. A diferença entre as duas teorias é uma ampliação desse modelo em Hegel para uma noção sistemática e totalizante de concepção do ser, a partir da consciência. Cf. EDGAR e SEDGWICK: 2003.

⁴ Edgar e Sedgwick apontam que é a partir dessa perspectiva, em Hegel, que um imaginário de educação do espírito se instaurou no século XIX com os romances de formação (Bildungsroman), cujo principal autor foi Goethe. Cf. *Idem*.

⁵ A teoria se constitui pelo jogo entre uma consciência universal que entra em contato com o mundo através do específico, revelando o jogo de contradições e se transmuta no indivíduo, o estágio autoconsciente, ou seja, formação do ser. Cf. *Idem*.

A concepção materialista de cultura em Williams parte do mesmo pressuposto de concepção da história em Marx e Engels, no entanto, o que se têm como ampliação é que os modos de produção não são interpretados como equivalências das relações de trabalho promovidas pelos sistemas econômicos apenas, mas como uma série de “inter-relações dinâmicas” entre os “processos variáveis e suas definições sociais – tradições, instituições e formações” com as quais se configura uma unidade de sentido, ainda que em contradições, em torno de um sistema social (WILLIAMS, 1979: 124).

Analisar a cultura entremeadada pelos processos de transformação em relação às formas tradicionais de organização⁶ é o que Williams nomeia como estrutura de sentimentos, e é também, a partir dessa concepção, que o autor afilia-se teoricamente, mas também politicamente, ao materialismo histórico, pois interpreta o campo cultural como um eterno lugar de tensões.

Desse modo, três conceitos são estruturados pelo autor para, metodologicamente, interpretar a noção de cultura. Assim, com vistas à análise da tradição, encontra-se o residual e, para o novo, o emergente. A terceira noção, o dominante, retomando a acepção de hegemonia em Gramsci, é a imaginação que organiza um bloco histórico, no diálogo/enfrentamento que se faz entre o residual e o emergente.

A forma como Williams pensa esses três conceitos é o que dota o processo cultural de uma complexidade mais profunda, pois os mesmos não são reduzidos a formas fixas e enquadrados, situam-se no jogo relacional que desloca os processos de interpretação do campo da cultura para as experiências sensíveis. Por isso, o autor preocupa-se com as interconexões das formações invisíveis que orbitam as maneiras de habitar dos sujeitos historicamente construídos. Desse modo, o residual só pode ser interpretado como entulhos de uma pertinência semântica elaborada no passado, mas que se constitui como elemento em formação do presente:

O residual por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos de cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo de uma instituição ou formação social e cultural anterior (WILLIAMS, 1979: 125).

⁶ Lembrando que o campo cultural é sempre movido por transformações que põem em movimento os lugares de atuação dos sujeitos, portanto, as contradições ideológicas entre classes sociais, esse é a perspectiva que alia a análise de Williams à concepção de história promovida por Marx e Engels. Cf. Marx e Engels, 2009.

Essa perspectiva de análise do passado no presente permite uma releitura do conceito de tradição, posto que os seus usos estão em correlação com as formas ativas de uma cultura dominante, seja de maneira alternativo, ou mesmo de resistência a essa cultura, seja de maneira incorporada pela mesma, restaurando novas práticas imaginadas:

Um elemento residual cultural fica, habitualmente, a certa distância da cultura dominante efetiva, mas certa parte dele, certa visão dele, terá, na maioria dos casos, sido incorporado para que a cultura dominante tenha sentido nessas áreas (...). É pela incorporação daquilo que é efetivamente residual que o trabalho da tradição seletiva se faz especialmente evidente (IDEM: 126).

Tradição, desse modo, passa a ser interpretado como um lugar de seleção/enquadramento que articula lógicas sensíveis e reais em relação à cultura dominante, assim deixa de ser pensada como uma maneira amorfa – arcaica – por que não diz respeito a uma territorialização fixa do passado no presente, mas como uma força constituinte desse presente contínuo.

É desse modo também que os usos das tradições são arremessados ao presente pelas lógicas de distinção que formulam sentido às práticas culturais dominantes, supervalorizando, à custa das morais tradicionais, às conformações sociais de uma classe superior nos seus processos de dominação. Assim, ao mesmo tempo em que o dominante “sufoca” o resíduo, necessita dele na configuração do seu projeto enquanto formação de classe no poder:

A tradição é uma versão seletiva de um passado formador e de um presente pré-formado que desempenha uma função fundamental de definição e identificações culturais (WILLIAMS *apud* CEVASCO, 2001, 128).

Por outro lado, o emergente é interpretado pelo autor como novas práticas e valores constituintes de uma forma cultural dinâmica. O que complexifica a noção de emergente é a dificuldade de se “distinguir entre os elementos de alguma fase nova da cultura dominante e os que lhes são substancialmente alternativos ou opostos: emergente no sentido rigoroso, e não simplesmente novo” (WILLIAMS, 1979: 126).

As relações dinâmicas das organizações sociais para o autor são equivalentes às transformações sociais de classes, ou formações de novas classes, que implicam relações internas entre as mesmas. Para o autor nenhuma prática cultural é isolada, e por esse motivo devem ser pensadas em correlação umas com as outras. É desse modo, que o resíduo é parte constituinte do emergente, e vice-versa; portanto, é só como aparência que residual e emergente podem ser interpretados como lugares dicotômicos. O processo de análise da cultura em Williams, desse modo, dispõe de uma permanente relação entre as formas

tradicionais e o novo, dando a ver uma teia de relações que pressupõem a fabulação de uma visão de mundo em permanente diálogo, na acepção que Mikhail Bakhtin (2003) deu ao termo.

Assim, o emergente é impregnado de articulações de sentido que estão em constante movimento com os alicerces ideológicos advindos de uma forma tradicional que conformou o passado, mas também agencia o presente. Tal perspectiva não significa um apagamento das rupturas, muito pelo contrário, implica dizer que as transformações culturais não aparecem de forma “mágica”, mas estão profundamente articuladas com processos históricos mais amplos em que o novo retém uma parte do velho e o velho se configura no presente em conformação com o novo.

O lugar de moradia dos sujeitos históricos, dessa maneira, reflete modos de agir imaginados em longa duração, mas em novas práticas simbólicas. Assim, o inseguro campo das vivências é o lugar de interpretação de mundo que Williams nomeia como estrutura de sentimentos, por que reposiciona hábitos, valores e sentimentos em uma sociedade em constante transformação a partir desse diálogo/embate. Essa tese afilia-se a tal concepção, e através dela busca pensar as articulações entre tradição, modernidade e pós-modernidade.

Nesse capítulo, mapearei o discurso emergente e o residual para propor, nos capítulos subsequentes, que os anos de 1980 foram marcados por um movimento de transformação em direção aos processos de uma ainda não finalizada cultura do consumo no mesmo momento em que essa já era vislumbrada pela derivação nomeada por Gilles Lipovetsky (2007) como hiperconsumo⁷. Reforço desde já, retomando as metáforas que titulam o mesmo, que os sentimentos de euforia e desencanto não são interpretados como antagônicos, referindo-se a uma teia emergente e outra residual, mas de forma dialógica; pois, tanto o emergente quanto o residual apresentam contradições em suas formulações por meio das quais esses dois sentimentos são marcas contidas em ambos os discursos.

Desse modo, a exaltação, o medo e a perspectiva autorreflexiva são agentes que orbitaram na formulação de um corpo juvenil televisivo e instituíram uma nova estética do humor na televisão. Escolha essa que, para além de marcações estilísticas, pode ser pensada como espírito de um tempo (Morin: 2007). Começarei o processo tentando desvendar os indícios de uma maneira temporal nova de atribuir sentido aos anos de 1980.

⁷ Essa discussão sobre cultura do consumo e hiperconsumo será aprofundada no último capítulo dessa tese.

Pós-modernidade, que bicho é esse, tão novo e tão contraditório?

A noção de pós-modernidade, ou de diversas pós-modernidades, como sugerem Mike Featherstone (1995) e Andreas Huyssen (1991) se espalhou em vários campos sociais, chegando mesmo a um aclamado debate na arte, na mídia e na academia. Autores como François Lyotard (*A condição Pós-moderna*, 1979)⁸, Jean Baudrillard (*Simulacros e simulações*, 1981), Fredric Jameson (*Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, 1984), entre outros, ressaltaram o surgimento da era pós-moderna, como uma nova maneira de experimentação da vida.

Tal perspectiva não foi pensada fora do regime de contradições. A primeira delas concentra-se em torno de como os intelectuais que chamaram a atenção para essa nova era se posicionaram diante dela. Enquanto alguns enalteciam as suas singularidades, tais como o hedonismo, o prazer, o próprio consumo, a subjetividade, a linguagem fragmentada e, por conseguinte, a quebra das grandes narrativas que estruturam a modernidade; outros interpretavam as mesmas como sinônimo de uma cultura cada vez mais visual, de maneira claramente negativa, como se, a partir daquele momento, o capitalismo chegasse ao seu apogeu, sem volta.

Seus pressupostos gerais destacavam uma remodelação do mundo em função dos desígnios mercadológicos, que para Baudrillard se caracterizou pela crescente articulação entre os aparatos tecnológicos e o conhecimento, gerando um processo de transformação de uma organização social voltada para a produção para outra pautada na reprodução de imagens simuladas.

Esses três autores são pensados nessa tese como marcos de fundação do discurso sobre a era pós-moderna justamente por que, a partir deles, um debate sobre o termo foi intensificado no campo acadêmico. Aprofundarei duas perspectivas: a de Lyotard e a de Jameson, por que estes possuem pontos específicos que servem a minha análise, também pela forma como cada um, em suas especificidades, evocou o nascimento de um novo período histórico que reflete a primeira contradição apontada anteriormente: o primeiro, a partir de uma perspectiva positiva, enquanto o segundo, por uma negativa.

É desse modo que Lyotard ressaltou o processo de desreferencialização das narrativas fundadoras que agendou a condição moderna, entre elas, as concepções totalizantes de sujeito, ciência, progresso e verdade. Segundo o autor, a ideia de pós-modernidade concentrou-se na conformação de outras maneiras de validação da vida cultural que se destacou pela ascensão

⁸ Editado no Brasil pela primeira vez em 1984. Cf. Lyotard: 2002.

de discursos diferenciados e plurais, pautados pela perspectiva de uma sociedade arquitetada cada vez mais no mapeamento da linguagem que o processo pós-industrial intensificou.

A perspectiva do autor ao conceber o conceito de pós-modernidade está conectada com a transformação da natureza do saber científico em virtude “da multiplicação de máquinas informacionais”. Para ele, a noção de conhecimento na modernidade, pautado pela busca da verdade e formação do espírito (*Bildung*), abriu espaço para a centralidade da informação como disputa de poder. A ideia de conhecimento é agora pautada pelas relações de troca entre produtor e consumidor: “ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim; perde o seu valor de uso” (LYOTARD, 2002: 4 e 5).

Nessa perspectiva, a condição pós-moderna seria uma nova forma de busca por legitimação diante de uma mudança na estrutura social que o “desdobramento da fase atual do capitalismo” obrigou a repensar. Assim, está incluso nesse pensamento, a mudança na condição política – com o enfraquecimento do referente moderno de Estado-Nação em relação à insurgência dos grandes conglomerados de mercado (surgimento e intensificação das multinacionais) – que reflete a maneira como a questão da autoridade no saber científico propõe outro tipo de vínculo cultural, não mais articulado aos grandes relatos e sim pela multiplicidade de linguagens (IDEM: 27).

A linha de raciocínio de Lyotard versa sobre a centralidade do saber no contemporâneo, intensificando, desse modo, o problema da linguagem. Concentrando sua teoria nas formas discursivas, o autor cria uma tipologia narrativa pela qual esse momento é sentido, explicado; e é a partir desse pressuposto que ele se afilia ao termo pós-moderno, qualificando-o como uma condição.

A questão da autoridade/legitimação do saber científico passa a ser o princípio que orienta o texto de Lyotard. O autor esclarece seu argumento através de uma análise comparativa entre o que ele chama de saber narrativo e saber científico, discutindo as formas de legitimação entre um e outro. Seu objetivo inicial é apontar como este último foi validado no projeto moderno, para depois discorrer sobre como o processo de transformação do capital industrial revelou uma descrença nas instituições responsáveis pelas narrativas modernas, fazendo surgir outro modelo de validação. Assim, diz ele:

Desta decomposição dos grandes relatos, segue-se o que alguns analisam como a dissolução do vínculo social e a passagem das coletividades sociais ao estado de uma massa composta por átomos individuais lançados num absurdo movimento browniano. Isto não é relevante, é um caminho que nos parece obscurecido pela representação paradisíaca de uma sociedade *orgânica* (grifo do autor) perdida (IDEM, 28).

Combatendo a noção apregoada de uma sociedade sem vínculos coletivos, sua perspectiva envolve uma mudança nas formas de condução das relações sociais que envolve a insurgência de um mundo onde a consciência da linguagem, em função de uma reavaliação das estruturas de conformação do saber a partir do pós-guerra - atrelada ao crescimento da informática e dos grandes conglomerados de mercado - reconfigurou os lugares de interpretação, atuação e, portanto, de validação do sujeito. A perspectiva de totalidade, que marcou o universo moderno, entrou em crise, e é desse modo que a informação passa a ser a moeda de troca:

A questão do vínculo social, enquanto questão, é um jogo de linguagem, o da interrogação, que posiciona imediatamente aquele que a apresenta, aquele a quem ela se dirige, e o referente que ela interroga: esta questão já é assim o vínculo social (IDEM: 29).

É válido ressaltar que, assim como Lyotard, diversos autores e correntes teóricas do período tornaram a linguagem uma questão epistêmica central, de Michel Foucault (1926-1984) a Jacques Derrida (1930-2004) na França, mas também na Inglaterra com o surgimento dos Estudos Culturais, como exemplos. Uma das noções fundamentais daí decorrente foi a concepção de cultura como sinônimo de produção de sentido, modificando o modo de interpretação das práticas culturais e atentando para a noção de representação social. Desse modo, a perspectiva de Lyotard sobre a legitimação do saber se vincula a uma instância de pensamento bastante presente nos estudos acadêmicos à época.

Isso não significa dizer que havia univocidade na forma como tais linhas teóricas analisavam a linguagem; pelo contrário. Parte dessas dissonâncias desmembrou o pensamento acadêmico em uma constante disputa por legitimação e formação de campos do saber, entre elas, revelou-se o embate, entre os modernos *versus* pós-modernos que se reafirma no diálogo/embate entre Lyotard e Jürgen Habermas. Enquanto o primeiro celebra uma nova estrutura cultural, o segundo defende a razão iluminista como o único modo possível de combater a onda neoconservadora que se materializa nos discursos sobre a ideia de pós-modernidade (HOLLANDA: 1991).

A questão central para Habermas estava contida na dialética entre a razão iluminista e a modernização capitalista. Para esse autor, a separação da ciência, da política e da arte em categorias autônomas, regidas por normas específicas de cada campo, além do afastamento entre essas esferas e as práticas diárias não se constituiu enquanto projeto, pois cada instância “tendeu-se a desenvolver em uma especialidade esotérica, fechada ao mundo dos significados

ordinários”. A erradicação dessa divisão foi interpretada pelo autor como um atraso diante da crise gerada pelo processo de modernização, como destrincha Perry Anderson⁹ (1999: 45).

Por isso a modernidade, para o autor, seria um projeto a ser concluído, a partir de outras perspectivas emancipatórias, para além daquela gerada pelo projeto iluminista. Já para Lyotard, o uso que capitalismo e socialismo fazem da razão e as formas de terror materializadas nos regimes totalitários gerados por ambos tornariam esses dois sistemas equivalentes. Era principalmente contra uma metanarrativa marxista, interpretada como alternativa ao regime capitalista, que o autor ia de encontro, afinal de contas, em sua visão, tais discursos eram faces de uma mesma moeda.

O pós-moderno, desse modo, seria a conformação de uma descrença em ambos. Para Anderson, o que torna pertinente esse embate é o momento de “cristalização” do campo da Pós-modernidade, à medida que a posição de Habermas contrariava as formulações inscritas em Lyotard, gerando novas formulações em torno do termo.

Além disso, como sugere Silviano Santiago (2002)¹⁰, *A condição Pós-moderna* foi concebida sob encomenda para o Conseil des Universités, do governo de Quebec. Foi uma pesquisa cujo intuito era precisar sobre os lucros de países periféricos – como França e Canadá – em relação ao desenvolvimento capitalista norte-americano. Seu livro tinha como função repensar novas maneiras de atuação das instituições acadêmicas como resposta a esse processo.

A premissa do autor parte da hipótese de que o saber se tornou o modo central de “circulação do capital na sociedade pós-moderna”. Assim, para Lyotard, pensar alternativas de respostas era uma necessidade premente. Sua estratégia narrativa partiu de uma historicização do modo como o projeto moderno constituiu o saber (SANTIAGO, 2002: 129).

Desse modo, segundo Lyotard, o saber científico buscou formas de legitimação opostas ao saber narrativo. Este último se autolegitimaria através da criação de vínculos coletivos inscritos entre o relato em si, quem conta e quem ouve. São dois pressupostos que

⁹ Ainda que o autor esclareça que a formulação conceitual de Habermas, em seu ensaio *Modernidade: um projeto inconcluso*, não tenha sido uma tomada de posição contrária à *condição Pós-moderna*, consta no último capítulo desse último (provavelmente revisitado), uma referência ao primeiro, demarcando certo tipo de embate. Desse modo, diz Lyotard: “Por esta razão, não parece possível, nem mesmo prudente, orientar, como faz Habermas, a elaboração do problema da legitimação no sentido da busca de um consenso universal em meio ao que ele chama de *Diskurs* (...). O que desaparece com esta dupla constatação (heterogeneidade das regras, busca do dissentimento) é uma crença que anima ainda a pesquisa de Habermas, a saber, que a humanidade como sujeito coletivo (universal) procura sua emancipação comum por meio da regulamentação dos *lances* permitidos em todos os jogos de linguagem, e que a legitimidade de um enunciado qualquer reside em sua contribuição a esta emancipação”. Cf. LYOTARD, 2002: 118.

¹⁰ Embora esse texto apareça como pós-fácio da edição de 2002 de *A condição Pós-moderna*, foi publicado no JORNAL DO BRASIL, em 1990.

entram em jogo¹¹: o primeiro consiste que sua legitimidade é dada pela própria maneira em que o relato é dito:

Um contador de histórias Cashinaua sempre começa sua narrativa por uma forma fixa: *Eis aqui a história de..., tal como sempre a ouvi. Eu vou contá-la por minha vez, escutai.* E ele encerra com uma outra fórmula igualmente invariável: *Aqui termina a história de... Aquele que contou a vocês é...* (nome Cashinaua), *entre os brancos...* (nome espanhol ou português) (LYOTARD: 2002, 38).

Com isso o autor aponta que a ideia de legitimação se afirma pela identidade grupal - quando o contador diz quem é, de que grupo faz parte - e pela memória que retrata a experiência - quando o mesmo diz que vai contar uma história que ouviu dos próprios antepassados, e é por esse motivo que ela merece ser ouvida. O segundo pressuposto se encontra na noção de supressão da temporalidade, pois, a partir da cadência que a história é relatada pelo contador, o passado deixa de ser passado, presentificando-se. Assim, as histórias marcadas por heróis, erros e acertos, validam o presente, instituindo os vínculos coletivos que são retroalimentados por essas regras que as histórias contam.

Já o segundo pressuposto está contido na formulação do saber científico, pois este propõe uma rejeição ao modelo de legitimação do saber narrativo, a partir do século XVIII. Segundo o autor, a forma de validação desse tipo de discurso passa a ser agora instituída pelo critério de verdade, criando uma ideia de apagamento dos jogos de linguagem que o saber narrativo tornava evidente. Assim, diz Lyotard, a principal diferenciação estratégica é a intensificação do relato denotativo, baseado na argumentação e prova, como tentativa de apagamentos dos jogos de linguagem.

Como aponta Steven Connor, se a forma de estruturação do saber narrativo é o que fixa, reforça e retroalimenta os vínculos sociais, o propósito ou justificativa do saber científico vai ter que partir de outro ponto: “por que deveria haver atividade científica e por que deveriam as sociedades sustentar instituições científicas do conhecimento?” (CONNOR: 2000, 31).

A ideia do saber científico é a instância de análise escolhida por Lyotard para pensar as formas de ascensão do projeto moderno. O que significa dizer uma mudança nas formas textuais privilegiando o relato denotativo em detrimento das formas de explicação de mundo tradicionais – o relato narrativo. É desse modo que a legitimação desse tipo de saber passou a ser uma questão.

¹¹ Refiro-me aqui a perspectiva de um jogo de linguagem, como sugere o autor.

Lyotard complexifica seu argumento apontando que o saber científico só pode ser legitimado em sua função narrativa, justamente pelos jogos de linguagem que tentou suprimir e, assim, constituir-se como um grande relato de explicação da modernidade em função de um rebaixamento dos saberes tradicionais, caracterizado pelo discurso da ciência como: “selvagem, primitivo, subdesenvolvido, atrasado, alienado, feito de opiniões, de costumes, de autoridade, de preconceitos, de ignorâncias, de ideologias” (LYOTARD, 2002: 49).

O saber científico, ainda de acordo com o mesmo autor, foi formulado a partir de duas perspectivas: a política (discurso emancipador: a ciência como função primordial de liberdade, igualdade e fraternidade instituídas pela Revolução Francesa) e a filosófica (discurso especulativo: mais abrangente, a ciência torna-se o lugar central para o desenvolvimento humano histórico, partindo do não saber para o acúmulo de conhecimentos). Essas duas perspectivas tornaram-se os referentes para a configuração de uma narrativa que fundamentou a ideia dos grandes relatos, tendo em vista a sustentação do capitalismo e a ascensão da classe burguesa. Diz Connor ao falar dos metarrelatos:

Narrativas que se subordinam, organizam e explicam outras narrativas, assim qualquer outra narrativa local, seja de uma descoberta científica ou do conhecimento e educação de uma pessoa, recebe sentido através da maneira como ecoa e confirma as grandes narrativas de emancipação da humanidade ou do alcance do espírito autoconsciente (CONNOR, 2000: 31).

Essa concepção totalizadora é na, acepção de Lyotard, um referente importante na manutenção de um poderio burguês e que se refletiu nas ditaduras e no terror que o discurso da modernidade tentou abolir via exaltação de uma nova era democrática que seria construída. A crise do metarrelato, portanto, é para ele a descrença no determinismo que se descortinou a partir da segunda guerra mundial. O universo pós-moderno é visto pelo autor como “antitotalitário”, servindo para chamar a atenção sobre o que é “heterogêneo, marginal, marginalizado, cotidiano, a fim de que a razão histórica enxergue novos objetos de estudo” (SANTIAGO, 2002: 127).

Desse modo, Lyotard ao descortinar os processos de deslegitimação do saber científico, indica como se constitui a experiência pós-moderna, e com isso, afirma a importância dos pequenos relatos e o processo de legitimação baseado no desempenho. Para ele, a exteriorização do saber, a partir da disseminação de informações e das tecnologias dispostas na sociedade, foi um dos elementos que promoveu a transformação dos princípios de pesquisa e de difusão do mesmo. A ideia de saber se desloca para a de quem tem a maior competência para usufruí-lo. A hipótese do autor, portanto, é de que na pós-modernidade a

dimensão do saber está vinculada ao aumento na demanda pelos “*experts*” (LYOTARD, 2002: 88).

É nesse sentido que o saber científico se transforma em lugar de poder, na livre concorrência pelo melhor argumento, pelo dissenso, que reformula a contradição nas pesquisas e indica que o princípio do mesmo não é mais o da emancipação, e sim, o de formar competências para responder a melhor alternativa sistêmica. A legitimação do saber pelo desempenho, desse modo, adverte o autor, pode gerar outra forma de terror – a de uma tecnocracia.

É na lógica interna do critério de deslegitimação que o autor celebra o surgimento da pós-modernidade, pois, o saber científico, legitimado pela paralogia, evoca dois pressupostos: o primeiro está inscrito no reconhecimento dos diferentes jogos de linguagem, fato que para ele, é a rejeição do terror, “que supõem e tenta realizar sua isomorfia”; o segundo está no par consenso/dissenso - se há possibilidade de existência do primeiro, tal procedimento só pode ser encontrado localmente, limitando os discursos a um dado lugar e tempo histórico, nomeado pelo autor de contrato temporário (IDEM: 119).

Assim, o dissenso e o descortinamento das formas pelas quais o saber científico se constitui, abre a possibilidade para o jogo aberto, redimensionando o papel da ciência e evocando outros saberes, o que para ele evitaria uma visão totalizante do sistema e enalteceria suas próprias contradições, abriria espaços para comunidades discursivas, evitando, assim, os dizeres metaprescritivos e, portanto, originando escolhas pretensamente mais justas. Para isso, é preciso que os consumidores tenham acesso livre às informações, e, nesse sentido, poderiam garantir outra prática cultural que não seria marcada pelo terror. É desse modo que o autor finaliza o seu texto:

Os jogos de linguagem serão então jogos de informação completa no momento considerado. Mas eles serão também jogos de soma não nula e, nesse sentido, as discussões não correrão o risco de se fixar jamais sobre as posições de equilíbrio mínimos, por esgotamento das disputas. Pois as disputas serão constituídas por conhecimentos (ou informações) e a reserva de conhecimentos, que é a reserva da língua em enunciados possíveis, é inesgotável. Uma política se delineia na qual serão igualmente respeitados os desejos de justiça e o que se relaciona ao desconhecido (IDEM: 120).

Esse posicionamento de Lyotard gerou uma série de críticas a seu discurso. A mais importante delas refere-se a uma possível contradição textual, pois no momento em que este aponta como característica central da pós-modernidade a quebra das metanarrativas, foi acusado de construir um grande relato sobre a sociedade contemporânea. A partir do saber, Lyotard resumiu a ideia de experiência contemporânea, abolindo as diferenças alojadas em

diversos campos culturais. A própria designação de saber narrativo, estruturada pelo autor apenas pelo exemplo dos relatos Cashinawa aprisionaria a sua teoria (CONNOR: 2000).

A perspectiva celebratória de Lyotard foi outro tema de debate no campo. Uma visão nada enaltecida aparece em Jameson cinco anos após o lançamento de *A condição Pós-moderna*. Embora Jameson parta de uma mesma perspectiva: a defesa da existência da pós-modernidade, já inscrita em Lyotard, sua linha de raciocínio aprofunda a correlação entre o lugar que a cultura passa a ocupar e a intensificação do projeto capitalista, a partir do seu estágio atual. A designação do termo nesse processo de análise, desse modo, assume outro peso, porém, não menos contraditório.

Jameson já na introdução de *A lógica cultural do capitalismo tardio* propõe uma linha de discussão que o afasta de algumas críticas sofridas anteriormente por Lyotard, entre elas a prescrição de uma sociedade nova, sem vínculos com as formas modernas de percepção da vida social. Para o primeiro, celebrar o surgimento de uma nova era significa uma revolução coletiva que modifique todos os princípios de constituição social, fato que não acontece com a pós-modernidade, tendo em vista que é um momento em que o capital ainda é a sua força de produção.

Ao discorrer sobre os debates que a “Teoria do pós-moderno” provocou, identificada por Douglas Kellner (2001) como “febre teórica”, o autor propõe o reposicionamento de algumas características originadas na modernidade para o centro da questão contemporânea, e é por esse motivo que a ideia de pós-modernidade para Jameson só pode ser pensada como uma dominante cultural. Assim, ele não foge das contradições existentes em relação às diferentes formas de interpretação do contemporâneo sob o signo de pós-modernidade, mas resolve a lacuna deixada por Lyotard em referência às práticas culturais e sua analogia com a força de produção capitalista.

É preciso deixar claro que a perspectiva sobre o conceito do pós-moderno em Jameson dialogava com uma onda eufórica que validava o surgimento de uma nova era pós-industrial, pós-sujeito, ou ainda, como sugere Anderson, ao atrelamento da teoria sobre o pós-moderno ao pensamento de direita, contra o de esquerda. Assim, este vai dizer que esta acepção é vista tanto em Lyotard, que configurou sua teoria na desilusão da narrativa marxista, quanto em Habermas, que mesmo se colocando em oposição ao campo, o interpretou como discurso neoconservador.

A análise de Jameson, portanto, infere na retomada dos conceitos marxistas - tais como ideologia, materialismo histórico, reificação e fetiche - como suporte metodológico e forma de interpretação da pós-modernidade. Com isso, sua articulação teórica estava

posicionada de modo contrário, constituindo-se em uma visão mais negativa. Seu processo de análise tinha como finalidade a elaboração de uma “dialética do esclarecimento”, nos termos de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1991), a partir de uma nova figuração da ideologia capitalista, como forma de interpretação do campo cultural contemporâneo, portanto, das formas materiais, originadas nas superestruturas, que retroalimentam a lógica desse sistema.

Assim, é na análise da reorganização do capitalismo transnacional, articulada a práticas estéticas que o autor defende a existência de uma cultura pós-moderna. O centro de sua crítica é o apogeu do capitalismo em sua forma mais bem confeccionada no englobamento da cultura. Em resumo, a pós-modernidade para ele é uma intensificação do consumo, produzindo uma nova forma de articulação dos vínculos sociais que teve como marco os anos de 1960 nos Estados Unidos e Inglaterra.

A perspectiva do autor é de que a própria cultura tornou-se mercadoria e, por isso, refletiu a lógica desse sistema capitalista não havendo nada que escapasse a isso. Desse modo, há um deslocamento de sentido na funcionalidade das características estéticas modernas que hoje se apresentam como peculiaridades pós-modernas e é por esse caminho que o autor reivindica a formação de um novo *ethos* cultural e, por conseguinte, de outra denominação para esse período histórico. O projeto moderno é interpretado pelo autor como o vetor das transformações e a referência para os contrastes entre um momento e outro simultaneamente:

A defesa de uma concepção do pós-modernismo como categoria de periodização baseia-se, pois, no pressuposto de que, mesmo que todas as características formais enumeradas já estivessem presentes no alto modernismo que o precedeu, o próprio significado dessas características se transforma quando elas se tornam uma dominante cultural, com uma funcionalidade socioeconômica precisa (JAMESON, 1991: 107).

A análise do autor recai sobre o deslocamento do capitalismo industrial para o transnacional e como os fatores dessa reorganização histórica configuraram novos hábitos culturais, baseados no consumo. Nos anos de 1950, diz ele, houve uma “pré-condição” econômica que favoreceu a estruturação das economias mundiais, a partir de uma reorganização das “relações internacionais”, do aceleração do processo de descolonização que abria portas para a reformulação do sistema econômico. Em paralelo, no final da segunda guerra as políticas do bem-estar social americanas foram realocadas em função da criação de novos produtos de consumo, ligados aos deslocamentos dos suportes tecnológicos para as práticas de lazer e entretenimento (IDEM, 2007: 23).

Essa associação ao processo econômico, no entanto, não explica todo o funcionamento de uma nova ordem cultural, e é nesse sentido que o autor chama a atenção para uma preparação mental, agenciada por uma mudança de costumes que se fortalece no rompimento geracional, inscritos nos anos de 1960. Para ele, é a materialização do processo econômico nas práticas culturais o vetor de configuração de um imaginário pós-moderno, por esse motivo o autor utiliza o termo pós-modernismo e é a partir dos elementos estéticos desse universo artístico que o mesmo referencia uma nova arquitetura do presente:

Penso que os dois níveis em questão, a infraestrutura e as superestruturas – sistema econômico e a estrutura de sentimentos cultural – de algum modo se cristalizaram com o grande choque de 1973 (a crise do petróleo, o fim do padrão ouro internacional, o fim, para todos os efeitos, das guerras de libertação nacional e o começo do fim do comunismo tradicional) e, agora que assentou a poeira, revela-se a existência de uma nova e estranha paisagem, a paisagem que os ensaios deste livro tenta descrever (IDEM: 24)

Sua proposta, portanto é fazer uma periodização do contexto presente. Alegando que toda periodização já contém em si um critério de homogeneização, retoma a perspectiva de dominante cultural para, assim, estabelecer uma metodologia que pressuponha a ideia de diferença. Desse modo, interpreta o pós-modernismo como um momento em que diferentes características coexistem, ainda que de maneira interdependentes. Retomando a noção de ruptura geracional, o autor esclarece que o pós-modernismo (e aqui ele usa o termo no sentido de interpretação de um movimento estético)¹² vai surgir como um modo de crítica ao modernismo institucionalizado dos anos de 1950.

As vanguardas modernas que tinham como funcionalidade a crítica à modernidade tornaram-se canonizadas e, portanto, reificadas. Tal premissa pressupõe que o pós-modernismo foi uma transgressão vanguardista. Porém, diz o autor - “é preciso enfatizar suas características ofensivas”, pois para ele, todas as peculiaridades exaltadas, como o obsceno sexual que dava margem a se pensar em uma ofensiva contra a política de estado, “não mais escandalizavam ninguém e não só são recebidas com a maior complacência como são consoantes com a cultura pública ou oficial da sociedade ocidental” (IDEM: 30).

Ou seja, o pós-modernismo é a expressão estética da lógica de produção de mercadorias. É no conceito de reificação que o autor estabelece as bases teóricas do seu pensamento. Aliás, toda a sua metodologia de análise, segue uma perspectiva marxista, já que é também pela dialética que o autor pretende construir a sua teoria da pós-modernidade,

¹² O autor propõe uma análise do presente - a noção de uma condição pós-moderna - pela leitura dos movimentos estéticos do período, e é nesse sentido que o termo, utilizado por ele várias vezes, é o pós-modernismo e não pós-modernidade. Cf. JAMESON: 2006.

alertando o leitor reiteradas vezes de que lugar ele está partindo. Nesse sentido, uma das críticas sofridas por Jameson, concentra-se justamente na incapacidade de estruturar dialeticamente a sua teoria, tendo em vista que para ele, essa forma-capital chegou ao seu ápice, e desse modo não existem contradições em sua forma-mercadoria.

Voltarei a esse ponto mais adiante quando for esmiuçar as características estéticas atribuídas pelo autor a esse período. O que precisa ficar claro de antemão é que para Jameson não há possibilidade de distanciamento crítico na estética pós-modernista justamente por que ela é parte constituinte do sistema, portanto, ela é a sua forma ideológica, na acepção que Marx deu ao termo.

Para Jameson há uma separação crucial entre mercadoria e política. Enquanto a segunda está para as dimensões críticas do sistema capitalista, a primeira é a sua expressão. Assim, quando o terreno da cultura se une ao mercadológico, esmaecem essas fronteiras e o que se pontua é a preeminência da mercadoria sobre o político. A característica central do pós-modernismo, portanto, é a variação de movimentos estéticos cuja premissa é uma valorização da cultura do consumo; o que pressupõe, segundo o autor, o apagamento de categorias de distinção situadas entre a alta cultura e a massiva.

Esse esmaecimento de fronteiras na obra de arte é o objeto central de análise do autor, pois indica uma reconfiguração das instâncias políticas e mercadológicas, antes vistas como produções simbólicas diferenciadas. Assim, a noção de centralização da cultura, nada mais é do que o apagamento da possibilidade crítica do sistema capitalista, característica central das vanguardas modernas, aniquilando, desse modo, a dialética existente entre arte e cotidiano.

Assim, certa distinção estabelecida na modernidade como forma de agenciamento do mundo é destronada, e é a partir dessa suposição que o autor prediz que o atual estágio do capital declarou a morte da dialética, erradicando o sentido de história elaborado por Marx. Esse novo momento, portanto, revela-se pela intensificação do presente e pela citação como formas de reconstrução imagética de um passado estetizado midiaticamente:

No salto dialético da quantidade para a qualidade a explosão da literatura moderna em um sem-número de maneirismos e estilos individuais distintos foi acompanhada pela fragmentação da própria vida social a um ponto em que a própria norma foi eclipsada: reduzida ao discurso neutro e reificado das mídias, que, por sua vez, acabou se tornando apenas mais um idioleto entre tantos outros (IDEM: 44).

Um dos principais objetos de análise desse período para os teóricos pós-modernos foi o adensamento de uma cultura midiática, entremeada pela cultura visual. A textualidade da imagem foi interpretada como o eixo mediador das relações sociais. Entre outras discussões, a

noção de espetacularização da vida, proferida por Guy Debord (2006) foi reavaliada, ainda que de maneira indireta e em diferentes esferas, pelos pós-modernistas.

É dessa forma que Jameson, por exemplo, chama a atenção para uma estetização da vida cotidiana. A pós-modernidade, desse modo, se configura pelo achatamento da imagem – perda de profundidade que aniquila a possibilidade crítica. Assim, à medida que esse novo mundo desvaloriza a normatividade que constituiu o mundo moderno, não haveria sentido para se contrapor a nada:

A cultura do simulacro entrou em circulação em uma sociedade em que o valor da troca se generalizou a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou, uma sociedade em que, segundo observou Guy Debord, em uma frase memorável, *a imagem se tornou a forma final da reificação* (IDEM: 45).

É a partir dessa perspectiva que o pastiche, elemento secundário na arte moderna, desloca-se para o centro, transformando-se na forma simbólica de agenciamento do presente. Esse seria a figura de representação desse passado estetizado de que fala o autor. É um fenômeno originário das artes visuais que tem como princípio a imitação de variadas linguagens na confecção do objeto simbólico.

Assim como a paródia, sua estrutura narrativa se formula pelo discurso duplo, porém, Jameson vai dizer que ao contrário dessa, o pastiche não sugere um distanciamento crítico como forma de interpretação, já que está vinculado a um mundo livre de categorias de distinção, não havendo normas para serem quebradas. Desse modo, tudo é aceito e permitido, mas o que está por trás dessa afirmação é o englobamento da cultura pelo mercado, como já afirmado anteriormente.

Está inscrito na ideia de paródia o sentido de oposição, que pressupõe norma comportamental, classe social e, principalmente, modo de resistir, através da ironia e/ou da ridicularização, a visão de mundo oficial. Para Jameson, a própria modernidade abriu espaço para outro tipo de conduta que foi inviabilizando o uso da paródia, pois à medida que o mundo se fragmentava, constituindo novos grupos de linguagens particulares, em que “cada indivíduo tenha se tornado um tipo de ilha linguística”, a noção da construção de uma norma que possa ser rompida, tornou-se impossível, e é nesse momento que o pastiche surge como instância central, como uma espécie de “paródia pálida, que perdeu o seu senso de humor” (IDEM, 2006: 22 e 23).

Tal premissa está ancorada na reconfiguração das identidades na pós-modernidade. Segundo Jameson, a experiência moderna foi marcada pela noção de um eu

único/individualizado que acarretava na personalização da obra de arte pelo conceito de autor. No atual estágio do capitalismo, ao contrário do centramento o que se têm é a negação da existência do sujeito, da autoria, da personalidade única. A crise do sujeito se reflete na crise da invenção, da inovação da obra de arte, e é nesse sentido que o pastiche torna-se justificável.

Com isso, morre também o conceito de vanguarda posto que ele está ancorado a noção de oposição, ruptura e de crítica ao projeto moderno, ainda que se apropriando das técnicas modernizadoras, dado que já o coloca em situação contraditória. Mesmo assim, o juízo de valor contido nesse tipo de enunciação é o de uma relativa autonomia do campo artístico (cultural) às leis regulamentadas pelo mercado que o mundo pós-moderno destronou. O pastiche é um exemplo paradigmático desse estado de coisas e por isso não pode ser analisado com os mesmos requisitos de valor das obras modernas:

A arte pós-moderna ou contemporânea se pautará pela própria arte de um modo novo; mais ainda, significa que uma de suas mensagens essenciais envolverá a falência necessária da arte e da estética, falência do novo, o aprisionamento no passado (IDEM: 25).

O pastiche é o sintoma de uma sociedade que só consegue “ver” o passado através das medições feitas pelas imagens tecnológicas forjadas diariamente pelo cinema, TV, Vídeo, reclames publicitários, entre outros. É uma figura estilística que traduz a paisagem temporal, pois é a corporificação simultânea do descentramento, da perda de inovação, do aprisionamento do passado em um eterno presente (esquizofrenia), da reificação da cultura, do fim da história e da consolidação de uma sociedade do consumo.

A diferenciação proposta por Jameson entre paródia e pastiche é fundamental para essa tese, pois coloca em debate a relação de matrizes cômicas populares do riso no contexto contemporâneo. Concordo com uma mudança inscrita nos usos do primeiro termo, mas acredito e é o que pretendo mostrar (o segundo capítulo se constitui por essa questão), que as transformações sociais intensificadas pela cultura do privado, que sobrevaloriza a imagem espetacular - o entretenimento e, portanto, os símbolos do consumo -, deslocou os campos de “embate por significação”, mas não apagou uma interpretação crítica desse momento histórico: a normatividade, as classes sociais, a relação entre alta e baixa cultura, ainda são critérios de agenciamento e disputa na chamada pós-modernidade.

De fato, há uma mudança histórica que precisa ser pensada se quisermos entender o adensamento da cultura midiática. A concepção de Jameson me ajuda a articular as questões a serem expostas nessa tese, mas é preciso ir além para esmiuçar do ponto de vista simbólico as

contradições existentes no campo cultural, repensando, inclusive o alargamento no conceito de ideologia, proposto por Bakhtin, em sua análise sobre o mundo da língua (gêneros do discurso), como campo da vida.

Nesse sentido, a compreensão do signo está atrelada a formulação de ideologias que materializam a luta de classes. Bakhtin propõe que a linguagem seja submetida a uma teia dialógica viva, na qual está em vigor os lugares culturais de onde esse discurso é proferido, na relação entre emissor e receptor. O autor problematiza o “campo de utilização da língua” com o campo da “atividade humana”, deslocando o conceito de gênero de uma visão de pureza, capaz de concebê-lo como fechado em si mesmo, para um lugar em que o ato de significação reflete as posições sociais dos sujeitos históricos em ação (BAKHTIN, 2003: 262).

Sua linha de concepção da ideologia foi central na forma como a noção de cultura foi utilizada pelos Estudos Culturais, pois, abriu caminho para uma metodologia de análise que entrelaça materialidade histórica a produção de sentido, unindo o campo da cultura ao da linguagem, sem perder de vista as esferas de atuação entre discursos dominantes e dominados no processo de configuração de uma eterna disputa em torno de como, o que e pra quem dizer. É nesse jogo de apropriação e reapropriação discursiva que lutas culturais são travadas e as contradições se tornam mais aparentes na disputa pela necessidade de nomeação.

É nesse sentido que Hall (1997) alicerça uma base metodológica em duas questões centrais que envolvem, em primeiro, o diálogo entre as práticas de significação - por meio das formas de interação entre os sujeitos, suas crenças e valores - e o mundo institucional - que organiza as estruturas sócias em cada momento histórico (características substantivas); e, em segundo, os usos interpretativos sob o signo cultura pelas diferentes correntes teóricas (peculiaridades epistemológicas).

A premissa do autor converge com a de Jameson, os modos de análise é o que os diferencia. Para Hall, o universo midiático tornou-se o gestor da vida social, pois a partir da metade do século XX, a forma de gerenciamento das negociações político-econômicas colige com os circuitos capilares formulados pelas novas técnicas de informação, alargando a noção de corpo cultural para além das instâncias estatais. Hoje, o terreno que abriga as formações de sentido é interpenetrado pela reestruturação entre o global e o local.

Assim, diz Hall, o que se tem como tendência é uma perspectiva de convergência entre diversos setores locais rumo a uma formulação de cultura padronizada global. Porém, alerta ele, ainda que os circuitos mundiais de distribuição e formulação de capital (simbólico, mas também econômico) compartimentem a relação espaço-temporal, exigindo cada vez mais um alfabeto único e comum a todos, existem características materiais que impedem que tal

processamento se configure fora das contradições locais, entre elas, encontram-se os lugares de maior ou menor poder econômico que ainda demarcam fronteiras.

Além de e, paralelamente, o aquecimento do consumo ser motivado pela constante necessidade do novo, refletindo nas formas de gerenciamento das peculiaridades locais. A essa perspectiva se alinha o foco de produção de resistências como parte constituinte da própria cadência da chamada centralização da cultura. É nesse sentido que, para o autor, o que se formula como espírito é a intensificação do diálogo entre os suportes padronização/diferenciação, refletindo o que ele vai chamar de hibridação na circulação e produção de bens culturais e não o contrário.

A questão, desse modo, seguindo a linha de raciocínio do autor, efetua-se por outra forma de disputa pelo poder que agora se ancora no debate cultural. Se, de fato, há mudanças claras na conformação da vida social, a partir da consolidação de uma economia transnacional, há também, do ponto de vista epistemológico uma variável especulação teórica em torno do signo cultura. Tal fator é visto por Hall como causa e consequência, tornando o processo significativo uma instância importante, no que ele nomeia de centralidade da cultura.

Nos idos de 1980, a teoria do pós-moderno, além de relatar as transformações sociais, desse modo, foi também um exemplo paradigmático da fabulação discursiva em torno da ideia de cultura. Muitas vezes interpretada como um modismo passageiro, adentrou no campo midiático e se transformou em um modo de denominação do presente. É nesse sentido, por exemplo, que no episódio de *Armação* “Uma dupla do peru”, citado no início desse capítulo, a designação de uma nova juventude vai ser territorializada pela referência ao termo pós-moderno.

Enquanto uma nova onda, um novo sentimento se estruturava na formulação das identidades juvenis daquele período, nada mais coerente do que articular signos do consumo - a televisão, a moda e o jornalismo (...) - ao discurso sobre esse: a teoria do pós-moderno. A trincheira de guerra encenada na trama, portanto, pode ser interpretada como uma luta discursiva em torno da centralização da cultura que o “look pós-moderno” da série tentou definir como uma arquitetura temporal juvenil.

Assim, o programa incorporou as tensões em torno de uma imaginação de mudança, ora vista como eufórica, ora vista como descrente, e deslocou-a para o campo televisivo. Conclamou os modos organizadores que compunham o universo televisivo a serem cenário e personagem da sua encenação, chamando a atenção para o papel que o meio possuía. Foi a partir desse discurso emergente que começou a adentrar no país nos idos de 1980 um

questionamento sobre o adensamento do consumo. Essa prática apareceu nas preocupações estéticas que estão inscritas em *Armação*, mas também em *TV Pirata*.

Parte dessa discussão nesse humorístico é visualizada na forma como uma televisão imaginária foi pensada. Se por um lado a narrativa parodiou outros programas televisivos nacionais, por outro, nessas encenações havia um diálogo entre um modo de escritura televisiva e as imagens publicitárias como agentes constituintes de um corpo juvenil em transição.

Desse modo, nos entremeios do fluxo televisual ficcionalizado, havia paródias de intervalos comerciais que referenciaram os bens de consumo, situando o meio como um próprio produto de mercado por meio dos quais estilos de vida cada vez mais vinculados ao hedonismo consumista agenciavam comportamentos culturais. Em uma dessas encenações, o locutor faz uma analogia entre o filme americano *Sexta-feira 13* (Sean S. Cunningham/ 1980) e o universo praiano carioca. Assim, enquanto assistimos um casal em contraplano (de costas para a câmera) sentado no sofá assistindo o filme citado eis que uma voz *off* entra em ação, dizendo para nós, espectadores encenados:

“Depois do sucesso do apavorante *Sexta-feira 13*, vem aí, sábado 14”. É nesse momento que uma colagem de imagens bastante veloz, mostrando praias lotadas de pessoas jovens com trajes de banhos curtos e esportes como surf e asa delta, além de um close em uma bunda de uma mulher usando um micro biquíni aparece para explicar que contexto de sábado é esse. A locução então passa a reforçar esse cenário atribuindo um valor ao corpo juvenil pelos referenciais simbólicos de um universo cada vez mais consumista. Continua o texto: “Garotas, alegria e muito sol, um filme alegre e descontraído que vai deixar você muito mais disposto para a segunda 16. Nesse Domingo Maior, logo após a Quarta Nobre”.

No auge das contradições desse processo, o Brasil lidava ainda com os resquícios de outras complexificações resultantes da ditadura militar. A chamada redemocratização teve que lidar com o crescimento inflacionário da economia nacional. É desse período a criação de sucessivos planos econômicos que tinham como finalidade o refreamento da inflação e o aquecimento do consumo - moeda principal do sistema capitalista. Nesse sentido, enquanto uma nova prática cultural adentrava no país a partir de um discurso emergente, não existia um equilíbrio financeiro que fomentasse um poder de consumo que esse discurso legitimava.

Assim, do ponto de vista econômico, vivíamos em um processo de modernização ainda não finalizado enquanto as principais potências econômicas mundiais já firmavam acordos que buscavam superar os estados nacionais, fomentando uma economia mundializada (globalizada). Do ponto de vista político, ainda estávamos sob as expectativas de um primeiro

presidente civil no poder, após anos de ditadura. Do ponto de vista cultural, portanto, aprendíamos a conviver com as contradições apontadas pelo nosso processo social, o que traz para o centro da discussão a relação entre tradição, modernidade e pós-modernidade.

As cenas do episódio “O prefeitável” são vestígios dessa constatação, pois a discussão temática gira em torno de uma possível gravidez de Zelda Scott e do surgimento de um candidato político que possa “dar conta” das novas demandas sociais, incluído as necessidades ligadas ao aparecimento de novos sujeitos históricos. Nesse sentido, acredito que alegoricamente o dialogo entre gravidez e política aparece como os dois pontos principais para indicar um renascimento social como projeto para um país em gestação. No entanto, a referência a esse futuro “perfeito” é contrariada pela falta de emprego, pelo acúmulo de impostos e, principalmente, pela imagem do político midiático que se estrutura na trama.

O episódio se inicia com a fala de *Blackboy*: “De novo! Não adianta que não vamos deixar você esquecer, *Blackboy*, roda e avisa, continua liberada a imaginação galera! Imaginação é poder, e poder é soda, todo mundo quer um gole. Você cidadão como é que vai a sua alienação? Todo mundo ficando ligadinho que esse ano é de eleição, hein? Alô, alô para não eleger corrupção. Pintadas políticas do serviço *Blackboy* e lei Falcão. E para o povo: música”.

Em sequencia Juba e Lula conversam no carro enquanto as agitações políticas na rua fecham o trânsito. Dizem eles:

Juba: Descartáveis, Lula, é isso que nós somos. Descartáveis. Só pinta trabalho por duas ou três semanas. Não dá pra aguentar uma firma com essa alta rotatividade não.

Lula: Eu fiquei foi amarradão nos bebezinhos Juba. Pô, que coisa linda! Vai me dar uma saudade cara, me dá até vontade de ter um filhote, aí (referindo-se ao trabalho de férias de verão com crianças).

Juba: Filho? Tá maluco! Do jeito que a vida tá? O problema, Lula, é que o esportista não está inserido na sociedade, esse é o problema.

Lula: O quê? E aquela cassetada de impostos que a gente paga todo mês?

Juba: Pagar não quer dizer fazer parte do grande coro social, do todo coletivo seu Lula. Do todo, pra todos e por todos.

Lula: Ih, Jubileu, que papo é esse? Tô te estranhando, hein?

Juba: Eu andei lento Artur da Távola, to me instruindo, meu.

A referência se reforça na propaganda política do candidato a governador Djalma “Perfeito” (Luis Fernando Guimarães): “Gente essa é a hora e a vez da rapaziada, essa é a hora, vamos liberar essa cidade para os menores de todas as idades, vamos liberar gente. Censura para sempre livre, censura moderna, higiênica. Meu governo vai ser a maior limpeza gente. Vai ser tudo cores, meu governo vai ter cores e luzes, tudo tremendo. Transparência, vai ser lindo, uau! Tremendo visual. E isso não é nem o começo rapaziada, eu prometo a

vocês, essa cidade vai se tornar a capital mundial da alegria, das ondas do mar, do orgasmo social, o prazer das ondas vai subir pra favela sem teleférico. Eu prometo pra vocês, hein? (...) We are the world! Nós somos o mundo irmão, we are the children, nos somos jovens, digam não ao não, digam sim ao sim!”.

Em outro momento da trama, quando Juba aceita trabalhar na campanha política de Djalma e Lula não concorda com a ideia, por que se diz não entendedor do assunto, Juba, então, reforça a importância de ganhar dinheiro apenas: “O negócio é o trabalho, a grana, e essa não tem ideologia, morô?”. A fala subsequente de Lula aponta uma discordância com o amigo, embora ele não tenha interesse em se tornar engajado politicamente, critica as escolhas de trabalho do amigo ao fazer uma referência à forma política brasileira do passado: “To achando esse seu papinho muito velha república”.

O episódio ao mesmo tempo em que chama a atenção dos telespectadores para a importância de conscientização na hora de escolher o candidato, faz duras críticas à maneira como a nova propaganda eleitoral se constitui de forma espetacularizada, revelando os vestígios do populismo como ferramenta para se chegar a uma vitória nas urnas.

Essa fabulação é encenada na função que a televisão passa adquirir em anos de eleição, criando espaços em sua programação para inserções comerciais e um horário exclusivo para os candidatos; na poluição urbana através de faixas e cartazes colados e principalmente no discurso do próprio Djalma que a cada momento se posiciona ideologicamente de maneira contrária. O episódio é finalizado com a descoberta da não gravidez de Zelda e o desmascaramento desse exercício eleitoral, revelando uma descrença nos modos de se fazer política no Brasil, no mesmo momento em que aponta uma necessidade de mudança na configuração dessa prática.

Dito de outro modo, esse Brasil não é tão do futuro assim, nem tão perfeito, é preciso lidar com as configurações materiais incrustadas no seu passado recente. Seguindo essa perspectiva, *TV Pirata* encena um movimento de luta contra as marcas desse discurso emergente, retomando símbolos de uma imaginação residual, ou seja, vinculada a recente memória da ditadura militar.

Na paródia aos plantões jornalísticos transmitidos durante a programação das emissoras televisivas, o quadro “Plantão da Farmácia Central” narra o apedrejamento do cantor pop “Boy George”, por um grupo de brasileiros, originários do estado de Santa Catarina e que moram em Londres. O chefe dessa “quadrilha”, chama-se Gastão Malheiros, e, comicamente, é um exilado político. Assim, após a vinheta do quadro entrar no ar, assistimos um jornalista anão, de nome Serginho Garcia (Guilherme Karan). Atrás do Serginho uma

parede pichada com o símbolo do movimento anarquista e a palavra liberdade. Eis que a matéria se inicia:

Serginho Garcia (abaixo do seu nome, a seguinte legenda: repórter e pouca sombra, em referência ao tamanho do apresentador): Estamos aqui em Londres onde uma colônia catarinense realiza a já tradicional, a *Farra do Boy (lida de uma maneira semelhante à palavra boi) George (entram por trás do repórter várias pessoas segurando cassetetes e batendo em um roqueiro)*. Que é isso? Estamos aqui com o senhor Gastão Malheiros, que é de Santa Catarina e está em Londres há oito anos e é o responsável pela introdução da *Farra do Boy George*, na Inglaterra. Senhor Malheiros, como começou a *Farra do Boy George* em Londres?

Gastão Malheiros (imitando o sotaque inglês): Ah, well. A gente sente sempre muita saudade do cana. Entón a gente puocurua manterr viva a tradição de nossa terá.

Serginho Garcia: Mas fio, por que o Boy George, tadinho?

Gastão Malheiros: Well, a gente costumava a bater no Sting, non é? Mas que ta meio defícill porr que aguora ele vive sempre no Bruazil.

Serginho Garcia: Serginho Garcia infromou para o *Plantão da Farmácia Central*.

Diante de um estado de coisas em ebulição no Brasil de 1980, havia uma estética de oposição a uma cultura de mercado, vinculada aos intelectuais de esquerda dos anos de 1960, que também agenciava as práticas comportamentais juvenis. Esse esquete não apenas encena um passado traumático, vinculado à opressão e silenciamento desse resíduo via autoritarismo militar, como também o posiciona em situação vitoriosa, já que o “Boy George” como símbolo de uma chamada pós-modernidade, aparece, nas poucas vezes em que vemos a sua face, com expressões de sofrimento, como se de fato o que ele projeta como imaginário não possuísse a chance de se concretizar.

Complexificando essa análise, o riso em *TV Pirata*, que parece evocar características de oposição crítica ao se apropriar de um discurso duplo paródico, na verdade, está localizado em uma televisão nacional de mercado. Dito de outra maneira, é no terreno do consumo televisivo que o projeto sessentista de oposição foi difundido. Assim, as saudades “do cana” são realocadas para um contexto cultural que evidencia as inter-relações entre um discurso residual e emergente.

É nesse sentido, que a crítica inscrita na história tem como referência não o desencanto causado pela recente vitória de um projeto nacional de direita via regime militar, mas o modo como as práticas dicotômicas entre direita e esquerda são relidas nos idos de 1980 na configuração de um corpo cultural. É através de outro olhar para o riso¹³ que podemos utilizar

¹³ Discutirei mais aprofundadamente o conceito de paródia nesses programas no capítulo dois. Por ora, só quis mostrar o contexto dos embates culturais da época.

esses programas como marcadores temporais. Para entender esse processo, é preciso mapear o discurso utópico dos anos de 1960, suas referências e sua correlação com um mercado de bens simbólicos em perspectiva de consolidação, próximo trajeto.

Anos 60: utopia, vanguarda, arte e mercado!

No artigo *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*, Marcelo Ridenti (2005), analisa os anos 60 a partir de uma mesma linha metodológica a que esta tese se afilia: a busca por uma estrutura de sentimento que possa identificar o período referido. No penúltimo parágrafo, o autor faz uma observação que pode ser pensada como o ponto de partida do mapeamento que proponho. Diz ele:

A antiga estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária por certo tem herdeiros, mas há muito deixou de ser predominante, em vários casos transformou-se numa ideologia legitimadora da indústria cultural brasileira. Pode-se arriscar a hipótese – seria melhor dizer intuição, pois ela é difícil de comprovar, uma vez que ainda não há o devido distanciamento no tempo – de que o lugar principal é agora ocupado pela estrutura de sentimento da individualidade pós-moderna, esboçada naqueles mesmos anos de 1960, caracterizada pela valorização exacerbada do “eu”, pela crença no fim das visões de mundo totalizantes, dado o caráter completamente fragmentado e ilógico da realidade, pela sobreposição eclética de estilos e referências artísticas e culturais de todos os tempos, pela valorização dos meios de comunicação de massa e do mercado, pela inviabilidade de qualquer utopia (RIDENTI, 2005: 26).

Dá se pode extrair duas questões importantes: a noção de oposição, como elemento identificador de um período histórico, e a hipótese de que o presente em transformação (situado desde os anos de 1980 no texto) é enquadrado justamente no que se coloca como contrário ao que foi concebido como a identidade dos anos de 1960.

É bem verdade que o autor recorta sua análise em uma parcela de artistas e intelectuais que ele vai denominar de engajados no discurso de esquerda. Em uma parte do texto¹⁴ ele aponta setores artísticos brasileiros que ficaram à margem da estrutura de sentimento romântico revolucionária que ele descreveu, tais como os grupos musicais ligados a Jovem Guarda. O autor vai em direção à formulação de um pensamento hegemônico dominado pelas vanguardas artísticas de esquerda que se posicionaram em oposição aos signos do consumo que refletiam o processo de modernização autoritária, com base nas ideias liberais burguesas.

Por oposição entendo uma prática cultural de esquerda em contraposição ao projeto de modernização seguindo a reflexão feita por Ângela Prysthon (2002). A autora vai dizer que o

¹⁴ Assim como em seu livro *Em busca do povo brasileiro* (2000).

discurso de esquerda em 1960 teve como foco a formação de uma identidade cultural latino-americana pautada no conceito de Terceiro Mundo. Essa imaginação discursiva se contrapôs ao imperialismo capitalista, simbolizado pelo *american way of life*, em favorecimento de uma independência econômica que punha em relevo todas as consequências dos processos de colonização e enfraquecimento desses países frente às esferas de produção industrializadas.

Desse modo, a busca do povo brasileiro, no dizer de Ridenti, era uma resposta contra tudo que fosse ligado ao sistema de dependência que situava os países subdesenvolvidos na marcha ré da produção sob a ótica do primeiro mundo: “mais do em qualquer outra região a unidade terceiro-mundista dos anos (19)60 foi constitutiva dos fenômenos culturais e políticos da América Latina da época”, oferecendo o que surgiu “de mais original e fecundo” (PRYSTHON, 2002: 76).

Assim, a formação de uma identidade cultural latino-americana, que deu o tom aos discursos críticos da época, foi marcada pela relação entre tradição e modernidade como baliza para que as vanguardas da esquerda revolucionária constituíssem uma concepção estética de legitimação do campo cultural, tecida nas esferas artísticas, sob o signo de oposição.

É importante frisar inicialmente não as contradições do período, mas o que desse momento ficou, perdurou e se afigurou como construção identitária. Nesse sentido, a ideia de uma unidade em torno do sentido de oposição me parece ser a característica mais clara de uma série de discursos sobre a época (inscritos tanto no tempo histórico descrito, mas também, em outras temporalidades posteriores) e começar desmembrando esse imaginário parece-me fundamental.

Essa imaginação ganha força, por exemplo, nos usos diferenciados que Jameson faz dos termos paródia e pastiche, enquadrando o contemporâneo a partir de uma perspectiva “oposta” ao que se condicionou nomear de estética da oposição, ou por que não, vanguardas modernas¹⁵. Assim, esboçarei um mapeamento histórico a partir das maneiras em que podemos localizar a ideia de oposição em várias textualidades da época, para, em seguida, descrever as contradições existentes e propor que, sob este signo, emerge um componente fundamental na formulação do pensamento sobre o período e sua materialização nas práticas culturais: o investimento por parte do estado brasileiro em uma indústria da cultura.

¹⁵ Antes que meu argumento apareça como uma armadilha, é preciso esclarecer que mesmo referindo-se a um tempo histórico igual – anos de 1960, as condições materiais em cada país – EUA e Brasil – configuram práticas sociais diferenciadas e, o que para Jameson, em sua visão cultural dos Estados Unidos pode ser pensado como um marco da pós-modernidade, no caso brasileiro, ainda figuram aspectos de uma cultura em modernização.

Essa relação entre prática discursiva e materialidade da prática, gera duas inquietações importantes para essa tese. Por um lado quando indagamos o que se constitui como oposição em forma de conceito e, principalmente, a que se refere essa oposição. Por outro, quando refletimos sobre o campo de atuação dessa corrente de pensamento; ora, não será no campo da cultura massiva que tais pressupostos ganham força? Então de que maneira as condições materiais implicam mudanças na elaboração desse imaginário? Essas inquietações organizam formas de agir que precisamos discutir se queremos entender dialeticamente o que pode ser nomeado como resíduo dos anos de 1960 nos de 1980. Portanto, em torno da unidade oposicionista, o regime de contradições é um caminho bastante fecundo para pensar a configuração de uma imagem brasileira dos anos de 1960¹⁶.

No seu ensaio *Cultura e política, 64-68* (2001)¹⁷, Roberto Schwarz faz uma análise pormenorizada do que veio a se constituir como estéticas de oposição no período. Sua perspectiva parte do diálogo entre dois planos analíticos, um ligado a formação de uma estética baseada no pensamento de esquerda e o segundo, no terreno histórico em que o imaginário esquerdista se formulou no país. Sua discussão reflete uma linha teórica desenvolvida em seus ensaios posteriores *As ideias fora do lugar* (2001b)¹⁸ e *Nacional por subtração* (2002)¹⁹.

Schwarz, parte da premissa de que há uma linha de permanência, marcada pelo sentimento de inadequação, que interliga diferentes tempos históricos e deflagra, por sua vez, as contradições inscritas no processo de formação do estado moderno brasileiro. É a partir dessa linha de raciocínio que uma imaginação se formula: a construção de uma identidade nacional em contraposição ao outro – EUA, França, Inglaterra - lugares onde as ideias liberais capitalistas que organizam a noção de modernidade se constituíram.

É nesse sentido que o autor volta-se para uma análise em longa duração como forma metodológica, buscando os marcos do debate no contexto do século XIX. Para ele a noção de inadequação/arremedo/cópia se torna uma condicionante cultural em virtude da “coexistência estabilizada” entre dois regimes capitalistas diferentes: o escravocrata e o liberal. Tem-se, desse modo, um conjunto ideológico que advém do mercado externo, baseado na racionalidade da produção, leis universais e formação de sujeitos autônomos, em convivência

¹⁶ Imagem essa que é reapropriada nos cenários midiáticos como memória da época. Um exemplo disso é a minissérie *Anos Rebeldes*, transmitida pela TV Globo, em 1992.

¹⁷ Originalmente escrito em 1970 para, como diz o autor em nota, “um público francês”. Não esqueçamos que tal período foi o de maior endurecimento político no país, com o fortalecimento dos mecanismos de repressão que silenciou a classe média intelectual, responsável pela reapropriação das ideias marxistas em território nacional. Cf. SCHWARZ, 2001: 56.

¹⁸ Originalmente escrito em 1972.

¹⁹ Originalmente escrito em 1986.

com um país agrário, fundamentado na escravidão, na dependência e na autoridade como práticas materiais (2001b: 66).

A organização dessas ideias, portanto, em território nacional se dará por outra produção simbólica que reflete as condições materiais brasileiras. Se o latifúndio representa a forma político-econômica de regulação social, o homem livre - classe intelectualizada, por meio do qual as ideias liberais são constituídas – traça seu percurso na sociedade a partir das relações de dependência com o latifundiário. É nesse sentido que o autor vai dizer que o critério do favor é o agente que condicionou a fabulação dos pressupostos liberais, permitindo o que ele nomeia como coexistência estabilizada:

Ao legitimar o arbítrio por meio de alguma razão nacional, o favorecido conscientemente engrandece a si e ao seu benfeitor, que por sua vez não vê, nessa era de hegemonia das razões, motivo para desmenti-lo (SCHWARZ, 2001B: 66).

Desse modo, continua Schwarz, as ideias liberais colocadas em outras práticas implicaram em outras formulações simbólicas, transportando para o centro da vida intelectual brasileira a sensação de inadequação/cópia em relação aos EUA e a Europa modernizada já que “a utilização imprópria dos nomes era a sua natureza”. Dessa percepção, advém outra: a imagem de liberdade proclamada pela burguesia só poderia ser interpretada como estranha/deslocada. Assim, a busca por uma cultura originalmente brasileira que não reproduzisse os costumes libertários burgueses insurgia como mito fundador que atravessou vários ciclos históricos sob a égide nacionalista (IDEM: 75).

É através de “um conjunto particular de constrangimentos históricos” que as ideias nacionalistas se constituem como o núcleo central das políticas culturais brasileiras. O nacional, portanto, se configura em contraposição ao outro, mais especificamente, no combate ao que é entendido como estrangeiro, e é nesses termos que o debate se estrutura nos anos de 1960 (IDEM, 2002: 36).

De um lado, a inadequação passa a ser pensada em favor de um progresso técnico na conformação de uma identidade nacional – projeto da direita. Do outro, como suporte para a revolução socialista – projeto da esquerda. Na acepção de Schwarz, a coexistência desses dois conjuntos ideológicos, que, conservando as devidas proporções, “esperavam achar o que buscavam através da eliminação do que não é nativo”, figura a formulação de um discurso cultural dominante “por subtração” (IDEM: 33).

Em termos de hegemonia cultural, o conceito de nacional que se consolidou no período foi o do pensamento de esquerda. Para o autor, a formação e a divulgação do

pensamento esquerdista no Brasil se deu de maneira contraditória e inocente, pois o PCB (Partido Comunista Brasileiro) elaborou uma estratégia que se ancorava discursivamente na oposição ao estrangeiro como modelo de modernização, mas que enfraquecia os critérios de organização em torno da luta de classes, pois, o embate se deu a partir de uma aliança entre esse e a burguesia nacional urbana para, com isso, combater o poderio agrário direitista, não se estruturando, portanto, fora da classe média nacional.

Foi uma estratégia pensada a partir da união de classes, ancorada em um duplo critério de legitimação. De um lado, somando forças com uma instância econômica forte; de outro, nas mediações conciliatórias entre a classe média e a popular, por meio das ações sindicais. Assim, diz Schwarz:

Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista vigente (IDEM, 2001: 10).

Se por um lado, essa união facilitou a distensão das ideias de esquerda no cotidiano nacional e o período que vai de 1960 a 1964, pode ser interpretado como um tempo de didatismo e esclarecimento com base no discurso marxista das noções de povo, popular, nação, ideologia, alienação, entre outros, que prefigurou a formação de uma hegemonia cultural de esquerda em 1964; por outro, no plano econômico e político, promoveu a derrota do governo de João Goulart e o recrudescimento de uma política voltada para a consolidação do campo industrial brasileiro, com o apoio do governo ditatorial. Assim, à medida que se consolidavam práticas culturais de consumo no país, intensificava-se, também, um pensamento de arte engajada que se traduziu na perspectiva nacional-popular, como modelo oposicionista.

A noção de cultura popular foi tomada como vetor para a formulação de uma concepção simultaneamente política e estética que alinhava diferentes práticas culturais em torno do signo de oposição. Tem-se, portanto, nas palavras do autor, uma lógica dominante do imaginário esquerdista, no momento mesmo em que a direita, via regime militar, assume o comando do país, retomando a noção de fluxo de ideias deslocadas.

O nacional popular era, portanto, um modo de ação cultural que trazia para o campo artístico a aliança entre vanguarda e política para questionar os critérios de modernização inscritos no sistema capitalista. Contra os signos do consumo, visto como estrangeiro - havia a arte do e para o povo como forma de luta. Assim, temas como democracia, nacional, modernização, popular formalizavam o arcabouço de sentido inscrito na ideia de arte

engajada, “forjando o mito de alcance revolucionário da palavra poética”, na acepção de Heloísa Buarque de Hollanda (2004: 21).

Uma das primeiras manifestações desse discurso está inscrita no anteprojeto do manifesto do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), de 1962. O texto pode ser pensado como um paradigma da relação entre o nacional popular e a esquerda que se espalhou em diversas reformulações posteriores sobre a “leitura” do popular.

O texto inicialmente questiona o posicionamento do artista diante das condições materiais de existência, o lugar da arte tem que ser apreendido diante das formas de produção que estruturam o tecido social. Não obstante, pela sua relativa autonomia com as forças econômicas, é interpretado como campo de transformação e esclarecimento. A arte, desse modo, é reveladora da consciência que o homem tem de si e do outro e é por meio dela, que a luta se estrutura:

O artista que não se manifesta conscientemente sobre a posição que assume diante da vida social só consegue esquivar-se a este dever de um modo indireto e ilusório pois que em seu próprio trabalho, em sua própria atividade produtora está contida sua definição como membro integrante do todo social (...). O artista se encontra sempre diante de uma opção radical: ou atuar decidida e conscientemente interferindo na conformação e no destino do processo social ou transformar-se na matéria passiva e amorfa sobre a qual se apoia este mesmo processo de avançar; ou declarar-se um sujeito, um centro de deliberação e execução, ou não passar de um objeto, de um ponto morto que padece sem conhecer, decide sem escolher e é determinado sem determinar (In: HOLLANDA, 2004: 136).

O texto recai sobre o momento plausível e de urgência para a criação de uma estética da arte como projeto de transformação. As frases, ainda que estejam embasadas por uma racionalidade marxista, são construídas de forma “gritada”, como uma espécie de “acordamento” social. É esse tipo de organização textual que une pensamento intelectual a um modo de ação, ou melhor dizendo, aproximação entre arte e vida. Não é só no que está escrito, mas no modo em como se escreve que o manifesto tenta reunir discurso e prática. O engajamento, desse modo, é articulado por um viés científico/racional em diálogo com uma instância afetiva, configurando um arcabouço utópico que faz crer na mudança:

O CPC é assim o fruto da própria iniciativa, da própria combatividade do povo. Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural. É esta opção fundamental que produz no espírito dos artistas e intelectuais que ainda não a fizeram alguns equívocos e incompreensões quanto ao valor que atribuímos à liberdade individual no processo de criação artística e quanto a nossa concepção da essência da arte em geral e da arte popular em particular (IDEM: 144-145).

Na estruturação de uma arte engajada, constitui-se uma narrativa de povo e, embora haja uma separação entre esse e intelectualidade – distinção essa que é de classe – a escolha do artista em ser povo, advém de um sentimento constante de vigilância em favor dos costumes da classe popular. Sob pena de traição da causa, devem estar em constante ataque os modos de agir burgueses. Povo, desse modo, torna-se não apenas um motivo por que lutar, mas um modelo/um estilo que se organiza em uma opção estética:

O criador engajado é quem se proíbe a si mesmo de trair a classe revolucionária, é ele que por coerência com seus próprios princípios vê em suas imperfeições e desfalecimentos um mal que não pode ser tolerado e assim é sempre ele quem proíbe a si mesmo, quem se investiga e se policia. Desta forma, procede não só ter elegido para si um modo particular de ser artista ao decidir-se pela arte engajada, mas por que acima de tudo sabe que não tem nada a perder, que não troca o melhor pelo pior (IDEM: 146).

Antes de adentrar na concepção estética proposta pelo manifesto, há que ressaltar ainda outra característica inscrita no termo povo, posto que ela torna-se central para a formulação dos projetos culturais cepecistas. Temos, de início, povo como força redentora do projeto de transformação social, a chamada tomada de poder; em seguida, povo como modelo estético, e, por fim, povo como lugar de inocência “de rara beleza que vive cantando, profunda grandeza”.

Para essa última formulação, o manifesto descreve três tipos de artes sob o signo de povo. A primeira tipologia é denominada de “arte do povo”. Essa é descrita como as manifestações culturais desenvolvidas, principalmente, nas áreas não urbanas e que não são configuradas pelos processos industriais, de serialização e massificação. É uma arte em que a figura do produtor se confunde com a do consumidor, em que os artistas podem ser interpretados como artesãos, cujo plano de confecção do produto “é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência atrasada popular” (IDEM: 147).

A segunda tipologia, chamada de “arte popular”, é massiva, das cadeias industrializadas, voltadas para o lazer e entretenimento. O produto é feito para consumo da população urbana e o produtor é um especialista – oriundo de outra classe social – que se distingue do público que a consome passivamente. Esses dois modos de produção cultural, segundo o manifesto do CPC, não podem ser pensados como produtos artísticos e não merecem serem qualificadas de popular:

Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidades artísticas e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada

de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue, entretanto, atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência (IDEM: 148).

A terceira, nomeada como “arte popular revolucionária” é aquela que está vinculada ao projeto cultural cepecista. Tem como objetivo a politização das classes desfavorecidas sob a condução da intelectualidade. Entretanto, em torno dessas três peculiaridades inscritas na ideia de povo – redenção, modelo estético e inocência – o povo “real” deixa de ser o agente da revolução, tornando-se apenas a sua justificativa.

Desse modo, a maneira romantizada em que a palavra foi pensada, ainda que o manifesto se coloque contra o romantismo²⁰, é o principal fator que margeia a configuração de uma noção idealizada de povo, pois não é na arte do e feita pelo povo que se constitui o vetor do esclarecimento social. Tal procedimento está inscrito na arte feita para o povo, a partir de uma concepção de arte “popular revolucionária”, centralizando as ações nos artistas engajados. Para o povo, sem a participação efetiva do mesmo, mas com uma característica estética reapropriada das matrizes populares.

A arte popular revolucionária tinha como princípio a desalienação das massas e deveria voltar-se para os modos de comunicação populares como estratégia estética. Com isso, privilegiou o conteúdo (“comunicação”) em detrimento da forma (“expressão”), tendo em vista que sua finalidade era ser entendida por um público, interpretado como inculto:

O que o caracteriza não é a negligência formal mas o compromisso de clareza assumido com o seu público. O artista revolucionário deve ao mesmo tempo reconhecer que a maneira elíptica de dizer as coisas típicas da arte encerra o risco da incompreensibilidade. Desejando acima de tudo que a arte seja eficaz, o artista não pode jamais ir além do limite que lhe é imposto pela capacidade que tenha o espectador para traduzir, em termos de sua própria

²⁰A ideia do CPC é ir contra uma perspectiva essencialista do termo povo, em que se prescrevem manifestações populares como espontâneas. Diz o manifesto: “Repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedica com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos, o povo se assemelha a algo assim como um pássaro, uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi explorado; nós, ao contrário, vemos nos homens do povo acima de tudo sua qualidade heroica de futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular”. Com o intuito de validar essa perspectiva, tem-se uma separação dos tipos de artes populares, como já expliciti no texto. A questão crucial se configura justamente pelo manifesto não conseguir escapar de uma visão romantizada da noção de povo, na realidade, a forma como esta foi interpretada (lugar de luta) deslocou o conceito de suas práticas materiais, excluindo, com isso, o próprio povo do campo de batalha. A luta referenciada pelo manifesto é, dessa maneira, localizada no campo da classe média burguesa, do qual os estudantes universitários foram o maior exemplo. Cf. In: HOLLANDA, 2004: 151.

experiência, aquilo que lhe pretende transmitir o falar simbólico do artista (IDEM: 160).

A menor preocupação com a forma se justificava pela urgência em conscientizar o povo já que a arte política era a única maneira de expressão legítima pelo CPC:

A quem nos disser que isto representa um cerceamento da liberdade criadora, responderemos que sim; a quem nos disser que não devia ser assim, responderemos igualmente que sim. O que só não podemos aceitar é a afirmação de que os valores formais sejam tão valiosos que em seu nome se justifique o nosso afastamento do povo (IDEM: 160 e 161).

A estética popular revolucionária se espalhou por vários campos culturais²¹. Na música, houve uma retomada do diálogo com os gêneros de origem mais popular como o samba de morro e o sertanejo. Em 1964, sob a direção de Augusto Boal; Nara Leão, João do Valle e Zé Ketti se reúnem para a montagem do espetáculo *Opinião*, show que tem como propósito contar a saga do povo brasileiro, através do encontro da garota classe média, frequentadora das rodinhas de violão bossanovistas, com o universo popular. Em 1966, entoada por Jair Rodrigues, *Disparada* vence o *II Festival da MPB*, da *TV Record*²² (NAPOLITANO: 2004).

A canção *Disparada* retrata, em primeira pessoa, a história de um vaqueiro que assume a consciência de suas condições históricas e decide, na forma artística, assumir a postura didática de falar, a quem interessar possa, sobre as desigualdades sociais. Através da analogia entre gado e homem a letra ensina e incita o espectador a agir politicamente:

Mas o mundo foi rodando
 Nas patas do meu cavalo
 E nos sonhos
 Que fui sonhando
 As visões se clareando
 As visões se clareando
 Até que um dia acordei...
 Então não pude seguir
 Valente em lugar tenente
 E dono de gado e gente
 Porque gado a gente marca
 Tange, ferra, engorda e mata
 Mas com gente é diferente...
 Se você não concordar
 Não posso me desculpar
 Não canto prá enganar
 Vou pegar minha viola

²¹ Guardarei os comentários sobre o nacional popular cepecista e a televisão para outro momento do texto.

²² Prêmio dividido com a Canção, também sinônimo de um nacional-popular, *A Banda*, de Chico Buarque.

Vou deixar você de lado
 Vou cantar noutra lugar
 (Geraldo Vandré e Theo de Barros)

No teatro, o mesmo Boal em conjunto com Gianfrancesco Guarnieri, apresenta *Arena Conta Zumbi*, em 1965. O musical celebra o nascimento da criança Ganga Zumba pelos negros, que depositam nele a crença de uma transformação da condição social que lhes foi imposta. Do mesmo modo que em *Disparada*, a história se estrutura de maneira educativa, é no processo de formação infantil que a história se organiza tematicamente.

Ganga é interpretado pelos negros como o herói que assumirá a responsabilidade futura de lutar contra a escravidão, a ele é ensinado sobre os costumes africanos, vistos como estratégias de resistência. Assim, à medida que o menino aprende sobre a capoeira, os curandeiros, por exemplo, descobre também maneiras de lutar a favor da liberdade, sentimento evocado de forma catártica entre plateia e palco (MACIEL: 2004).

Na poesia, a série *Cadernos do Povo*, organizado por Ênio Silveira entre 1962 e 1964, retoma as discussões sobre luta, vivências populares e desigualdade social. Ainda que nesse campo, como aponta Hollanda, esse tipo de estética não fosse a dominante, tendo em vista que a concepção da linguagem vigorou como questão central (é o período da poesia concreta e neoconcreta), há trabalhos esparsos que se configuram pela estética cepecista.

Nas artes plásticas, a situação é parecida com a da poesia. Segundo Artur Freitas a arte popular revolucionária que pendia para o conteúdo em detrimento da forma “soava ou como um panfleto, ou como publicidade, ou como ilustração, as três piores maldições do campo artístico”. A centralização da estética era o critério de validação do campo. Paralelamente, o autor, aponta que o limitado acesso público, demarcado pelo “elitismo institucional” - a arte dos museus – foi outro fator que não auxiliou na crença a uma “participação mais efetiva das artes plásticas em algum grande projeto de transformação social” (FREITAS, 2004: 71).

Freitas vai dizer que a redescoberta da figuração no período, em oposição à arte abstrata predominante nos anos de 1950, aparece como uma “vontade estético-ideológica de interferir, à maneira da obra, na ordem das coisas extraestéticas, e da mesma forma, de aceitar sem pudores a interferência dessas no processo de elaboração artística”. O autor cita como exemplo *Guevara* (Claudio Tozi), *Glu-glu-glu* (Ana Maria Molino) e *Subdesenvolvido* (Waldemar Cordeiro) (IDEM: 74).

No cinema, filmes como *Cinco Vezes Favela* (1962)²³, a série de documentários da *Caravana Farkas* (Thomas Farkas/1968)²⁴, o manifesto *Uma Estética da Fome* (Glauber Rocha/1965) refletem uma adesão de vários cineastas, em suas diferentes manifestações estéticas, em fazer uso dos termos popular/povo como estratégia político-revolucionário.

Jean-Claude Bernadet faz uma análise de uma série de documentários produzidos à época cujo objetivo era dar voz ao povo. A esses, o autor nomeia como modelo sociológico, tipo de narrativa em que um argumento é montado através dos comentários em *off* e legendas, enquanto as imagens ilustram a ideia. Desse modo as cenas escolhidas refletem uma estrutura particular/geral, permitindo “que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saía de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência” (BERNADET, 1985: 15).

Podemos interpretar essas imagens inscritas no filme como comentário, na acepção de Foucault (2008), pois elas reiteram uma expectativa de realidade, inscrita na palavra documentário. A voz em *off*, explicativa, é o elemento que as costura, transformando um dado científico em experiência cotidiana ao ilustrar seletivamente o que está sendo falado. Para este autor, o comentário é o elemento que enfatiza o que já foi dito no primeiro discurso, ao mesmo tempo em que possibilita a abertura para novos textos. O comentário instauraria, portanto, uma permanente repetição de uma lógica de sentido que, no documentário sociológico, se estrutura entre informações faladas e ilustradas.

Bernadet vai dizer ainda que esse tipo de documentário reflete a intervenção dos cineastas, condicionada pelas mediações dos aparatos cinematográficos, indicando o sistema de dominação de quem detém o saber. A estética da arte popular revolucionária, portanto, vem fortemente marcada pelo discurso político, cujo vetor de organização era dado pela classe burguesa, tomando apenas de empréstimo a voz do povo para fabular outra. Diz ele:

Falou-se sempre em colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas. Estes preferiam resolver a questão imaginando-se porta-vozes ou os representantes do povo ou até mesmo a expressão da consciência nacional (...). Os cineastas da minha filmografia encontram-se presos entre o modelo sociológico e um sistema de produção que não se modificava, devendo fazer aparecer o outro

²³ Conjunto de cinco curtas-metragens que abordou a favela como tema. Produzido pelo CPC, são eles: *Um Favelado* (Marcos Farias), *Zé da Cachorra* (Miguel Farias), *Escola de Samba*, *Alegria de Viver* (Cacá Diegues), *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman).

²⁴ Conjunto de documentários sobre o nordeste, realizados por vários cineastas em começo de carreira, sob a coordenação geral do diretor de fotografia e produtor Thomas Farkas. A proposta central era descortinar o Brasil pelos olhos da cultura popular, era a chamada busca pelo povo brasileiro, de que fala Ridenti (2000). Entre os filmes produzidos, têm-se *A Cantoria*, *Padre Cícero*, *A Mão do Homem*, *Os Imaginários*, *Casa de Farinha*, *O Engenho*, *O Homem de Couro*. Cf. CINEMAIS 28: 2001.

nestes limites. A rigor, o outro nunca toma a palavra, só lhe pode ser emprestada (BERNADET, 1985: 189).

Essa arte revolucionária popular foi paradigmática para uma série de produções culturais, inclusive o confronto entre outros movimentos estéticos posteriores como o Tropicalismo (1967)²⁵, por exemplo. É importante ressaltar que a tônica do debate em torno da cultura e da política, proposta pelo CPC, reverberou para além dos campos artísticos, consagrando-se, portanto, como um imaginário. É desse vestígio que a minissérie *Anos Rebeldes*, de 1992 (TV Globo) se apropria para historicizar a experiência juvenil durante os anos de chumbo.

A personagem dessa minissérie, Heloísa (Claudia Abreu), pode ser interpretada como uma corporificação desse pensamento. Filha de um grande empresário, no início da trama, é caracterizada por símbolos que representam uma noção de classe média alta: tinha cabelo comprido, vestia vestidos considerados modernos, salto alto, ia a boates, escutava músicas americanas e reunia grupos de amigos em costumeiras rodas de violão, ao som do estilo musical Bossa Nova.

Na segunda fase da minissérie, a caracterização de Heloísa é completamente modificada: saiu de casa, cortou o cabelo, passou a utilizar figurinos mais simples (calça jeans, batas hippies, tênis, bolsas de couro) e ouvir “samba de morro”; escolheu uma forma de vida que “negava” costumes que representavam o universo capitalista de direita, exemplificado pela figura do seu pai. Com isso, a personagem, elegeu “ser povo”, foi para clandestinidade e aderiu à crença de que o nacional-popular revolucionário era o caminho para uma mudança política que promovesse a democracia no país.

As falas da personagem Heloísa estão em sintonia com toda transformação corporal da personagem já vista pelos espectadores. Em uma sequência de imagens que reproduzem o final do sequestro do embaixador suíço Ralf Haguener (Odilon Wagner) - promovido pelo grupo revolucionário em que a personagem atuava -, ao presentear o sequestrado com uma coroa de rei carnavalesca, diz ela:

Casa Turuna, é, vende adereço de carnaval, saia de havaiana, chapéu de mosqueteiro, sandália de grego, purpurina. Cê já viu nego desfilando de mosqueteiro na mangueira? E a ala das baianas então? As velhinhas de óculos amarrados com elástico, rodando a saia sambando no pé, lindas! Muita coisa aqui não dá pro senhor entender não. Por mais que o senhor seja um homem inteligente, bem informado. Um comentário seu outro dia sobre

²⁵ Em *Cultura e política 64-68*, Schwarz aponta o tropicalismo como o movimento que melhor traduziu o fluxo de ideias deslocadas daquele período, pois tinha uma estética que dialogava com as contradições entre moderno e tradição, e, conseqüentemente, entre massivo e popular. Cf. SCHWARZ: 2001.

um operário que toma cerveja sem poder aquisitivo, uma cara desses se fizer as contas na ponta do lápis, de quanto ele vai economizar se não tomar cerveja pro resto da vida, sabe em quantos séculos sele vai ser capaz, digamos, de comprar uma casinha modesta? E o perfume da Dorilei²⁶ também, se ela fizer as contas, ela também ela vai se mancar que não tem grana pra comprar não. Então é isso aí bicho, o sonho, mosqueteiro, muita purpurina, Casa Turuna (**chorando**), imperador, o senhor não vai conseguir entender nunca.

Alinhavando a “beleza” dos óculos amarrados com elástico das sambistas de morro com a “tristeza” da situação financeira precária, Heloísa transforma o homem popular em herói de uma nação, mitifica uma classe e faz dessa o motivo de luta de um grupo social superior financeiramente. A culpa que carrega por ser, ela mesma, originada em outras condições históricas de vida é, ao mesmo tempo, o que lhe dá consciência de classe e justifica sua luta e crença num projeto futuro.

A imagem de oposição que venho discutindo está alinhavada a uma preocupação de ordem moral e que se travestiu na figura de povo, para produzir uma estética revolucionária que conviveu, retomando a perspectiva de Schwarz, com a intensificação de um projeto de modernização capitalista. Resta-me retratar o outro lado da moeda: o investimento do governo autoritário no processo modernizador.

A ideia de modernização nacional não é uma perspectiva que se montou discursivamente a partir dos anos de 1960. Como aponta Schwarz, tal perspectiva esteve atrelada a um longo procedimento histórico, desde o século XIX, e que implicou no processo de transformação de uma cultura capitalista agrária em urbana. Cabe destacar que, guardadas as contradições já expressas anteriormente, foi no período da ditadura militar que políticas culturais foram propostas com vistas à consolidação de um campo industrial brasileiro.

Se nos anos de 1950, com a política de Juscelino Kubitschek, tem-se o primeiro plano de desenvolvimento nacional, voltado para a reformulação e a estruturação de um parque industrial por parte do estado, é na década subsequente que esse projeto se intensifica, remodelando, como sugere Renato Ortiz (2001), as formas capitais de investimento em direção ao capitalismo de mercado internacional, que só se consolidará em meados dos anos de 1990.

O período de 1960 é, portanto, parte fundamental do processo de estruturação de uma economia futura voltada para as grandes corporações transnacionais, tendo em vista que foi um momento em que a articulação entre estado autoritário e classe empresarial resultou em

²⁶ Moça que morava na casa vizinha a região escolhida pelo grupo para viver enquanto o sequestro estivesse ocorrendo. Essas moradias eram comumente chamadas de aparelho, jargão da juventude revolucionária.

uma transformação no processo econômico que eclodiu com a intensificação dos conglomerados mercadológicos ligados as multinacionais em solo brasileiro.

É nesse período, por exemplo, que o espírito empreendedor se desloca de uma visão familiar, centralizada na figura paterna do fundador, como em Chateaubriand, para uma visão estruturada na confecção de profissionais especializados que repartiu as empresas em campos de saber específicos, objetivados no aumento de produção e de consumo dos bens materiais.

Paralelamente, houve um investimento de políticas culturais, tanto do ponto de vista tecnológico, que favoreceu o crescimento em larga escala dos produtos manufaturados, quanto do ponto de vista estrutural-educativo, que conduziu a formulação de hábitos de consumo. Os interesses comuns entre mercado e estado autoritário resultaram no processo de consolidação de uma indústria cultural brasileira, na acepção de Ortiz.

Nos anos de 1960, a partir da ditadura militar, a política de estado teve como um dos pilares a reforma do setor cultural, criando organismos como o Conselho Federal de Cultura, a Funarte e a Embratel, com vistas a uma política cultural que fomentasse a chamada integração nacional. No campo editorial, Ortiz ressalta que o estado criou o GEIPAG, órgão responsável por uma série de medidas, como a implantação de uma política de facilitação na compra de novas tecnologias que aumentasse e melhorasse a qualidade de impressão, ao mesmo tempo em que investiu no mercado de produção nacional de papel *offset*, que em 1960 era de apenas 7%, passando em 1968 para 58% (ORTIZ: 2001).

No setor cinematográfico, criou o instituto nacional de cinema (INC) e posteriormente a Embrafilme, aumentando a produção filmográfica no país. No caso da televisão, os militares, percebendo a potencialidade do veículo na consolidação de sua proposta política, criaram condições para melhorar o funcionamento das emissoras, investindo na infraestrutura, o que garantiu a sua expansão e a formação de grandes redes.

Assim, entre 1965 a 1969, implantou o primeiro sistema de transmissão via micro-ondas, criou créditos, usando verbas arrecadadas pelo Fundo Nacional de Telecomunicações, facilitando a compra de receptores por parte dos empresários de telecomunicação, e inaugurando a Estação Terrena de Tanguá e a Estação Rastreadora de Itaboraí, no Rio de Janeiro, para as transmissões internacionais via satélite.

Antes da inauguração da Estação de Tanguá e da Estação Rastreadora de Itaboraí, no Rio de Janeiro, as emissoras funcionavam recorrendo ao envio de *videotapes* para as afiliadas. A *TV Globo* foi pioneira na instalação de micro-ondas, importadas a baixo custo dos Estados Unidos, onde já estavam sendo substituídas por tecnologia mais avançada. Depois do incêndio

em São Paulo (1969), ela passou a contratar os serviços da Embratel, cinco vezes mais caro que as micro-ondas de segunda mão, porém mais confiáveis.

Para arcar com a elevação dos custos de sua transmissão em rede, a *TV Globo* aumentou os preços da tabela de publicidade e adotou uma política expansionista, procurando agregar cada vez mais estações afiliadas, o que significava maior audiência e, por conseguinte, maior interesse dos anunciantes. Foi assim, graças à entrada em operação do sistema Embratel, que telespectadores de todo o país puderam assistir, ao vivo, via satélite, o homem pousando na Lua, em 1969, e, no ano seguinte, a Copa do Mundo de Futebol no México também transmitida em rede nacional (DHBB: 4919).

Do ponto de vista do consumidor, Silvia Borelli e José Mario Ortiz Ramos (1989) vão dizer que, de 1960 a 1965, houve um aumento de 333% na compra de aparelhos televisivos, tendo em vista o incentivo dado pelo estado à produção nacional de eletrônicos, no mesmo momento em que criou linhas de créditos que facilitaram o acesso do consumidor a tais produtos, corroborando, portanto, com a institucionalização de uma prática cotidiana ligada ao consumo de bens simbólicos massivos.

Em contrapartida, a esfera empresarial intensificou medidas que visou à unificação de mercado, criando estratégias de racionalização dos produtos para fomentar a consolidação dessa indústria. A primeira década da TV brasileira, anos de 1950, foi marcada por um regime de experimentação que tornou evidente a inexperiência dos produtores que testavam fórmulas e buscavam as primeiras coordenadas no caminho de implantação de uma indústria televisiva. O veículo ainda procurava um padrão organizacional que fosse capaz de equilibrar a relação entre gastos e lucros. Experimentavam-se formatos, tipos de programas, horários de exibição, e formação de público-alvo²⁷.

Já nos anos de 1960, como parte do processo de modernização nacional, os empresários do meio investiram em um tipo de organização televisiva mais racionalizada. Segundo Borelli e Ramos é nesse momento que a televisão passa a ser pensada e organizada como “um veículo de massa”, implicando em uma alteração na forma de produção e investimento do meio.

Foi nesse período, por exemplo, que se pensou em estratégias para a formação do público televisivo, através de campanhas publicitárias, criação de logomarcas e também de

²⁷ Segundo Daniel Filho, a primeira preocupação dos produtores foi a de como preencher toda a grade de programação. Tinha-se um extenso déficit quanto à linguagem, não havia profissionais, estavam todos aprendendo no ato da gravação. Não havia *videotape* e toda a produção televisiva foi caracterizada pela ideia da gravação em tempo real. Da apreensão do ao vivo. Assim, os primeiros gêneros da televisão brasileira foram os programas de atualidades, os de auditório e a dramaturgia. Cf. FILHO: 2001.

uma inicial organização do fluxo televisual, articulando a grade de programação em linhas horizontais (ou seja, na criação de programas diários) e verticais (na fabricação de uma linha de programas subsequentes, um programa “puxando” o outro) que pudessem assegurar a audiência e cristalizar uma identidade para as emissoras. O Grupo Simonsen, à frente da *TV Excelsior* (1959), foi o primeiro a elaborar esse tipo de estratégia²⁸.

Sob o gerenciamento do governo autoritário, houve uma reorganização do setor econômico favorecido por uma política estatal que tinha como finalidade a organização integrada do estado brasileiro. Os meios de comunicação de massa, geridos pelos empresários, mas regulamentados pelo setor estatal, tornaram-se um suporte fundamental para a fabulação de um imaginário de nação, ancorado pelo capitalismo avançado.

Foi em torno do desenvolvimento urbano brasileiro que o pensamento de direita se constituiu, retomando por vias diferenciadas, a questão do nacional²⁹. Desse modo, recuperando discussão feita no início desse subcapítulo, pode-se afirmar que as práticas discursivas esquerdistas, mas também as de direita foram legitimadas.

Se o mercado midiático se constitui no ajuntamento de braços comunicacionais distintos (discos, livros, filmes, programas televisivos, jornais, rádios e peças teatrais, por exemplo) que passam a ser gerenciados pela marca empresarial única (*Globo, Record*, entre outras) como sistema dominante de produção de capital simbólico, na acepção de Pierre Bourdieu (2007), qual seria a via, desse modo, por meio da qual o pensamento de esquerda se tornaria hegemônico culturalmente?

Por outro lado, se a difusão da ideologia de esquerda torna-se uma “dominante cultural”, parafraseando Jameson, quais seriam os critérios de legitimação, na produção de bens simbólicos nacionais, desses conglomerados comunicacionais capitalistas? Ainda que naquele período, revistas como *O Pasquim* e a produtora cultural do *Centro Popular de Cultura* exemplifiquem a existência de pequenas empresas contra-hegemônicas com vistas à difusão do pensamento de esquerda, afirmo que a centralização dessa prática só se configurará em termos de hegemonia no campo da produção de bens simbólicos massivos. É sobre essa contradição que fala Dias Gomes ao analisar sua entrada na *TV Globo*:

²⁸ No dizer de Daniel Filho, “a ideia da *Excelsior* era fazer uma *network*, uma rede, produzindo programas para todas elas”. Nomes como Chico Anysio, Carlos Manga, o próprio Daniel Filho e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) foram contratados pela emissora que oferecia melhores salários. Diz ele: “eu que faturava cerca de 70 mil cruzeiros por mês, passei a receber um salário de um milhão e duzentos em 1963” (IDEM: 2001, 22-23).

²⁹ Frases como “Brasil: um país do futuro” e “Brasil: ame-o ou deixe-o” são exemplos da propaganda política do estado autoritário, voltada para o progresso tecnológico e de mercado, com fins na Integração nacional. Cf. NERCOLINI: 2010.

Quando a Globo me chama, eu penso: a Globo está me dando uma plateia popular, aquilo que eu sonhei no teatro o tempo todo. Uma plateia que vai de A a Z, desde o intelectual até a cozinheira, faxineiro e tal. Eu tenho o direito de recusar? Politicamente, estaria correto recusar? Não seria uma estupidez, se estão me dando a plateia? Bom (alguém poderia dizer), mas você está fazendo isso de dentro de um órgão que apoia o regime. Mas e daí, o que é que vai ao ar? Não interferem, aquele espaço ali é meu (GOMES *Apud* RIDENTI: 2000, 329).

Embora os meios massivos tenham sido interpretados como emblemas de um projeto de modernização capitalista pelo pensamento de esquerda, e não sem razão, pois era de fato isso, a implantação de uma indústria cultural brasileira, através dos projetos de direita, oferecia à esquerda um público para além da classe média burguesa, pois “a nação conectada televisivamente” englobava o imaginário de povo tão requisitado pela esquerda.

Assim, pensar as relações entre práticas culturais esquerdistas e direitistas me parece o caminho mais fecundo para entender a lógica dominante de uma mentalidade arregimentada sob o signo de oposição. É desse modo, que interpreto, também, a configuração de uma televisão nacional naquele período. Concordo com a posição de Ortiz quando analisa o campo televisivo como instância central do projeto modernizador estatal, ou como sugere Marildo José Nercolini, ao analisar a relação música e indústria cultural: “o que o rádio representou para os cantores nas décadas de 40 e 50, a televisão passou a fazê-lo para a geração 60” (NERCOLINI: No Prelo).

O meio foi utilizado como uma espécie de lugar agregador das diferentes práticas cotidianas brasileiras como parte constituinte do projeto de integração nacional. E, ainda que tenha se estruturado por condições econômicas que refletem a consolidação de um projeto de mercado, costurado na aliança entre as esferas empresariais urbanas e estado autoritário, a conjunção entre essa prática e o nacional-popular do pensamento de esquerda foi o viés por meio do qual se consolidou um imaginário de nação, no que concerne a fabulação das narrativas televisivas.

Claro que em torno da ideia de integração nacional o que se têm são enquadramentos sob o signo de unidade, retirando, portanto, do próprio contexto de representação as contradições em que essa noção se formula. É preciso deixar claro que esse processo se dá tanto no pensamento de direita sobre a nação brasileira, quanto no de esquerda, na simbologia de povo, já anteriormente analisados. Quando esses imaginários de nação – direita e esquerda – são repensados em diálogo, refletem as tensões de um processo complexo de configuração cultural, apontando, como sugere Teixeira Coelho (2001) vestígios de um discurso no outro:

Por um lado pode-se dizer que todo produto traz em si os sinais do sistema de produção em que foi produzido, o que teoricamente significaria, mais ou menos, que se algo foi feito dentro do sistema capitalista alienante ele carregará esses sinais por mais que pretenda o contrário e terá culpa por sua recuperação. Esta é uma visão mecânica e rígida do que acontece em nossas sociedades. Seria mais adequado propor que tudo está em tensão (para não dizer dialética) e que os enfrentamentos e eventuais deglutições, incorporações (recuperações) não se fazem sem que um dos elementos em jogo deixe suas marcas no outro (COELHO, 2001: 214).

Nessa linha reflexiva podemos, por exemplo, pensar sobre a reestruturação do padrão de telenovelas iniciado em meados de 1960, que, nas palavras de José Mauro de Alencar (2004), significou o “abrasileiramento da dramaturgia televisiva”³⁰. Tal perspectiva só pode ser pensada a partir de um conjunto de pertinências ideológicas que se afigurou a partir desse imaginário que vem sendo aqui discutido e mexeu com todos os setores de produção da telenovela, desde a contratação de novos profissionais – entre eles, alguns ligados ao discurso nacional-popular, como Dias Gomes, Ferreira Gullar e Gianfrancesco Guarnieri; até a estrutura narrativa, com a inclusão de tramas paralelas por meio das quais temáticas ligadas ao universo nacional passaram a ser discutidas e legitimadas, validando, também, o próprio meio.

O que chamo de proposta realista foi a mudança na maneira de contar da telenovela que passou a incluir outros gêneros em sua narrativa, além do melodrama, para, com isso, incorporar temáticas ligadas ao universo nacional. Os dramas passaram a ser indicativo de um comportamento cotidiano que revelou as tensões existentes nas relações familiares contemporâneas.

Essa reformulação atendia, por um lado, a demanda por audiência (mercado) já formulada por um imaginário de esquerda e, por outro, no que tange a própria esquerda, a um lugar de difusão do pensamento para classes sociais mais amplas. Assim, o triunfo da virtude espelhado pela conquista da felicidade, como característica central das telenovelas espelhadas em uma narrativa melodramática clássica, foi reatualizado, convidando o público a adentrar no reino do sentimental por onde suas histórias iriam disseminar gestos, hábitos e concepções que são extraídas de uma relação que se faz cada vez mais articulada entre os meios massivos e o imaginário de oposição referente ao pensamento de esquerda.

É a partir, portanto, da convivência entre esses dois conjuntos ideológicos que o processo de modernização se organiza naquele momento, e mais especificamente, que uma

³⁰ O marco desse processo foi a transmissão da *TV Tupi* da novela *Beto Rockefeller* (1966), mas o desenvolvimento e consolidação do mesmo, se deu na *TV Globo*, nos anos de 1970. Cf. CAMINHA: 2007.

indústria televisiva se consolida. *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*, produtos de outra geração e, desse modo, de outro contexto histórico, formula novas escrituras a partir dos entulhos de uma pertinência estética anterior. É no diálogo entre marcas textuais de práticas culturais emergentes e residuais que analiso a formação de um corpo juvenil televisivo, que se constrói levando em consideração as condições materiais de uma organização cultural do consumo no país, que não se corporifica sem tensões.

Pensar o consumo, nessa tese, portanto, significa discorrer sobre novos lugares de ação e de produção de sentido. Prediz, desse modo, hábitos culturais que se expandem, fabulam e sustentam uma tessitura social imaginada recorrentemente, inclusive, quando se torna objeto de análise, mas é um modo oportuno de buscar respostas.

Resta-me desse modo, finalizar a análise do pensamento que organizou esse capítulo, deixando indícios do que apresentarei no próximo e, assumindo uma perspectiva circular e por que não dizer serializada – forma como os produtos de consumo nos chegam atualmente e organizam nossa maneira de imaginar. Para tal, voltarei ao que *Armação Ilimitada* deixa ser visto, a partir da análise teórica.

Brasil novo, Brasil de Armações Ilimitadas Barras em Geral: diálogos entre o residual e o emergente.

Retomando o episódio “O Prefeitável”, assistimos a uma história que propõe pensar a ideia de democracia, ou melhor dizendo, redemocracia; através de três elementos: gravidez, eleições e televisão. A palavra redemocratização já prediz uma ligação entre novo e velho como maneira de imprimir sentido a um estado de coisas em transformação - simbologia do momento histórico discutido. É por meio do prefixo “re” que o residual e o emergente se cruzam, pois este etimologicamente prediz: retrocesso, repetição, reforço ou rejeição³¹ de algo que é retomado do passado no presente, implicando, desse modo, uma nova configuração a partir de vestígios anteriores.

Nesse sentido, que tipo de democracia pode ser prevista como arquitetura dos anos de 1980, que, em certa medida, silencie os percursos inscritos na noção de censura política, porém, reforce as trajetórias culturais identificadas na projeção de mercados econômicos? A democracia falada no episódio atenta para a perspectiva de um país livre, não como “re”petição, mas como “re”começo, e é nesse sentido que a suposta gravidez de Zelda Scott torna-se temática.

³¹ Cf. DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, acesso em 31/05/2010.

Por outro lado, a mesma encenação de democracia também indica o inverso do que acabei de assinalar: “re”democracia como um “re”começo que alude a práticas sensíveis figuradas na formação de uma cultura televisiva emergente, porém, em diálogo com artefatos que se “re”petem e se configuram na ideia de um novo político midiático – Djalma Perfeito, mas com características claras de vestígios populistas em que a figura de povo, homem que dá voz ao povo “re”aparece.

Djalma Perfeito (o prefeitável) simboliza o emblema de herói de uma nação, marcado pela ideia de representante do povo. É preciso deixar claro que o programa é juvenil, então, Djalma Perfeito reflete uma representação dessa juventude no poder, e é para ela que esse personagem fala. O episódio coloca a juventude como sinônimo de povo, deslocando o sentido do conceito de povo ligado às classes sociais, para uma juventude urbana, formadora de diferentes subcategorias (punks, surfistas, mulheres, etc.), os quais, no episódio, são inscritas como futuro do Brasil e estão lutando por um lugar de fala. Necessidade essa que já prediz uma imaginação autorreflexiva³² como arquitetura comportamental juvenil.

A partir desse pressuposto a questão da democracia vira temática e se coloca como problema encenado e, à medida que assistimos ao episódio, vemos falas, cenários e enquadramentos que interligam gravidez e política, elementos simbólicos de entrada e saída entre o novo e o velho. A televisão, por sua vez, é o terceiro elemento dessa narrativa que indica muitas vezes o lugar onde esse Brasil novo deságua, e em outras, como suporte para configurações do passado no presente.

Zelda Scott, como já apontado no início desse capítulo, corporifica um discurso residual. É formada em Jornalismo, foi para a França estudar na Sorbonne (universidade Paris VII) e acredita na possibilidade de mudar o mundo por meio de afiliações políticas que relembram um imaginário dos anos de 1960³³. Por outro lado, esse resíduo, como parte constituinte do presente, mescla-se a outra conjuntura histórica (década de 1980) que também “veste” a personagem. Desse modo, a sua volta ao Brasil, após os estudos, é metáfora de uma identidade em transformação; o resíduo como parte constituinte do presente e com o qual dialoga, portanto, não aparece de maneira arcaica – na acepção que Williams dá ao termo³⁴.

³² O diálogo de Juba com Lula, já exemplificado nessa tese, é uma mostra dessa condição, diz ele: “Descartáveis, Lula, é isso que nós somos. Descartáveis. Só pinta trabalho por duas ou três semanas. Não dá pra aguentar uma firma com essa alta rotatividade não. (...) Do jeito que a vida tá? O problema, Lula, é que o esportista não está inserido na sociedade, esse é o problema”. Cf. DVD *Armação Ilimitada*: TV Globo, 2007.

³³ Duas das matérias feitas pela personagem no episódio são denúncias com as seguintes temáticas: O crime dos milionários foragidos e o esgoto no Leblon. Cf. Idem.

³⁴ Por arcaico, o autor interpreta algo fixado, descontextualizado de uma dinâmica cultural em processo. Assim, diz ele: “reconhecido como elemento do passado a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente a ser revivido de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante”. Cf. WILLIAMS, 1979: 125.

Zelda, dessa maneira, é presença de uma tradição imaginada nos anos de 1960, mas que usa roupas ligadas ao universo da moda do período de 1980, do mesmo modo que suas falas acomodadas por gírias não refletem uma arquitetura comportamental de uma juventude anterior: em vez de “careta, burguesinha, alienado”, o que se têm como articulação é “pô, morô, legal, maneiro”, por exemplo. Sua suposta gravidez pode ser vista como uma necessidade de renovação da própria personagem para fazer parte dos anos de 1980, mas é também uma imagem de Brasil.

Em determinado momento da trama, a personagem Zelda vai fazer uma entrevista com Djalma Perfeito, em meio a qual desmaia. A dupla Juba & Lula logo interpreta tal desmaio como sinal de algum problema da gravidez que estaria atingindo o suposto feto e levam a personagem para casa. Nesse momento da trama gravidez e política podem ser interpretadas como uma analogia do Brasil de então, pois ao mesmo tempo em que Juba & Lula estão preocupados com a saúde de Zelda, e estão tentando descobrir uma maneira da personagem assumir para eles a gravidez³⁵, vemos panfletos políticos espalhados na mesa da casa da personagem com a face do prefeitável. Nessa parte do episódio ocorre o seguinte diálogo entre Lula e Zelda:

Lula: É, eu tava falando com o Juba, você não acha esse cara mais pra lá do que prá cá?

Zelda: Acho, acho. Ele é um fenômeno curiosíssimo, reflete a carência do eleitorado, a necessidade de renovação dos quadros políticos, mas tem seu espaço, né?

Por outro lado, como já exposto no início do capítulo, a dupla Juba & Lula, são materializações de um imaginário emergente. Como profissionais liberais, precisam “pegar” qualquer tipo de trabalho para sobreviver, porém, o físico de atletas, já anuncia que as “barras em geral” serão sempre corporificadas na trama por profissões ligadas ao esporte, à moda, ao prazer, ao consumo, às celebridades e à televisão. Esse mesmo discurso contém elementos de uma tradição, e é por esse motivo que a representação juvenil encarnada na trama pela dupla aponta para uma espécie de reflexão que demarca elementos residuais.

Assim, ainda que trabalhar na campanha de Djalma perfeito seja um modo de ganhar dinheiro e esse “não tem ideologia não, morô”,³⁶ toda uma reflexão em torno do político vai sendo feita pelos personagens à medida que eles vão conhecendo melhor o prefeitável, chegando à conclusão de que a democracia proposta por Djalma é um esvaziamento de

³⁵ Zelda não está grávida, ao passar mal no início da trama e ir ao médico, Lula confunde o tipo de consultório em que Zelda entrou, acreditando, que a mesma foi em um obstetra e partir dessa confusão, imagina outra maior: sua namorada está grávida.

³⁶ Palavras de Juba.

qualquer afiliação política, tendo em vista que uma hora o candidato é a favor do aborto e da juventude, outra, se coloca como contrário.

Tal contradição já indica um cuidado na trama e um espírito de denúncia, em relação às promessas vazias propostas por uma geração de políticos, em que parte da campanha é constituída no uso do artefato televisivo. A proposta do episódio, ao discutir democracia, portanto, é repensar em que contexto essa tão eufórica redemocratização se constitui. A fala de Djalma, em um momento da trama, esclarece esse argumento. Diz ele para Juba & Lula: “Ah, gente, que é isso, palavras, meras palavras. Ok, na vida pública as palavras não significam exatamente o que elas querem significar”.

Importante é notar como a trama, para reforçar uma discussão em torno do conceito de “re”democracia, chama para a narrativa Justo Veríssimo, personagem dos programas humorísticos de Chico Anysio, que representa um tipo de político tradicional, inspirado no candidato Paulo Maluf, para reforçar o significado de populismo e hipocrisia. Eis que aparece o deputado Justo Veríssimo (Chico Anysio) ao som de “O Guarani”³⁷:

Djalma Perfeito: Deputado, meu ídolo, meu mentor, vejam só, deputado Justo Veríssimo, futuro governador, quanta honra.

Justo Veríssimo: É um prazer, Djalma Perfeito, meu candidato, você tenha cuidado com esses jovens, isso aí tudo é gente que vive de mesada, quem vive de mesada é pobre. Eu tenho pavor a pobre, pobre e jovem então, eu quero é matar.

Justo segura na mão de Djalma, a música *O Guarani* deixa de ser *background* e torna-se voz principal, enquanto os personagens olham para a câmera e erguem as mãos. A imagem então é congelada, ficando por pequenos segundos no ar. Essa correlação, que reforça o discurso de denúncia a tão anunciada democracia, é também uma correlação que interliga programas televisivos e traz para o episódio o lugar de discussão sobre os meios, debatendo também as práticas de consumo interconectadas ao universo cultural midiático.

Discutir o consumo nos anos de 1980 significa avaliar também o agenciamento dos meios massivos na vida cotidiana. Práticas que são cada vez mais intensificadas e que, portanto, só podem ser interpretadas na trama como elementos dispostos para o espectador de maneira autorreflexiva, em que artefatos do humor referente à paródia são utilizados para imprimir sentido a um contexto em transformação e em direção a uma cultura juvenil televisiva.

³⁷ A abertura dessa obra é executada no programa rádio, *A Voz do Brasil*, criado em 1935, na chamada Era Vargas para que o presidente pudesse expressar suas ideias ao povo, aproximando-se, desse modo, do eleitorado. A junção dessa música com o personagem Justo Veríssimo, recupera para a trama uma longa tradição de política populista no Brasil, e por isso, faz todo sentido esse diálogo.

Podemos ver no político Djamil Perfeito o exemplo de uma noção espetacular da vida cotidiana originada através das imagens tecnológicas televisivas. O episódio conduz essa discussão através de uma constante fabulação do prefeitável na mídia. Assistimos a várias propagandas eleitorais e uma entrevista televisiva com o personagem para intensificar a temática proposta pela história. Em quase todas as cenas, mesmo que o assunto não seja a campanha política, graças à direção de arte do programa, há uma referência ao personagem, seja em um aparelho de televisão ligado como imagem de fundo, seja em panfletos espalhados pelas casas dos personagens, seja no automóvel da dupla, impregnados de cartazes, com o rosto de Djamil.

Há, no entanto, momentos na dramatização em que tais referências, tornam-se o primeiro plano da encenação. No início do episódio, quando Juba aceita trabalhar na campanha, ele diz para Lula e Bacana que eles foram “contratados para acompanhar os acontecimentos inusitados da sua campanha”. Em seguida, Bacana interroga: “inusitado?”, e simultaneamente aparece uma legenda no canto inferior da tela com os seguintes dizeres: “Inusitado adj. Não usado, não usual, incomum, estranho. Armação também é cultura”.

Nessa sequencia de imagens o programa intensifica a ideia de “inusitado” por que é por meio dela que o prefeitável é identificado. Juba & Lula, escalam os morros do Pão de Açúcar para colocar uma faixa com os seguintes dizeres: “Perfeito, o prefeito”. Logo em seguida escalam outro morro para acoplar à imagem do Cristo Redentor uma faixa com os mesmos dizeres. É quando Juba fala para Lula, sintetizando para o espectador a finalidade do episódio: “É pro Rio de Janeiro todo ver, meu filho” o prefeitável, mas é para o Brasil todo ver, o processo de formação de um político midiático, por isso o excesso de cenas reforçando a temática.

Como se não bastasse, o inusitado, portanto, está diante das câmeras de televisão. O prefeitável, em uma das propagandas eleitorais encenadas, é visto como um objeto vendável, alinhando prática política a de mercado. A forma como a narrativa dá vida a essa propaganda é mais um ponto de reforço da temática do episódio. O discurso de Djalma não representa uma plataforma de campanha com suas propostas para serem apresentadas ao eleitorado, mas se configura na construção de uma *persona*, como se a cada imagem entrecortada pela sua voz em *off*, rememorasse uma trajetória de sua vida, assim como uma espécie de apresentação do personagem similar aos desfiles de modelos em concursos, como *As Garotas do Fantástico*³⁸

³⁸ Quadro existente no programa na década de 1980, entre modelos que se tornaram conhecidas pelo público, há a presença da atriz Luciana Vendramini, *Garota do Fantástico* em 1987.

em que à medida que imagens do corpo do personagem entra no ar, há uma locução em *off*, indicando seus gostos e projetos, por exemplo:

Propaganda eleitoral. Djamil M perfeito candidato a prefeito: apartidário, ex-hippie, ex-surfista, ex-voador, ex-iluminador de show de Rock, ex-macrobótico, jovem. Signo de Leão, o que justifica o seu amor ao físico, ao risco e aos animais. Saúde de ferro. Pequena participação na novela das oito como Adriano, o amante francês de Teresa Raquel. Boas intenções (**close no personagem interpretado por Luis Fernando Guimarães que está posicionado de lado para a câmera e vai girando o rosto - em quatro movimentos, até ficar de frente**), bom caráter e bom de cama, muito bom (**de maneira caricatural: rir para o público com a boca entreaberta e a língua roçando os lábios**). Feminista, bi, tri e quadrissexual. Adora crianças, negros e mestiços. Detesta corrupção, parentes e mentiras. Nunca foi síndico dos prédios em que morou (**referência ao cantor Tim Maia**), não conhece São João Del Rey, desconfia da seleção brasileira, mas acha que a esperança é a última que morre. Destaque da Beija-flor (**referência a escola de samba do Rio de Janeiro**). Djamil M Perfeito, sou eu!

Em seguida há uma espécie de falha técnica encenada. Aparece então o *Colorbar*, sequência de listras em cores que demarcavam uma falha técnica ou a finalização da programação televisiva. Além da imagem, há uma fala intensificando a discussão sobre o aparato televisivo. Então um suposto técnico de televisão entra em cena, olha para o público e sintetiza a questão: “Perdoem a nossa falha técnica, prossigam assistindo Armação Ilimitada”.

O diálogo entre essas duas sequencias é central como exemplo da relação entre cultura televisiva e contexto histórico brasileiro. A transformação do político midiático que o episódio encena pode ser encarada como uma pré-figuração do universo que se estabeleceu nas décadas subsequentes em que houve uma intensificação da vida privada das celebridades como tema midiático.

O corpo, a moda, o jeito de agir e o prazer são emoldurados por uma espécie de consumo cada vez mais presente na vida cotidiana, que remetem a construção de uma *persona* vendável. É a esse discurso que o programa quer se contrapor e por isso, faz uma analogia da propaganda eleitoral com a falha técnica, como se dissessem ao espectador: precisamos interromper esse tipo de programação, continuem assistindo *Armação*, “um tiro na babaquice”.

Desse modo, uma temática geral é levantada pela série: de fato, há um universo que cada vez mais incorpora o político no mercado, o mercado no político, enfatizando, desse modo, um hiperconsumo emergente; entretanto, discutir esse processo é parte de uma afiliação política, e não o esvaziamento dela, e essa posição não se configura fora do contexto midiático. Esse conjunto de ações não se separam, ao contrário, se legitimam mutuamente.

Portanto, a releitura da televisão proposta em *Blackboy* é, ao mesmo tempo, eufórica ao discutir o corpo juvenil televisivo, já impregnado de descrença (como o exemplo personificado por Djalma Perfeito); e descrente em uma cultura do consumo *per se*, que, já marcada por uma euforia em torno do prazer de consumir. Esses embaralhamentos afetivos originam o humor da narrativa, através do uso de elementos paródicos.

Analisar *Armação* através dessa perspectiva significa dizer que esse corpo juvenil televisivo em formação, dialoga com os sentidos de um Brasil sob o signo de novo, gestando mudanças comportamentais e lugares de ação. Desse modo, as armações juvenis de 1980 não são passivas e, ao mesmo tempo, não deixam de ser afiliadas ao consumo.

O programa, ao colocar, em primeiro plano, os lugares de atuação dessa juventude, aponta contradições culturais concretas que precisam ser analisadas, para um melhor entendimento de uma estrutura de sentimento nos anos de 1980. Assim, as brincadeiras com as imagens, entremeadas pelo uso da paródia são substanciais para caracterizar os vestígios de uma geração na escola cômica produzida no período. Finalizando, retomo como minha as palavras de *Blackboy*: “Bandeira pouca é bobagem, mais som e menos galinhagem, entra no ar, o seu rádio com imagem”.

No próximo capítulo discutirei a formação de uma nova escola de humor, relacionando contexto histórico nacional com a história do riso, cuja premissa central se constitui pela formação de um discurso duplo. Alinharei formas cômicas originárias no carnaval medieval e as reapropriações dessa narrativa popular no universo televisivo (BAKHTIN: 1986).

Discutir o significado do humor através dos meus programas é parte constituinte do entendimento de um corpo juvenil televisivo que me proponho analisar. Do mesmo modo que nesse capítulo, explorei mais as narrativas de *Armação Ilimitada*, no próximo, centralizarei em *TV Pirata*, ainda que, em alguns momentos *Armação* apareça como reforço para a minha análise. Por fim, esse riso vai ser pensado nos trânsitos culturais entre emergente e residual para que eu possa começar os primeiros traços de uma estrutura de sentimentos 80.

2- O humor nos tempos de cólera, ou será cócegas?

*Viva a santa modernidade
 Não me importo com a sua idade
 Essas coisas eu não vejo
 Mas satisfaço o seu desejo
 Eu posso ser o seu brinquedo
 Mas aprendo o seu segredo
 Esta estória eu mesmo invento
 Seu coração quem arrebenta
 É esta tal de Gang 90.
 (Gang 90 – Eu sei, mas eu não sei)*

No primeiro bloco do DVD de *TV Pirata* assistimos a uma propaganda sobre pilhas alcalinas, parodiando o anúncio publicitário da marca “Duracell”. Na original, coelhos de pelúcia batendo tambor vão gradativamente parando de funcionar em virtude da pouca duração de suas pilhas, até que o último brinquedo permanece tocando o instrumento e afirmando a qualidade da marca. A paródia criada pelo programa conta essa história através de cinco “velhinhas” fazendo tricô, com a seguinte pergunta: “qual dessas velhinhas está usando pilhas alcalinas em seu marca passo?”. As personagens vão morrendo uma por uma, até que sobra a última, e o apresentador entra em cena para atestar a qualidade do produto que ele queria vender: “viram meus amigos, só as pilhas alcalinas prolongam a vida do seu marca passo”.

Essa paródia dá a ver o quanto o consumo³⁹, nos idos de 1980, vem se instaurando em todas as esferas sociais, a ponto de tornar-se uma das instâncias importantes no gerenciamento dos fluxos culturais a partir daquele período. Pois, o que o exemplo indica é a fusão entre corpo humano e bens materiais, em que o segundo é o estratagema que permite o “direito de existir” do primeiro, já que “as pilhas alcalinas prolongam a vida do seu marca passo”.

³⁹A questão do consumo será aprofundada no capítulo 4, quando irei reapropriar dos conceitos de cultura do consumo e turboconsumo, de visão de Gilles Lipovetsky (2007), ao contexto do Brasil 80, apresentando, desse modo, uma visão mais complexa sobre as artes de consumir em um momento em que a imaginação de um consumo intensificado via televisão teve que dialogar com os vestígios de uma modernização não finalizada e, conseqüentemente, com uma cultura do consumo não totalmente consolidada.

Deflagrando, nesse sentido, a constituição de um corpo sendo modelado cada vez mais pelo consumo midiático.

Dando sequência a programação, assistimos a um anúncio sobre a estreia do filme “Bambi II, a vingança” no programa “Tela Morna”, ao mesmo tempo referenciando o cinema americano metaforizado pela série *Rambo* e a grade de programação da *TV Globo*, através do *Tela Quente*, programa elaborado para a transmissão de filmes nas segundas-feiras, ainda em vigor. Nessa chamada, Diogo Vilela aparece misturando armas de fogo com instrumentos femininos de maquiagem, como se estivesse se preparando para uma batalha, enquanto ouvimos a voz do locutor: “ele está de volta, (o ator amarra uma faixa vermelha na cabeça, assim como no filme original) ele se embrenhou na floresta (coloca uma arma de fogo em seu cinturão) para vingar seus companheiros mortos (nessa hora aparece Diogo Vilela passando batom nos lábios), Bambi II, a vingança. Próximo cartaz de Tela Morna”.

A cena em que Diogo Vilela aparece passando batom nos lábios foi formulada para deslocar o sentido da imagem de símbolo sexual atribuída ao protagonista do filme original, Sylvester Stallone, produzindo um discurso duplo de significação oposta, através de uma versão do personagem mais feminilizada, invertendo o significado da imagem prévia que temos do filme original. Essas estratégias narrativas parecem indicar que o programa tinha como interesse promover uma discussão sobre a formulação de uma cultura televisiva e as implicações dessa com os processos políticos e econômicos que gestavam em conjunto imaginários de consumo no país.

Nesse capítulo apresentarei reflexões sobre a formação de uma nova escola de humor televisivo para apontar a importância do gênero na fabulação de uma nova arquitetura comportamental juvenil, levando em consideração as transformações culturais que envolvem o diálogo entre práticas residuais e emergentes, discutidas no capítulo anterior, como agentes conceituais desse tipo de riso em um período em que se vivia sob o signo de um Brasil novo, cuja referência estava centrada na continuidade do projeto de modernização intensificado nos anos de 1960. A televisão, nesse sentido, aparecia como uma instância importante na configuração de identidades juvenis, pois na medida mesma em que era encenada e discutida em *Armação Ilimitada* e em *TV Pirata* projetava um modo de agir.

É nesse sentido que dando continuidade ao fluxo de imagens produzidas pela narrativa, duas propagandas a mais são veiculadas até que essa TV imaginária inicia a transmissão do programa “Campo Rural”, paródia do programa *Globo Rural* (desde 1973), da referida emissora. Após a vinheta de abertura, o apresentador (Guilherme Karan) e sua assistente de palco Mimosa (Louise Cardoso) entram em cena dirigindo um trator.

Caracterizados como pessoas do campo. Ele de chapéu de palha, roupas em tecido, dente pintado na frente, mordendo um pedaço de grama. Ela, de vestido vermelho rodado, dois laços prendendo os cabelos, e também com o dente da frente pintado de preto.

Guilherme Karan começa o programa com a fala: “Boa-tarde”, volta-se para mimosa e diz: “Ô mimosa vai lá dentro buscar uma branquinha pra mim (olha para a câmera) que aqui na televisão a gente só trabalha doidão”. Em seguida aparece mimosa com a cachaça e uma legenda com o nome da bebida aparece na tela. O apresentador vira o copo da bebida e diz: “Ai que essa cachaça é marvada sô! Se não fosse esse tal de *merchandising* eu não tomava esse trem nem morto. Bom, nosso programa de hoje tem muita atração, coisa muito especial pra você que ta sentado no seu toco de pau. No primeiro bloco nós vamos apresentar o nosso *hit parade* com as mais novas duplas sertanejas, atenção que ôces vão ouvir hoje: Estelionatário e Zé Rico, Chitãozinho e Gabardini; Curralinho e Ponta Grossa, Hardware e Software; Machão e Afeminado; Batman e Robin; Salmão e Defumado; Prisioneiro e Adeogado; Truncado e chapadão e Brasileiro e Brasileira. Daqui a pouco nós volta já já, né mimosa?”.

O DVD dessa narrativa foi organizado em forma de blocos, assim como a programação televisiva usualmente é formatada, para indicar a televisão como um circuito complexo que envolve “produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos”, na fabricação de programas, inserções comerciais, vinhetas gráficas, dentre outros exemplos. Assim, o riso de *TV Pirata* se constituiu na metáfora do fluxo televisual, promovendo uma discussão mais ampla sobre o significado do veículo, inserido em um processo de intensificação dos mercados dos bens simbólicos (MACHADO: 2000, 19).

A proposta desse capítulo é analisar o imaginário cômico que se formulou nos anos de 1980 a partir das transformações ocorridas no sentido do riso, desde as manifestações populares originadas nas praças públicas medievais até o que chamo de privatização do riso. Esse processo evidenciou uma mudança de sentido nos usos da paródia, atribuindo às marcas cômicas o sentimento dialogado entre euforia e descrença que dão forma ao que nomeio como corpo juvenil televisivo. Identificar esse novo sentido é o ponto de partida para uma análise mais complexa da estrutura de sentimentos daquele período.

Assim, Discutirei a relação entre discurso duplo e comicidade em um longo processo histórico, atentando para quatro conceitos: Paródia, Humor, Ironia e Pastiche. Da idade média: a noção de praça publica e grotesco como constituintes da formação da paródia. Do princípio da modernidade: a transformação do espetáculo cômico em espetáculo privado, atentando para as modificações do conceito de riso em relação a novas formas

organizacionais. Do período de análise: a questão do consumo e das mídias como novos lugares de fabulação cômica, resultando em um tipo de imaginação que produziu um alargamento do sentido da paródia e uma significação nova ao riso, lugar não mais de subversão, mas de perguntas. Iniciei, desse modo, historicizando o conceito de paródia a partir da teoria de Mikhail Bakhtin (2005).

A praça pública: o riso em sua relação de significação do mundo.

A paródia, para Bakhtin, é oriunda da sátira menipéia e tem sua estrutura orgânica análoga ao que o autor chama de gêneros carnavaalizados, ou seja, uma literatura que se constitui a partir da influência dos diversos modos do folclore carnavalesco. Uma primeira manifestação desse tipo de literatura é o chamado campo sério-cômico, originado na Antiguidade, quando se convencionou dividir os gêneros literários em dois grupos distintos: os sérios - tragédia, a epopeia, a história e a retórica; e, os sério-cômicos - a sátira menipéia, as literaturas dos simpósios, os mimos de Sófron, entre outros. A diferença entre os dois se dá a partir da relação que o segundo grupo mantém com os gêneros da cultura popular carnavalesca, ativando-lhes particularidades e os colocando em uma nova relação com a realidade.

Segundo o autor, são três as peculiaridades dos gêneros carnavaalizados. A primeira é o fato de ter o dia-a-dia como elemento privilegiado da narrativa, ou seja, transcorre no tempo atual, distanciada de uma épica mitológica. Assim, o objeto da representação não é dado pelo contato com o passado lendário, atuando numa zona qualificada por Bakhtin como “familiar”. A segunda característica, conseqüente da primeira, diz respeito à constituição dos heróis: baseia-se na experiência e na fantasia, criando certa liberdade com relação à imagem da lenda. Para Bakhtin é a primeira vez que o tratamento dado à imagem da lenda vai ter um caráter “cínico-desmascarador” (BAKHTIN, 2005: 108).

Por fim, Bakhtin destaca a variedade de vozes e estilos existentes nos gêneros carnavaalizados, responsáveis pela elaboração de uma “unidade estilística” diferente da utilizada nos chamados gêneros sérios. As textualidades da cultura carnavalesca fundem o belo com o grotesco, o sério com o cômico, intercalando gêneros no interior dos seus enunciados. O texto caracteriza-se pela fluidez das fronteiras entre os outros textos, gêneros, dialetos e estilos (IDEM).

A sátira foi um dos primeiros mensageiros da visão carnavalesca na literatura e permanece até a atualidade⁴⁰. Entre as suas particularidades figuram o peso que o elemento cômico adquire em sua narrativa e a liberdade de criação que viola as marcas universalmente aceitas dos acontecimentos e comportamentos, pautadas pela indução à seriedade. A realidade da literatura satírica era composta a partir do elemento fantástico, como exercício de experimentação e busca da verdade.

A sátira incorporava uma variedade de gêneros, como as novelas, os simpósios, as cartas, entre outros, reforçando a ideia de uma multiplicidade de vozes no interior do discurso. Esse caráter “pluritonal” de que fala Bakhtin, característico do gênero, surge devido às transformações históricas. Segundo ele, a sátira se formou em uma época de destronamento das normas estabelecidas na Antiguidade.

Esse período é marcado pela transição entre um universo sagrado orientado pela coexistência de múltiplos deuses organizados hierarquicamente, a partir de suas funções (deus da guerra, do amor, do vinho, do inferno, por exemplo) como constituintes de uma cosmovisão oficial e a afirmação do Cristianismo como nova religião universal, do deus único. É nesse sentido que, para Bakhtin, havia uma luta tensa entre as diversas escolas religiosas e filosóficas onde emergiam as “últimas visões de mundo”, reforçando as discussões públicas sobre o assunto (IDEM: 119).

Para o autor é justamente a existência de uma estrutura de sentimentos pautada pela transformação das experiências cotidianas configuradas entre uma visão de mundo oficial em crise e a emergência de novos discursos ordenadores o fato que explica o surgimento da Sátira Menipéia, pois, o processo de destronamento do sagrado mitológico, arquitetura imaginária da antiguidade “levou à destruição da totalidade épica e trágica do homem e do seu destino”, refletindo na formação de uma narrativa que se voltou para o homem rebaixado, em contraposição ao tempo encenado das grandes lendas e heróis (IDEM).

A paródia é inerente à sátira menipéia porque estão reunidos em sua estrutura elementos da cultura popular carnavalesca. Nesse sentido, é um discurso duplo em que o autor utiliza a palavra do outro para compor o seu próprio discurso, ocorrendo duas orientações plenas de significados voltadas para o mesmo objeto. Porém, a segunda voz instaura um discurso oposto à primeira, gerando um diálogo conflituoso dentro do enunciado. O discurso parodiado sofre modificação no seu acento, levando a uma espécie de negação da primeira réplica.

⁴⁰ A sátira a que Bakhtin se refere é a menipéia originada no século II a.C., pelo filósofo Menipo de Gádara que produziu a sua forma clássica. Cf. BAKHTIN: 1996.

Essa acentuação diferente caracteriza-se pelo tom zombeteiro que aniquila a afirmação do primeiro enunciado e instaura a ideia de ambivalência no interior do discurso. São dois discursos de significação oposta que estabelecem uma espécie de duelo dentro de um mesmo enunciado. O texto se torna uma arena de lutas. É esse lugar de disputa que gera a lógica interna da paródia: a sua capacidade de conter ambivalência no interior do seu enunciado.

O riso da Antiguidade, como sugere Georges Minois (2003), era considerado divino, pois estava relacionado aos deuses que o concebiam como lugar da liberdade soberana, sendo entendido como parte significativa do mundo, justamente pelo seu caráter cínico-desmascarador, na acepção que Bakhtin deu ao termo. Assim, era tido como ferramenta de conhecimento, pois era fundamental para a formulação das concepções figuradas pela seriedade, possibilitando, do ponto de vista filosófico, o encontro com a verdade, sendo, dessa forma, interpretado como positivo.

Já na idade média o riso era caracterizado pelo seu aspecto extraoficial, influenciado pela cultura carnavalesca. No momento em que o Cristianismo passa a ser visto, graças ao poder da igreja católica, como espaço oficial da verdade, o mundo da cultura popular torna-se local criador de uma nova relação do homem que vai se contrapor à seriedade defendida pela igreja em comunhão com o estado. Esse lugar é o espaço do riso formado nas praças públicas a partir das festas carnavalescas. Bakhtin vai dizer que o riso da idade média era positivo por que as festas propagavam a liberdade de todas as formas de expressão. Nesse mundo, o baixo se juntava ao culto, invertendo as regras pregadas pela ideologia oficial.

Era justamente a seriedade defendida pela igreja que criava a necessidade de se legitimar outro espaço externo para cultivar o riso. Assim, no período dos rituais carnavalescos como a Festa dos Loucos, o Ano Novo, a Festa do Asno e o Riso Pascal a cultura popular se misturava amplamente com a cultura oficial e acabava por relativizar uma concepção de mundo atrelada às regras oficiais existentes.

As festas carnavalescas eram inseparáveis do riso, e nesses rituais se organizavam outros padrões de comportamentos influenciados pelos gestos e falas da cultura popular, gerados nas praças públicas. Esses novos padrões eliminavam a distância hierárquica entre as pessoas, criando um mundo paralelo e isento das regras e etiquetas vigentes. Por isso, esse ambiente abolia qualquer visão de um mundo imutável e fechado, criando formas de expressão ativas e dinâmicas e imprimindo uma concepção “carnavalesca do mundo” (Bakhtin: 1996).

Segundo Paul Zumthor (1993) a praça pública era o lugar onde, em torno das cidades edificadas, o povo de maneira geral se agrupava. “Onde cada um se mostra e discursa, onde

circulam as procissões e as paradas e se exibem os saltimbancos”. Esse ambiente continha traços significativos de uma cultura oralizada em que, antes de se instituir a escrita como forma hegemônica de transmissão da informação, ressoava a significação da palavra no corpo, através da boca, mãos e gestos. Mais do que a própria palavra havia um corpo que falava, uma voz que se alojava no homem que através de suas máscaras representava o papel de comunicar (ZUMTHOR: 92).

Desse modo, o conceito de riso estava atrelado a uma perspectiva marginal, que tinha como função o descortinamento das normas oficiais, refletindo o diálogo entre essas duas imaginações: uma marcada pelo lugar dominante, de uma classe aristocrática formada pelos reis e pelo clero, cujas marcas distintivas figuravam em torno do belo e da contenção do excesso. E outra vista como a dominada, localizada na cultura popular, dos artesãos e artistas mambembes e que se estruturava pela extrapolação do corpo grotesco e do excesso.

O diálogo entre essas duas visões articuladas em um mesmo plano provocava o riso, promovendo o que o autor nomeia como ambivalência. Ou seja, um processo circular em que esses dois conjuntos ideológicos corporificam um semblante de uma época carnalizada. O propósito da pesquisa de Bakhtin, ao analisar as temporalidades que marcam as disputas por significação na idade média a partir do popular, é destronar a visão de uma cultura oficial constituída de forma autônoma, como se não estivesse em constante relação, ainda que de forma dominante, com o outro - a cultura popular.

E é nesse sentido que o autor se detém nas imagens de François Rabelais (1493-1553) para a configuração de sua teoria, pois elas materializavam os jogos de dominação a partir de outro ângulo de visão que se estrutura na estética popular e, para além, reconfiguravam as estratégias de resistências aos olhos da praça pública em torno dos critérios de imposição dos símbolos dominantes que legitimavam o poder da aristocracia. Assim, diz ele:

Para nós, entretanto, a sua (Rabelais) principal qualidade é de estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros (Boccaccio, Shakespeare e Cervantes) às fontes populares, fontes específicas; essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística [...]. É também esse caráter popular que explica o aspecto não literário de Rabelais, isto é, sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes desde o século XVI (BAKHTIN, 1996: 02).

O riso, desse modo, estava articulado a outro conjunto de imagens que formavam os traços de uma cultura popular, de rua, cotidiana, onde havia o empréstimo do corpo para o uso da palavra. Era um riso ritualizado, expresso através do teatro humano. Trazia consigo um caráter universal e libertador, pois subvertia uma concepção de mundo cristã que impunha sua

ideologia através do medo. E “ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo” (IDEM: 78).

O realismo grotesco era o princípio que regia esse tipo de riso. O autor vai dizer que as imagens corporais expressavam a ligação com a terra, no sentido da procriação. Esse corpo era marcado pela ideia de rebaixamento. As figuras populares tinham como características o excesso, o renascimento e o crescimento, ilustravam os gestos cotidianos como defecar, comer, beber, assim como as partes do corpo exemplificadas pela boca, pelo falo, pelo nariz, pelo ventre de forma exacerbada. Essas imagens exteriorizavam a relação que o corpo popular possuía com os princípios vitais do homem no mundo. Por isso, para o autor, elas assumiam caráter universal: “A imagem grotesca do corpo, nitidamente fundamentada, reside igualmente na base do fundo humano dos gestos familiares e injuriosos” (IDEM: 279).

Assim, a construção desse mundo paralelo, a partir do riso popular, tinha como estratégia a transferência desses rituais oficiais para o plano do baixo material corporal. A paródia surgia nesse mundo carnavalizado como lugar real da manifestação de um mundo “às avessas”. O riso da praça pública tinha também como característica a paródia dos cultos e dos dogmas cristãos. Sob a forma teatral parodiavam-se os hinos, as orações, os salmos e as liturgias. “Certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia ao culto religioso” (IDEM: 06).

É desse modo que Bella Josef (1980) vai dizer que a concepção de um mundo invertido em contraposição ao mundo oficial era o que instaurava sentido de ambivalência na paródia carnavalesca da Idade Média. Essa paródia criava um esmaecimento entre as fronteiras de uma arte sagrada e uma profana, rompendo com a pretensão da noção absoluta das normas oficiais. Assim:

A arte desloca-se de seu lugar privilegiado com relação aos outros discursos. O carnaval, pela sua natureza ritualística, é a apologia do movimento utilizando a paródia como momento de destronização (JOSEF, 1980: 61).

É desse modo que o conceito de riso foi interpretado por Bakhtin como um elemento de resistência, pois as formas cômicas da praça pública indicavam como, através do riso, situado as margens de uma cultura séria, consolidaram-se modos de significar que, baseados na ambivalência, destronavam, por meio da paródia, a ideologia oficial pautada pela Igreja Católica. É a partir desse lugar de entendimento do riso que o autor chama a atenção para o seu caráter universalizante.

A figura que simbolizava o universo desse riso era o Bufão – o personagem que brinca⁴¹. Esses bobos acompanhavam todos os atos de um ritual sério para depois parodiá-los nas festividades ligadas ao carnaval. Eles se autorizavam como personagens capazes de reverter à seriedade do mundo a partir da degradação dos ritos oficiais. Assim como os “atletas, prestidigitadores, apresentadores de macacos e vendedores de panaceias universais”, que se apresentavam nas feiras livres, através das suas peripécias, como saltos, quedas e paródias, recriavam a ideia de uma circularidade, pois, destacavam uma “permutação permanente do alto e do baixo” em seus movimentos. (BAKHTIN, 1996: 309).

O princípio que regia esse personagem era o corpo grotesco que, através da performance, construía um ideal de representação. Performance é a teatralização da palavra pelo corpo, aparecendo no uso da voz que a interpreta, criando um gestual que faz dela o lugar da significação. Essa voz, segundo Zumthor, não atua só pela boca, mas através das mãos, gestos e ouvidos. Desse modo, diz ele: “Quando a comunicação e a recepção coincidem no tempo, temos uma situação de performance”. Para esse autor, a praça pública se oferecia como palco para esses intérpretes medievais (ZUMTHOR, 1993: 19).

Era a partir de uma imagem formada na inversão que o corpo grotesco atuava. Eram dúbios nas atitudes: ao mesmo tempo enganados, ao mesmo tempo enganadores, apontavam os defeitos, transformavam o lugar, viravam o “mundo de ponta cabeça”, desorganizavam a ordem e, com isso, apagavam a existência do medo. Um exemplo desse tipo de personagem é o rei momo que se consagrava como rei do carnaval.

Normalmente eram figuras gordas, utilizavam roupas que simbolizavam o universo real, mas ressignificadas pela extravagância que marcavam o lugar do baixo, como tecidos rasgados, roupas menores do que o corpo para acentuar a ideia de volume, por exemplo, além da uma encenação que acentuava, através dos gestos, o princípio grotesco em torno da comilança e do ato de defecar. Esses rituais, ao mesmo tempo em que celebravam um altar para esses personagens, destronavam-os, criando uma ideia de morte e renovação. Incorporavam, portanto, a noção de ambivalência já descrita nesse capítulo.

O bufão, segundo Minois, é sempre aquele cuja função é transgredir uma regra, um tabu, uma moral, apresentando-se ao contrário do que é tido como norma de conduta: falam

⁴¹ Jan Bremmer descreve como o bufão aparece no período clássico através do adular (*Gelotopóio*). Estes seriam produtores de riso que para serem aceitos à mesa e participarem dos banquetes deveriam, por meio da piada, adular os donos da casa e seus respectivos convidados. Para isso, os bufões contavam piadas, rodopiavam pelo salão, parodiavam os convidados até alcançarem seu propósito: a gargalhada. É dessa forma que, para o autor, surgem os primeiros profissionais do riso. Cf.: BREMMER: 2000.

alto, suas roupas são espalhafatosas e brilhantes, ou seja, assumem uma máscara que o identifica como figura de oposição.

Esses mestres de cerimônias, deste modo, utilizavam o corpo na representação desse riso grotesco. Sua caracterização se formava a partir do excesso, demarcando o lugar de inversão de um mundo oficial que afirmava o sublime como norma de conduta. No entanto, essa concepção do corpo grotesco fazia parte da imagem habitual dos gestos da praça pública: “Vivia nas imagens da própria língua, nas formas do comércio verbal familiar; ela residia também na base de todas as formas de gesticulação que serve para injuriar, rebaixar, espicaçar” (BAKHTIN, 1996: 298).

Dentre as formas cômicas existentes na praça pública, o bufão atuava como agente conceitual do riso: era pelo corpo grotesco desses personagens que a cultura popular medieval imprimia outra visão de mundo, retratada nos ambientes festivos. A partir da lógica de destronamento, os bufões recriavam uma realidade marcada pelo rebaixamento do sublime. Suas atuações enfatizavam quedas, traseiros e o ato de parir. Resignificavam o baixo como lugar do renascimento e, portanto, da vida.

O riso analisado por Bakhtin, portanto, se constitui por colocar, no mesmo plano, elementos contrários, enfatizando um movimento circular que se exprime no salto e na queda. Entende o corpo como lugar da significação, pois os princípios naturais da vida são gerados a partir dele: a morte e o renascimento. E, acima de tudo, é positivo por que agencia outra visão de mundo em contraposição a uma arquitetura da seriedade que conformou modos de agir pautados pelo exercício do medo. O riso, ao relativizar o medo através do ato de fazer rir, subvertia os princípios organizadores do mundo proposto pela aristocracia, tornando o mundo rebaixado do popular superior.

É por esse modo que as formas cômicas medievais são estruturadas na relação entre o alto e o baixo, entre o sublime e o grotesco por que reflete o espírito do tempo medieval, conformando hábitos que podem ser traduzidos a partir de ações hegemônicas e contra-hegemônicas, entre cultura oficial e popular, na acepção que Gramsci deu aos termos.

A perspectiva do riso na idade moderna se modifica; um ponto importante a ser articulado é a mudança da visão do mundo oficial sobre o mundo popular especialmente a partir do século XVI. Como aponta Bakhtin, há um processo de transformação que condicionou na condenação do riso grotesco medieval, resultando no que Peter Burke (2010) nomeou como “reforma da cultura popular”. Se na alta idade média havia certa

permissividade que “admitia”⁴² a coexistência entre essas duas visões de mundo, na baixa idade média intensificaram-se os atos de proibição das expressões cômicas ligadas ao universo do carnaval (BURKE: 280).

Esse procedimento se deu a partir de duas mecânicas e fez parte de um longo processo de reformulação do sistema cômico medieval. A primeira delas está vinculada aos princípios cristãos e a outra, aos morais. Para o autor, os rituais pagãos, de magia, feitiçaria e do sobrenatural, por exemplo, que conformavam as festividades carnavalescas foram perseguidos, proibidos e identificados a imagens demoníacas pelos reformadores religiosos⁴³.

Na questão moral, os ataques foram destinados à noção de prazer ligada aos arquétipos que vestiam o corpo grotesco, como o sexo, a comida, a bebida. Derivações das festas referentes aos deuses Baco e Dionísio, essas imagens foram condenadas com vistas à contenção do excesso; também foram remetidas a ações diabólicas e identificadas como ações em pecado mortal.

Abolir tais imaginações significava uma forma de relativizar a eficácia da matriz popular na criação de uma visão de mundo subversiva. Disputa essa que se deu no plano simbólico, mas também nas proibições através da força, com vistas a uma transformação mental do imaginário popular no início da modernidade, como aponta Burke:

O ponto crucial parece ser a insistência dos reformadores na separação entre o sagrado e o profano. Essa separação então se tornou muito mais aguda do que havia sido na idade média. Em outras palavras, a reforma da cultura popular era mais do que apenas um outro episódio da longa guerra entre devotos e não devotos, mas acompanhava uma importante alteração na mentalidade ou sensibilidade religiosa (IDEM: 286).

Segundo o autor, essa acentuação no processo condenatório às marcas carnavalescas está ancorada a formação de uma “ética pequeno-burguesa”, que culminou com a consolidação de um imaginário de contenção do corpo cômico, posteriormente central na formação/entrada desse riso na televisão. Ainda que, as matrizes populares tenham sido fundamentais no modelo de produção do humor televisivo, principalmente por que os primeiros profissionais do riso no meio foram formados por marcas cômicas circenses (variação da cultura popular na modernidade), que se adequou ao contexto massivo, inicialmente pelo rádio e posteriormente pela televisão; a esse riso já existia uma condicionante cultural de assepsia.

⁴² Grifo meu, para acentuar que essa permissividade era relativa, marcada por ciclos festivos, instituídos pelo calendário oficial. Cf. BAKHTIN: 1996.

⁴³ Lê-se aí, reforma e contrarreforma, ou seja, Catolicismo e protestantismo. Cf. BURKE: 2010.

É nesse sentido que Burke aponta para uma reorganização mental que remete à noção de processo civilizador em Nobeit Elias (1994). A noção de civilidade (gestão social - pautada pela contenção - a partir da autogestão) foi fundamental na reformulação das figuras cômicas populares medievais na idade média. Do ponto de vista simbólico, houve a criação de vários manuais indicando formas comportamentais nobres, corretas. Do ponto de vista da força, as perseguições diretas aos cômicos, as proibições e/ou edições de tipos cômicos em publicações e o julgamento de profissionais do riso pela inquisição:

É necessário ver essa ofensiva clerical como parte de um movimento mais amplo, ou pelo menos de uma mudança mais generalizada de atitudes (de qualquer modo entre as classes superiores), estendendo-se do surgimento do classicismo nas artes à retirada da participação da cultura popular, uma mudança que Elias descreveu em termos de autocontrole cada vez maior, ou civilização. Por exemplo, *Os discursos sobre o que é adequado a um jovem nobre que serve a um grande príncipe* (1565), de Gianbattista Giraldi Cinthio (BURKE, 2000: 107).

Desse modo, o baixo material corporal inscrito em Bakhtin, torna-se “civilizado”. No caso da televisão, por exemplo, o ato de defecar foi extraído das representações cômicas (à própria noção de grotesco foi atribuído valor negativo) por que já exprimia um sentido amoral projetado na reforma da cultura popular e intensificado na modernidade pelos intelectuais burgueses dos séculos XVII e XVIII, criando um critério de hierarquização do riso, a partir do polimento do excesso popular.

Desse modo, essa transformação mental está ancorada nos processos de secularização; o riso aparece como elemento irracional, ligado ao *páthos* e, portanto, suspeito, enquadrado ao lado de várias manifestações que remetem à noção de perda de sentidos, como a loucura, a histeria, e interpretado como uma enfermidade, como por exemplo, pode-se ler no livro *Caracteres das paixões* (1663), escrito pelo conselheiro e médico do rei Luís XIV:

O peito agita-se tão impetuosamente e com sacudidelas tão frequentes que mal pode se respirar, perde-se o uso da palavra e é impossível engolir o que quer que seja. Do flanco sobe uma dor tão forte que parece que as entranhas se dilaceram e que vão se abrir; e nessa violência vê-se o corpo todo dobrar-se, entortar-se e recompor-se. As mãos comprimem as costelas e apertam-nas vivamente; o suor sobe o rosto, a voz se perde em soluços e o hálito, em suspiros inflados. Às vezes, essa agitação chega a tal excesso que produz o mesmo efeito que os medicamentos; ela expulsa os ossos das articulações, causa síncope e, por fim, a morte. A cabeça e os braços sofrem os mesmos estremecimentos que os flancos e o peito, mas, entre esses movimentos, vedes que eles ocorrem aqui e ali, com precipitação e desordem, e que depois percorrem de uma costela a outra, como se tivesses perdido todo o seu vigor; as mãos tornam-se lesas, as pernas não conseguem sustentar-se e o corpo é obrigado a cair (LA CHAMBRE *apud* MINOIS, 2003: 418-419).

Como aponta Minois, a esse riso grotesco, ridicularizador e blasfematório concorre outro tipo, refinado, nobre e menos ofensivo, cuja intencionalidade ergue-se nas estratégias de combate as formas cômicas medievais. É o “tempo de colocar o mundo nos eixos e de eliminar dele a loucura” (IDEM: 321). Movimento que se intensifica à medida que se segmentam as classes sociais. O riso inofensivo marca um lugar de distinção que retrai as práticas populares do processo de significação do mundo moderno. É o tempo da ordem e da razão, refletida no poema didático *Para uma comédia aristocrática* (1674), de Nicolas Boileau-Despréaux:

O cômico inimigo dos suspiros e choros, não admite nos seus versos as trágicas dores; mas o seu emprego não é ir a uma praça com palavras sujas e baixas encantar a população (...). Gosto no teatro de um agradável autor que, sem se difamar face ao espectador, agrada só pela razão, e que nunca a chocaria. Mas a um gracejador, de equívoca grosseria, que só tem obscenidades para me distrair, feito saltimbanco, se quiser vá divertir a Pont-Neuf, com suas falsas patacoadas, e os lacaios representar as suas mascaradas (BOILEAU *apud* BORIE, ROUGEMONT E SCHERER, 1996: 131-132)

Assim, “quando a burguesia começa a falar a língua do povo, a subversão social se espreguiça”, deixando de significar um modelo de organização cultural popular para se tornar “um instrumento a serviço de uma causa (...). Ele se decompõe em risos mais ou menos espirituais, em risos funcionais”, refletindo os risos de bom e mau gosto (MINOIS, 2003: 409 e 410).

Esses critérios racionais sobre o riso reorganizam as formas como as marcas populares vão ser encenadas midiaticamente. Não significa dizer, com isso, que as mesmas desaparecem, mas que outros critérios de valor são atribuídos ao riso medieval em função de um tipo de refinamento que aponta novos padrões de gostos, na acepção que Bourdieu (1983) deu ao termo.

Desse modo, afirmo que o riso grotesco foi o agente conceitual da comicidade principalmente no início da televisão e se mantém até os dias atuais, mas sob outras conformações de sentido que exprimem a reforma da cultura popular na idade moderna, as transformações sociais ligadas ao crescimento das cidades e dos processos de industrialização que culminaram com a comercialização do riso. Antes de apontar as marcas desse riso na televisão e nos meus objetos de pesquisa, faz-se necessário aprofundar o processo de mercantilização das matrizes populares, desdobramento que farei a seguir.

A gargalhada privada, comercial e espetacular: a imaginação cômica circense

No final do século XVIII, o circo moderno se estrutura para atender a uma nova demanda cultural e como lugar importante na reorganização do universo popular. Segundo Mário Bolognesi (2003), o circo moderno surgiu em 1782 quando o suboficial da cavalaria inglesa, Philip Astley, construiu um edifício permanente chamado anfiteatro Astley.

Essa construção marcou o deslocamento de espetáculos realizados ao ar livre com cavalos, encontrados desde 1758, em Londres, para um recinto fechado, com a cobrança de ingressos. Nesse sentido, o século XVIII marcou uma alteração do processo econômico que elaborou formas de produção e consumo do riso. Com a revolução comercial, as principais cidades foram substituindo as oficinas artesanais por um modo de produção serializado, com fins de atender a uma quantidade maior de consumidores, gerando um deslocamento das feiras livres, lugares tradicionais de comercialização e de exibição da cultura popular, para espaços privados.

Essa nova organização fez parte de um quadro complexo que modificou as práticas “econômicas, políticas, demográficas e de hábitos”, ocasionando, conseqüentemente, uma transformação nas formas culturais de manifestação popular. Com o desaparecimento das feiras livres houve uma grande quantidade de “artistas ambulantes” que ficaram desempregados. Assim, o circo aparece como um lugar central na reorganização desses espetáculos (BOLOGNESI, 2003: 38).

O circo seria, desse modo, uma forma de espetáculo popular, ambientada em um espaço em formato de arena (circular), refletindo uma perspectiva tridimensional do palco em relação às arquibancadas. No centro, há um mestre de cerimônias responsável pela apresentação das atrações. Cada atração projeta no público uma carga sentimental que varia do medo à comicidade. A característica é conter um grande número de atrações que se instaura na ordem das sensações. O riso, em conjunto com o medo e a piedade são agentes conceituais na formulação do espetáculo circense.

Entretanto, embora essa seja a forma histórica de interpretação do picadeiro circense moderno, a formulação dos primeiros espetáculos não estava vinculada a essa composição de sentidos que tradicionalmente consolidou a noção de circo. O circo foi criado, em função de mudanças sociais, como espaço de distinção que unia os padrões estéticos da aristocracia aos desejos de uma burguesia que precisava se afirmar enquanto classe cultural dominante, refletindo, desse modo, a ética burguesa de que fala Burke na reforma da cultura popular.

Bolognesi (2003) acentua que, ao contrário das feiras livres, cuja principal característica era a mobilidade e a presença desse público popular, os primeiros espetáculos circenses edificaram-se em torno das grandes cidades, destinados ao lazer da burguesia e da aristocracia. Assim, as brincadeiras que vestiam a noção de picadeiro inicialmente foram caracterizadas pelos exercícios de equitação que se baseavam na relação entre a habilidade humana e o cavalo, símbolo de distinção da aristocracia.

O que se tornava espetacular era a capacidade de dominação do homem sobre o cavalo, em práticas como montaria em pé com um ou vários cavaleiros, piruetas e saltos sobre um ou mais cavalos, formação de “pirâmides” humanas sobre os animais, gerando na plateia uma comoção sentimental que alternava medo e surpresa diante da possibilidade da não execução do exercício pelos cavaleiros (IDEM, 2003: 35).

Foi através da ressignificação de um imaginário estético originado no mundo aristocrático de signos que traduziam um ideal de bom gosto e refinamento que a burguesia concretizou o primeiro modelo de circo moderno. Essa aproximação com os modos comportamentais da aristocracia, segundo Bolognesi, foi intensificada pela criação da Alta Escola (1830), em que essas maneiras de ação espelharam uma formulação do que seria o artista circense burguês.

Obviamente que tais manifestações refletiam uma ação pedagógica que beneficiava a ambas as classes; por um lado, mantinha a aristocracia em decadência como sinônimo de um lugar de refinamento – distinção – e por outro, consolidava um capital simbólico para a burguesia que, naquele momento, já detinha o poder econômico.

Assim, os ensinamentos da Alta Escola elaborados em torno dos movimentos de equitação que buscavam uma perfeita harmonia entre homens e cavalos, como se um fosse a extensão do outro, criaram um padrão estético de beleza que atravessava o picadeiro e, conseqüentemente, chegava ao espectador, conformando comportamentos, ou, como sugere Burke, a construção de uma mentalidade, baseada na ética burguesa, que transfere para o próprio público o policiamento de seus modos de agir de acordo com os critérios de bom gosto instituídos pela Alta Escola. Diz Bolognesi:

A fineza que a Alta Escola demandava poderia ser considerada uma espécie de síntese simbólica e espetacular da restauração, da união entre aristocracia e classe burguesa na consolidação do estado nacional, sob a batuta de um imperador, momento em que os valores da velha cavalaria colocaram-se ao deleite e à apropriação da burguesia (IDEM: 35).

A mudança nesse padrão de organização espetacular se deu com a incorporação das matrizes populares ao corpo circense, reverberando os processos de transformação de hábitos a partir da revolução comercial. Como aponta Burke, três características foram centrais na reformulação da cultura popular como cultura mercantil e privada. A primeira delas se refere ao aumento populacional que favoreceu o deslocamento do público campesino para os centros urbanos à procura de emprego.

A segunda exprime uma mudança nos padrões de organização das estruturas comerciais, constituindo-se cada vez mais nas relações de dependências entre os mercados nacionais e internacionais, do que no seguimento local. A produção deslocou-se da função de subsistência para a geração de lucros. A revolução industrial, a partir do século XVII, favoreceu o aumento da produção artesanal, recondicionando-a para estratégias de serialização que marcou o início de uma mecanização do trabalho. Com isso, modificou-se o olhar sobre o produto, os estabelecimentos comerciais passaram a investir cada vez mais na padronização com vistas a demandas de públicos de outras cidades e países, fato que acarretou na transposição das vendas em praças públicas para recintos fechados. A revolução comercial, nesse sentido, projetou a ideia de consumo privado.

A terceira característica, segundo Burke, aparece na melhoria dos meios comunicacionais, “construíram-se mais navios, escavaram-se mais canais, melhoraram-se as estradas, os serviços postais se tornaram mais frequentes e houve um uso maior do dinheiro e do crédito”, articulações que facilitaram o escoamento da produção e a “divisão internacional do trabalho” (BURKE, 2010: 324-325).

Obviamente essas três características são correlacionadas, interdependentes e se constituem progressivamente. O século XVIII marcou o início desse longo processo histórico, refletindo estágios diferenciados entre as cidades e países de acordo com situações específicas e graus de desenvolvimento econômicos. A tradição popular conviveu com as práticas capitalistas emergentes, para retomar o termo de Williams, sendo recondicionadas de acordo com a estrutura de sentimentos da época.

Esses processos de transformação que intensificaram a formação do imaginário capitalista fez emergir outros usos para o riso. É nesse momento que emerge o grande empreendedor do lazer; a transformação do consumo passou também pela profissionalização do mecenato, fazendo surgir a figura do gerente, responsável por fazer a mediação entre produto e público, uma espécie de vendedor.

O empresário “um tipo inteiramente novo de herói” atuou na comercialização do espetáculo circense e foi o responsável pela incorporação das matrizes populares e,

consequentemente, da produção de um tipo de espetáculo que visava atender a demandas alargadas de público, não necessariamente situadas nas altas classes, aumentando, desse modo, a geração do lucro (BURKE, 2010: 340).

Segundo Bolognesi o primeiro grande empreendedor circense foi Antonio Franconi. Oriundo de uma família de funâmbulos (acrobatas que se equilibram na corda bamba), conheceu Astley quando esse expandiu os domínios do seu anfiteatro a França. Em virtude das guerras napoleônicas, em 1793, Astley teve que retornar à Inglaterra, cedendo seu estabelecimento francês a Franconi.

Franconi percebeu que os artistas populares poderiam constituir novos números, gerando um tipo de espetáculo que atingiria uma quantidade maior de público e criou oficialmente o primeiro estabelecimento moderno que passou a empregar o termo circo: o *Olympic Circus*. Foi, portanto, pelo gerenciamento de Franconi que o circo adquiriu as bases da sua formação que resistem até a atualidade. Ele estruturou o modo espetacular circense articulando a equitação de uma classe aristocrática com as formas de representação da cultura popular, através de minodramas e pantomimas equestres, além de incorporar ao espetáculo as “habilidades atlético-acrobáticas, o adestramento de pássaros e pombos, o equilíbrio sobre as cordas” (BOLOGNESI, 2003: 32-36).

Segundo Bolognesi, o encontro entre os movimentos corporais ditados pela Alta Escola com as matrizes populares foi ressignificado por parte dos saltimbancos, resultando em modos de representação às avessas do universo aristocrático. Esse tipo de interpretação originou as primeiras manifestações cômicas circenses.

É nesse sentido também que houve uma diversificação das atrações apresentadas, somando-se àquela união originada em Astley muitas outras, como a coreografia, o *music-hall*, a música propriamente dita e as diversas formas teatrais, entre elas, as readaptações da *Commedia dell'Arte* e o aparecimento da figura cômica do palhaço e do melodrama, inicialmente encenados na relação do homem com o cavalo, os chamados hipodramas⁴⁴.

Assim, a variação de atrações existentes corporificou uma diversidade de gêneros estilísticos, fato que, mais uma vez, contrariava uma estética cultivada pelas outras formas de espetáculos oficiais do século XVIII. Naquele momento, as regras, oficialmente aceitas, ainda eram pautadas por uma orientação clássica de combinar tempo ficcional com tempo real e os gêneros eram organizados através formas estanques. No entanto, o movimento romântico já

⁴⁴ Segundo Bolognesi um dos hipodramas que mais se destacou foi *Mazzeppa*, justamente por que explorava a nudez feminina. Cf. BOLOGNESI: 2003.

impunha uma inversão dessas normas, promovendo uma maior liberdade de criação que fazia desaparecerem essas fronteiras.

O romantismo instaurava um ideal de nacionalismo que vislumbrava nas formas da cultura popular “as raízes da identidade de um povo e de uma nação”. O circo é uma forma de representação que se consolidou dentro dessa ideologia romântica. Estruturou seu espetáculo a partir de uma concepção estética originária do drama emergente, caracterizado pelo jogo de oposições entre “o riso e as lágrimas, o corpo e a alma, o homem e a sociedade”, fazendo desaparecer “as barreiras entre o trágico e o cômico” (IDEM: 44).

O conceito de circo, portanto, articula operações de sentido que se organizam em torno de uma permanente alternância entre as sensações de medo e de comicidade. Dor e alegria, vida e espetáculo. Essas, por sua vez, são traduzidas no corpo humano como característica espetacular comercial, na oposição entre o corpo sublime do acrobata e o corpo grotesco do palhaço.

É importante considerar o riso como elemento fundamental na criação do espetáculo circense. E, nesse sentido, as primeiras manifestações do cômico no picadeiro foram baseadas nos bufões medievais, que tentavam reproduzir de maneira oposta os números circenses ligados à montaria suntuosa da Alta Escola. A forma cômica do palhaço só seria inventada, em 1806, pelo ator inglês Joseph Grimaldi (1778-1837), na peça *Mother Goose*.

Nessa peça, Grimaldi reuniu em torno do palhaço as marcas de dois teatros: a *Comédia dell'Arte* e a pantomima inglesa. Uniu a máscara branca do pierrô com a performance e o nariz vermelho do arlequim. Dessa mistura surgiu o primeiro palhaço, com uma desenvoltura que relacionava dois arquétipos opostos: do pierrô, encontrava-se a doçura dos seus movimentos, atrelados à melancolia romântica; do arlequim, a agressividade e o intuito ridicularizador. Da pantomima, a figura do *clown* é o referente mais próximo ao bufão. Esse, personagem, tinha como principais características as constantes intervenções e improvisações e existia desde o século XVI no teatro de moralidades inglês.

Segundo Roberta Barni (2003) a *Comédia dell'Arte* foi um gênero cômico originado na Itália no século XVI, cujo vetor central constituiu-se pela improvisação dos atores, a partir de um roteiro (*canovaccio*) simples com marcações curtas que admitiam a flexibilidade das ações cênicas, tanto no que diz respeito ao posicionamento dos atores, como na construção dos diálogos. É a formação do teatro de ator.

O que permitia uma unidade de sentido a esse gênero era a utilização das máscaras, cada personagem representava uma tipologia fixa: o avarento, o jovem apaixonado, o empregado, o doutor, entre outros. Esses papéis, segundo a autora, eram sátiras das figuras

centrais que organizavam a sociedade de corte italiana. Foi um gênero oriundo das festividades carnavalescas, e seu riso tinha o mesmo sentido subversivo de que fala Bakhtin.

Entre os personagens principais havia o Pantaleão (Pantalone), velho mercador rico, apaixonado pelas mocinhas. Barni vai dizer ainda que durante o período de existência desse gênero (séculos XVI e XVIII), esse personagem adquiriu uma imagem mais brusca, tornou-se um avarento, “um pai de família ao avesso a consagrar o amor dos jovens”. Outro personagem é o Doutor (Balazone), encarna a figura do juiz, nas vestimentas (toga preta) e no falatório excessivo que reflete a erudição; seu nome adquiria sentido a partir de duas vias: “a balança da justiça” e/ou como acentuação da palavra *Balle* – “balelas que ele vai contando” (BARNI, 2003: 23-24).

O capitão (Fracassa) encena a imagem do soldado cheio de valentia, mas carregado de covardia na hora em que os duelos eram anunciados. A inversão desse militar expressava, uma sátira a postura ofensiva dos soldados espanhóis diante dos italianos, por isso sua fala era carregada de expressões espanholas. Havia também uma tipologia referente ao amor: os namorados, tanto femininos quanto masculinos, representavam o ideal de beleza, eram apaixonados excessivos e não utilizavam máscaras.

Os zanni simulavam tipificações dos criados campesinos que chegavam as cidades em busca de trabalho. Entre eles havia Brighella, uma espécie de criado mais inteligente que utilizava a esperteza para tirar partido da situação de pobreza em que vivia. O Arlequim encarnava a figura do bobo “desmiolado, de uma sensualidade infantil, que amiúde se resolve por inteiro na gula”. Inicialmente sua vestimenta era de cor branca, mas sua condição miserável era refletida nos pedaços de tecidos que costuravam as falhas de seus trajes, chegando a um ponto em que toda a roupa tornou-se uma junção de remendos – um arremedo. Havia também a versão feminina da criadagem (Zagna), representavam as esposas dos Zanni e uma de suas variações tradicionais é a Colombina⁴⁵ (IDEM: 25).

A pantomima inglesa, também originada no século XVI, é uma derivação da *Commedia dell'Arte*, acomodou os personagens italianos Pantaleão, Arlequim e Colombina, a partir de tipos juvenis apaixonados. Esses personagens dialogaram com uma máscara oriunda do teatro inglês, o *Clown*: “homem desajeitado, grosseiro, camponês rústico”. Era o principal personagem cômico e refletia, assim como os zanni, a figura do empregado (BOLOGNESI: 2003, 62).

⁴⁵ Pantaleão, Colombina, Pierrô (inicialmente como Pedrolino, um Zanni), Arlequim, Briguela, Doutor, Capitão são algumas das variações que retratam os traços de uma sociedade de corte mesclada pela Aristocracia e a burguesia. Esses personagens adquiriram nomes diferentes, de acordo com as companhias e os atores contratados. Cf. BARNI: 2003

O palhaço chegou ao circo através do livre trânsito que existia entre os atores teatrais e os artistas ambulantes. Estes últimos incorporaram as máscaras desse personagem e a introduziram ao ambiente do circo, através das paródias equestres: “O *clown* estreou no picadeiro como um cavaleiro desajeitado, que cai constantemente do animal e que o monta de trás para frente, dentre outras proezas. Inicialmente, no circo, o *clown* era uma caricatura do cavaleiro” (IDEM: 64).

A intenção desse personagem é, através da comicidade, provocar o relaxamento do público entre os números de cavalaria. Foi a partir do contato com os saltimbancos que o palhaço passou a atuar em outros esquetes cômicos, relacionados à temática circense e distanciando-se, dessa maneira, da referência ao cavalo. Para Bolognesi, o palhaço fez contraponto ao corpo sublime do artista acrobata, enfatizando o grotesco. Desse modo, sua vestimenta é caracterizada pelo uso da máscara e de roupas largas, criando molduras corporais, discrepantes em relação à de outros artistas.

Ainda de acordo com Bolognesi, os números com palhaços, inicialmente, eram baseados em uma performance totalmente física, fazendo com que os cômicos tivessem que dominar todas as modalidades circenses. O palhaço, antes de tudo, deveria possuir a elasticidade e a técnica dos acrobatas. Foram responsáveis pela criação total das cenas, sendo ao mesmo tempo autores e atores dessas pantomimas.

Nesse sentido, o palhaço surgia sob a necessidade de se construir uma diversificação maior dos espetáculos, além de promover uma continuidade na carreira de acrobatas que, pela idade ou por algum acidente, não podiam mais exercer a sua profissão. É desse modo que o autor vai dizer que “muitos artistas não iniciaram suas carreiras como *clowns*, antes de sê-los, foram equilibristas, malabaristas, trapezistas” (IDEM: 70).

A função do palhaço é a de provocar o riso. No circo, a comicidade surge como suspensão de tempo, capaz de promover na plateia uma espécie de revitalização. Nesse desprendimento momentâneo da realidade, é tarefa do palhaço ridicularizar as organizações sociais dominantes. “É a voz da antiordem e do caos, compensatória da ordem, sem a qual não haveria razão de existência” (IDEM: 172).

É através dos gestos e vestimentas que o corpo do palhaço se torna elemento central na produção do riso. Sua caracterização remonta às marcas do grotesco, pois, ao fazer um contraponto com o corpo do acrobata, o palhaço surge a partir de uma lógica invertida. É também na sua performance que cria tipos diferenciados, gerando uma espécie de composição individualizada, ao acrescentar ao tradicional rosto branco e nariz vermelho traços que revelam as características peculiares de cada um. Nesse jogo entre interioridade e tipificação,

a máscara/maquiagem tem papel especial: “ela é, ao mesmo tempo, expressão de uma individualidade, que dá os atributos subjetivos do palhaço, e também de um conteúdo reconhecido coletivamente” (IDEM).

É preciso ressaltar que essa figura cômica apresentou/apresenta diferentes variações; a máscara e a vestimenta larga são condicionantes de uma tradição na forma de representação do personagem, porém, o sentido de riso subversivo, nem sempre acompanha essa trajetória. O palhaço foi um dos eixos centrais na transposição do riso medieval para o riso moderno, acompanhou as transformações econômicas e culturais que reverberaram diferentes tipos de circo, uns mais populares e simples; outros, mais extravagantes e suntuosos, refletindo, desse modo, os deslocamentos de sentido ao princípio do riso medieval nos imaginários que surgiram em torno da figura do palhaço⁴⁶.

No século XIX, como sugerem Leo Charney e Vanessa Schwartz (2001), as transformações culturais entre o medieval e o início da idade moderna são adensadas e consolidadas: a secularização, a serialidade e padronização, a mudança da experimentação espaço-temporal e a transformação das formas comunicacionais com o advento do telégrafo, do telefone e principalmente do cinema, dilatou as formas subjetivadas das práticas cotidianas dos séculos XVI, XVII e XVIII, inferindo na chamada experiência da modernidade.

Advém desse processo um novo “espírito do tempo” ancorado nas reverberações da cultura de massa que modificou o sistema cômico popular e, conseqüentemente, os sentidos atribuídos ao riso. Três autores vão conceituar a comicidade a partir de áreas sociais diferentes – a psicologia, a filosofia e o teatro, porém localizadas na esfera burguesa. Vão diagnosticar a “essência” e a funcionalidade do riso, cada um deles evocando particularidades das transformações culturais que em conjunto arquitetam uma nova imagem para o riso na modernidade.

⁴⁶ O *Cirque Du Soleil*, por exemplo, remonta a uma tipologia do personagem que reflete as marcas do popular na imagem do palhaço: calças largas, perucas, sapatos grandes, face branca e nariz vermelho. Entretanto, há um apagamento do baixo material corporal, nas próprias vestimentas, as roupas são bem confeccionadas, carregadas de cores vivas e brilhos, a maquiagem não desvela borrimentos, a peruca é sempre bem penteada, reconfigurando a imagem do palhaço a um ideal de beleza, ligado ao bom gosto burguês. Essa imagem que se traduz em um ideal de beleza pode ser evidenciada na primeira abertura do programa *Fantástico* (TV Globo/1974), uma lona circense em que personagens desse universo entram em cena para transportar a noção de mundo mágico para a tela da TV, a música de abertura, composta pelo então superintendente da emissora, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni), firmava essa perspectiva já travestida nas máscaras e figurinos dos bailarinos: “Olhe bem preste atenção, nada na mão, nesta também. Nós temos mágicas para fazer, assim é a vida olhe pra ver”. No programa infantil *Balão Mágico* (TV Globo/1983-1986), essa referência se intensifica no lançamento do primeiro disco, com o palhaço Felizberto, a máscara que cobria o rosto de uma mulher resvelava os traços finos e belos da figura feminina, agregando a imagem o mesmo ideal de beleza e magia que descreveu o universo televisivo. Cf. CAMINHA: 2007.

A partir da evolução dos artefatos tecnológicos, advém o pensamento de Henri Bergson (2004) sobre a “essência” do riso. Nos ensaios publicados sob o título *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*⁴⁷, o filósofo atesta que o efeito cômico se dá na superposição de imagens em contraste; de um lado, os elementos vivos, interpretado como o fluxo da vida em constante mutação, e de outro, as interferências do corpo mecânico, visto como o lugar de contração e rigidez organizador da vida social. Assim, diz o autor: “o que há de risível (...) é certa rigidez mecânica quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vivida de uma pessoa” (BERGSON, 2004: 8).

Para o autor, a noção de organismo vivo é vinculada a uma compreensão espaço-temporal de movimento contínuo. Sobre a questão do tempo pesa a sensação de um progresso ininterrupto de um ser que envelhece sem cessar, ou seja, algo que não se repete, e por espaço, elementos que coexistem e que são interligados, feitos exclusivamente uns para os outros, não podendo estar presente em dois organismos simultaneamente. Assim, o vivo seria “mudança contínua de aspecto, irreversibilidade dos fenômenos, individualidade perfeita de uma série fechada em si mesma” (IDEM: 66).

Já o conceito de mecânico é visto pelo autor como “repetição, inversão e interferências das séries”. Dito de outra maneira, a ideia de máscara que impede o fluxo contínuo do vivo, o corpo sobrepujado a alma. Assim, o riso se traduz na percepção de um aprisionamento do corpo ao mecânico, como na imagem do fantoche, em que o humano se dá conta das contenções corporais (IDEM).

É por essa concepção que o autor interpreta o riso pela sua função social, capacidade de descortinar o que nos compele a viver mecanicamente, enquanto a vida é, em si, o oposto. A comicidade então se localiza nos processos mecânicos: repete, inverte e interfere no livre fluir no momento da distração⁴⁸ desse corpo em constante atenção. Desse modo, o riso é:

Uma imagem que nos sugira a ideia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social. Ora essa ideia se forma logo que percebemos o que há de inerte, de pronto, de confeccionado enfim, na superfície da sociedade viva (IDEM: 33).

A comédia, para o autor, portanto, localiza-se nas ações mecânicas, como uma espécie de rigidez da ideia e dos vícios para o caráter; o vício cômico é “aquele que impõe sua rigidez, em vez de tornar-nos a maleabilidade”. Assim, o reconhecimento desse vício e o jogo que

⁴⁷ Esse livro reúne três ensaios sobre o riso publicados originalmente no ano de 1899, na *Revue de Paris*. Cf. BERGSON: 2004.

⁴⁸ Para o autor distração é a incapacidade da pessoa de adaptar-se a uma nova ocasião, por isso move-se dentro de uma rigidez mecânica. Cf. BERGSON: 2004.

fazemos dele na nossa movimentação é a causa do nosso prazer: “o automatismo é o que nos faz rir” (IDEM: 11 e 12).

O pensamento de Sigmund Freud (2006) sobre o chiste pode ser relacionado às estratégias de distinção entre riso polido e grotesco pré-existentes no século XVI. Em seu livro *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905), o autor faz uma correlação entre a noção de civilização e inconsciente. Se o processo civilizador, retomando a teoria de Elias, produziu no corpo moderno práticas de autocensura/policiamento, o inconsciente foi pensado como um lugar constituinte da formação identitária do sujeito, onde se localiza a disputa entre as vontades libidinosas ligadas ao prazer e a autocoesão, resultando no que Freud nomeou como desejo reprimido.

O riso, nesse sentido, passa a ser interpretado como uma experiência fundamental para a saúde mental do sujeito, pois aparece como um efeito de compensação ao consumo de energia que mantém esse corpo moderno em autocensura. A gargalhada aparece como um lugar de desligamento e relaxamento, o que o torna positivo, pois se justifica por conter uma intenção tranquilizadora:

Freud prossegue dizendo que só as tendenciosas, as piadas com um propósito, são capazes de fazer as pessoas estourar de riso. As piadas inocentes não provocam esse impacto. Não sentimos por elas uma necessidade tão grande. Ansiamos por carne mais suculenta (...). Queremos atacar e expor (BENTLEY, 1981: 218).

Freud caracteriza o riso a partir de dois modelos: os ofensivos e os inofensivos. Segundo o autor, o riso inofensivo se acomoda nas práticas de autocensura, remete aos estratagemas de assepsia do grotesco, já apontados nesse capítulo. Já o ofensivo, de acordo com Eric Bentley (1981), tem como finalidade a subversão dos padrões morais, possui, portanto, um caráter tendencioso que interpela o sujeito no ato da ação, provocando a gargalhada. Freud, desse modo, recupera a noção transgressora do riso ofensivo, transformando-a em instância redentora e fundamental na manutenção da racionalidade.

Em Luigi Pirandello⁴⁹ (1981) o conceito de humorismo surge como uma forma de se pensar o riso no contexto da modernidade que, assim como a comédia, se configura pela justaposição de duas situações que apontam para uma posição contrária. O riso, para esse autor, sempre se articula no encontro entre duas imagens opostas. No caso da comédia o que

⁴⁹ O livro *O Humorismo* foi publicado pela primeira vez em 1908, no momento em que Luigi Pirandello como professor da Universidade de Magistério de Roma, decidiu escrever um material sobre a temática cômica para aplicar em sala de aula. O texto foi novamente publicado em 1920. Cf. PIRANDELLO, 1996.

se tem é uma “advertência” desse processo, uma reflexão crítica que mantém a superioridade da ação.

O humor, ao contrário, instaura um “sentimento de contradição” que se faz refletido no público: “eu me sinto mantido entre duas: gostaria de rir, rio, mas o riso me é turbado e impedido por alguma coisa que emana da própria representação”. É como uma espécie de graça constrangida que se torna cômica por que no diálogo entre o que se conta e o que se ouve, por exemplo, há uma espécie de familiaridade cúmplice, entre espectador e encenação. Como se nós/público nos percebêssemos de alguma maneira presentes na ação contada (PIRANDELLO, 1996: 132-136).

Assim, o humor em Pirandello seria o ato que implica em uma reflexão do porquê de estarmos rindo. Vincula, portanto, a racionalidade ao riso e é por esse motivo que aniquila “o nosso distanciamento e nossa superioridade”, ou seja, por que nos interpretamos como parte constituinte da situação cômica, e essa concepção está na própria ação. Como sugere Elias Thomé Saliba (2002), a estratégia do humor se constitui pela desfamiliarização de situações familiares, criando o que o autor vai chamar de “função desmistificadora” (SALIBA: 25-26).

Faz-se necessário chamar a atenção para a noção de reflexão em Pirandello, pois, é esta capacidade que produz o “sentimento do contrário” do qual o humorista extrai o seu texto. Segundo o autor, a reflexão se concentra nos atos constitutivos da representação do sujeito uno e integrado “como a sombra do corpo”. Remete as experiências do vivido que imprime o difuso. É na própria vida que a reflexão arruína a harmonia, por isso, diz Pirandello, “não é uma oposição consciente sobre o espontâneo; é uma espécie de projeção da própria atividade fantástica” (PIRANDELLO, 1996: 140-141).

O eixo central da teoria do autor consiste numa espécie de diálogo entre várias imagens de uma mesma expressão, está vinculada a uma noção estilhaçada da vida que interpela o sujeito por diferentes ações e sentimentos e que não podem mais ser pensados harmonicamente. É fácil entender o conceito de humorismo em Pirandello quando o associamos a ideia de fragmentação na modernidade.

Em uma de suas peças mais famosas - *Seis personagens à procura de um autor* (1908) -, os personagens adquirem consciência, saem do “papel” e debatem com o escritor sobre como a história deve ser contada a partir de diferentes pontos de vistas, fragmentando a história e o seu sentido ordenado. Eis a pergunta de Pirandello que resvala no conceito de humorismo:

Mas se nós temos no interior quatro, cinco almas em luta entre si: a alma instintiva, a alma moral, a alma afetiva, a alma social? E conforme domine

esta ou aquela compõe-se a nossa consciência, e nós consideramos válida e sincera aquela interpretação fictícia de nós mesmos, do nosso ser interior que desconhecemos, por que não se manifesta nunca todo inteiro, mas ora de um modo, ora de outro, como queiram os casos da vida (IDEM: 167).

Assim, o humor quebra “o caráter em seus elementos” e o riso, é uma ação que passa a ser sentida nos entremeios do *páthos*, nunca só alegria, agregando também outros sentimentos, por isso soa como uma espécie de graça melancólica, e se constitui a partir de uma visão dialógica do mundo, no sentido que Bakhtin (2003) deu ao termo (IDEM: 168).

Esses autores recuperaram a noção de riso a partir de características implícitas na vida moderna, ainda que cada um perceba o riso de maneira distinta: em Bergson, uma mecânica; em Freud, um desejo reprimido e em Pirandello, uma decomposição da vida refletida; no entanto, os três, como aponta Saliba, buscaram maneiras de significar “a fascinante e trágica história do século que começava”, posicionaram o cômico no “espaço do indizível” diante dos novos processos simbólicos de ordenação da vida cotidiana secularizada (SALIBA, 2002: 28).

Uma linha de permanência que vincula esses três tipos de riso e o riso medievo proposto por Bakhtin é a noção de instantaneidade, como sugere Lélia Pereira Duarte (2006). Em ambos os casos a ideia de comicidade é articulada no território cultural em momentos específicos que dialogam com o lugar oficial da seriedade. No medievo, a partir das festas carnavalescas que reinventam o sentido de mundo e desfiguram a noção de medo. No início da modernidade, através de uma máscara que reúne o corpo grotesco ao corpo comercial, do riso polido ao riso ridículo que irrompe em relação à racionalidade moderna, que releu as expressões cômicas da praça pública no campo do privado. O riso, desse modo, aparece como um lugar momentâneo que reproduz a perspectiva de circularidade na vida cultural:

O riso é uma explosão, afirma Roustang, um brilho que não se prolonga, ruptura que não pode durar, menor unidade pensável do desapego, da diferença, do recuo. O seu tempo é o do instante. Depois do brilho, da explosão, a realidade retorna com o peso de sua história (DUARTE, 2006: 51).

Por outro lado, o riso é sempre uma forma de sentir o mundo culturalmente estabelecido, reflete contextos históricos e por esse motivo apresenta variações entre a maneira de se constituir como graça. É a partir dessa premissa que se faz necessário estabelecer as diferenças; uma estrutura estética e simbólica arquitetada na noção de riso grotesco, como libertação e subversão, já não é a mesma quando se trata da modernidade.

Em Bergson, a ideia de mecânica sobreposta ao vivo reflete a incorporação dos artefatos tecnológicos na vida cotidiana, uma nova maneira de experimentação de mundo e,

portanto, de cosmovisão. Em Freud, como um contraponto à razão e à formação do eu civilizado, um esteio que balanceia o reprimido. Já em Pirandello, como uma concepção dialógica, retrata a coexistência de várias almas na concepção do sujeito individual fragmentado. Assim, as produções do riso moderno, articulam-se às inversões de linguagem, no diálogo entre o enunciado e enunciação, na inversão, na produção de diferenças que nem sempre estão sugerindo uma solução, mas levar para o plano cômico uma problematização de mundo racional. Assim, sugere Duarte:

[...] a sua explosão suscita, como diz Bataille, a experiência do nada, do impossível, da morte, indispensável para que o pensamento se sobreponha a si mesmo e o homem possa aceitar o desconhecido. O riso traz assim, a possibilidade de ultrapassar o mundo e ser o que somos, precário, limitado e mortal, marcado pela falta e pela impossibilidade de atingir um total conhecimento (IDEM: 53).

Até esse momento da tese trabalhei a questão da comicidade em várias costuras não lineares. Apesar de ter seguido uma linha narrativa configurada na noção de tempo histórico, muitas vezes misturei os tempos, em movimentos de entrada e saída que refiguram a lógica circense na própria montagem do conceito de riso. Discuti em conjunto a estética – as marcas risíveis – e os sentidos produzidos e articulei as prerrogativas de análise aos contextos culturais.

Faz-se necessário agora estabelecer um encontro entre essas muitas formas de riso discutidas e o objeto de estudo para, através desse processo, retomar as noções de residual e emergente, já debatidas no primeiro capítulo, e, assim, descrever o que nomeio como nova estética do humor, produzida na televisão, nos anos de 1980. De um lado, as marcas cômicas populares já atravessadas pela perspectiva comercial; de outro, a intensificação das experiências do privado, do pensamento sobre o consumo e, portanto, de novas demarcações de sentido do riso no campo racional, chamando atenção para práticas discursivas em diálogo.

A questão em debate não é a configuração do riso encenado em um não lugar, mas localizado, através do seu discurso duplo, no entremeio, em vez de um ou outro, um e outro em conjunção. Uma perspectiva que Pirandello já introduz com seu conceito de humorismo e se materializa nessa tese nas metáforas: euforia e desencença; cólera e cócegas.

A imaginação cômica televisiva em TV Pirata: cólera e cócegas!

Antes de propor uma análise do humor nos anos de 1980, faz-se necessário apontar as marcas do riso popular encontradas nesse tipo de narrativa que foram traçadas nesse capítulo

desde o medievo até a modernidade. Proponho começar esse exame pelo referente cômico ligado à escatologia: o imaginário grotesco.

Obviamente que esse grotesco só pode ser pensado em forma de imaginário. Desse modo, nos vestígios dessa matriz está inscrito todo um atravessamento de condições históricas e ideológicas que impossibilitam o mesmo tipo de representação e princípio que o originou como elemento constituinte da comicidade televisiva de 1980. Entre a transposição do medievo para o moderno, uma maneira comportamental baseada nos critérios do processo civilizador reformou esse corpo grotesco, em termos de assepsia, o que se assiste, nesse sentido, é uma figuração do que era tido por escatológico no medievo; apresenta-se, portanto, como uma ideia de grotesco revisitado.

Assim, no quadro do programa TV Pirata “Telecath 2º grau: aula de biologia”, uma paródia aos programas educativos, estruturados em aulas televisionadas e que na *TV Globo* ficou conhecido como *Telecurso 2º Grau* e *Telecurso 1º grau* (exibidos no começo da manhã, desde 1978 e 1981, respectivamente). A encenação é montada a partir de uma sucessão de planos médios e planos gerais. No médio, encontra-se a imagem de uma mesa e uma professora de voz fanha olhando para a câmera (Cláudia Raia) em primeiro plano, e um quadro negro, com desenhos a giz com partes do corpo humano em segundo plano.

No geral há, em primeiro plano, um ringue de luta montado com dois lutadores. Duas máscaras que escondem qualquer referência ao ator. Assistimos, desse modo, duas tipologias encenando uma luta, a primeira representa o “homem das Cavernas” – corpo nu, vestindo apenas uma sunga, braceletes e faixa na cabeça confeccionadas em tecido que representa a pele de uma onça. Essa figura indica não apenas a noção de antiguidade, mas a de brutalidade com a qual o homem “viril” caçava a sua presa, inspirado no estereótipo de incivilizado – o chamado homem das cavernas, anterior às condutas de boa educação e vestimenta que figuram como arquétipo do homem moderno.

A segunda tipologia é a máscara do corpo humano, uma fantasia produz sentido à narrativa, justamente por que articula a imagem de estudos biológicos ao arquétipo do esqueleto. Enquanto essas duas personas estão lutando, no fundo do enquadramento vemos a professora fanha (sua voz já indica uma construção de personagem formada por estratégias de inversão, como contraponto a voz perfeita de uma professora, que precisa desse instrumento em sua prática profissional). Enquanto ela fala para o espectador, a luta vai sendo visualizada; o critério da violência é o indicador do aprendizado. Assim, monta-se a dramatização:

Professora: Bom dia, hoje na nossa aula de biologia vamos falar sobre o corpo humano. O corpo humano carrega em seu interior uma quantidade de

órgãos, glândulas e vísceras, como por exemplo o fígado (**entra a imagem da cena de luta em que o homem das cavernas dá um soco no esqueleto onde se localiza o fígado**). O baço (**entra o mesmo tipo de encenação, só que dessa vez o esqueleto recebe um chute onde se localiza o baço**). Os rins (**mesmo tipo de encenação**). E os órgãos genitores.

Esqueleto: Nananananaão, com a mão protegendo os órgãos genitores (**depois da fala, ainda que tenha reivindicado, ele recebe um chute, bem “no lugar”**).

Professora: sabe-se que o corpo humano carrega dentro de si (**entra a imagem do homem das cavernas recebendo uma joelhada na face**) uma quantidade aproximadamente de dois litros de sangue (**detalhe de um recipiente, situado abaixo da cabeça do esqueleto jorrando sangue**). Ok. Vamos recapitular. Como vocês aprenderam, o corpo humano divide-se em cabeças (**homem das cavernas arrancando a cabeça do esqueleto**), troncos (**homem das cavernas arrancando os membros do esqueleto**) e membros (**o homem das cavernas arrancando os membros superiores da professora**).

Esse corpo despedaçado/ensanguentado traz para a narrativa um contraponto em relação a uma ideia de unidade e beleza dos apresentadores de TV; é marcado pela performance do avesso, que assistimos desde a voz fanha da professora aos rituais de brutalidade inscritos na cena, indicando a presença de uma imaginação do grotesco na conformação desse riso. Além do mais remontam a um contraste entre um modelo de organização social anterior a modernidade. É o combate entre o que na idade moderna se convencionou a chamar de barbárie *versus* civilização.

O jogo dos contrários proposto pela encenação, desse modo, se configura nas fronteiras de um discurso duplo cujo objetivo é chamar a atenção para o contexto presente, formulando uma questão invisível: a mídia, o consumo e o homem moderno são tão civilizados quanto aprendemos “na escola” que ele seja? Aprofundarei o sentido desse riso mais adiante, no momento, apenas deixo indícios do que pretendo discutir.

É possível encontrar vestígios dessa imaginação também em *Armação Ilimitada*. De um modo mais pontual, a personagem coadjuvante e amiga de Zelda Scott, Ronalda Cristina (Catarina Abdala) materializa a ideia de prazer na trama. Ela é o inverso de Zelda; é gorda, deseja o sexo - a história em vários momentos dramatiza os sonhos da personagem sempre cercada de homens bonitos e musculosos, como um convite ao desejo corporal, ratificado pelas suas falas.

Outra peculiaridade da personagem que se formula por essa imaginação discutida é a sua relação com a comida. A comida é vista por ela como uma grande virtude e lugar desejante; ela sempre é visualizada se deliciando com grandes sanduiches, faz caras e bocas, arranca pedaços de pizza com grandes mordidas incapaz de conter na boca, indicando para o espectador o prazer pelo ato de ingestão de alimentos que se compara a vontade junto ao

corpo masculino do sexo. No episódio “A Bruxa”, Bacana se irrita com Ronalda e pede para ela parar de comer e prestar atenção ao que ele está dizendo, eis que a personagem responde: “Ah Bacana, escutar eu to te escutando, agora parar de comer, eu não vou parar nunca, jamais”.

Ronalda personifica uma prática cultural historicamente construída em torno da comida e do sexo como fontes de prazer e explicação de mundo, em um universo contemporâneo, claro, mas que se conforma com pinceladas desse grotesco medieval revisitado. É como se um conjunto de imaginações direcionadas para o centro definisse esse corpo juvenil televisivo; portanto, há uma reorganização de discursos residuais em torno de práticas emergentes, redimensionando não só a cultura popular como recriando outro lugar de atuação com funções diferenciadas. No desejo da personagem já está inscrita os signos de uma cultura do consumo (alimentos produzidos em *fast foods*, refrigerantes, por exemplo) e de hedonismo (prazer alimentado pela imagem do corpo escultural masculino divulgado pelas mídias).

As tipificações dos personagens nessas duas análises são referências de outra imaginação popular como agenciadora da comicidade dessa geração 80. Os bufões e principalmente a *Commedia dell’Arte* remontam as origens de uma visão de mundo fabulado através das máscaras. No caso da *Commedia dell’Arte* o que se têm é o processo de profissionalização do uso da performance no ofício do ator, como aponta Barni:

Inúmeros são os registros posteriores, a partir de meados do século XVI. São registros históricos, contratos lavrados em cartório, cartas, relatos, nos quais notamos atores e companhias já desfrutando do sucesso junto ao público e se apresentando também em outros países da Europa. Mediante a leitura dessa documentação podemos acompanhar o gradual moldar-se das companhias e de seus mecanismos de atuação profissional (BARNI, 2003: 21).

A intensificação desse fenômeno se inscreve no surgimento do palhaço e a lógica cômica circense do espetáculo comercial. O palhaço se configura por uma tipologia fixa, produz sentidos diferenciados de acordo com a maquiagem, mas é sempre reconhecido pelo público como palhaço. Do mesmo modo, a *Commedia dell’Arte* se estruturou na configuração de estereótipos, representou os novos tipos de heróis, bandidos e vítimas organizadores do tecido social do período em que o gênero foi criado.

Dos pequenos burgueses, a figura da justiça, da aristocracia, o soldados em batalha e da cidade, os empregados domésticos que vinham do campo em busca de trabalho. Colombina, pierrô, arlequim, polichinelo, pantaleão, capitão e o doutor são referências de uma

organização teatral que se constitui a partir de arquétipos culturais em corpos invertidos. A improvisação dos atores modifica os tons das histórias, mas são sempre remetidos a personagens específicos.

Na *TV Pirata* assistimos as mesmas formulações, com a diferença de que os heróis, bandidos e vítimas são diferentes, por que representam outro contexto cultural que simboliza o lugar midiático e o espectador implicado. Têm-se, portanto, a referência ao programa rural, com a assistente de palco Mimosa (“Campo Rural”), o apresentador do programa masculino (“TV Macho”), o *cameraman* Ricardo (“Plantão da Farmácia Central”), a milionária Josefina (“Plantão da Farmácia central”), os âncoras do jornalismo (“Black Jornal”) entre outros, são tipologias que podem variar o nome (assim como em a *Commedia dell’Arte*), mas sempre remetem ao universo televisivo.

É verdade que o critério de improvisação não está nos atores, mas na relação entre o roteiro e o fluxo televisual. Cada novidade apresentada na TV é incorporada como novo quadro no programa. Tais tipificações ficam mais claras quando visualizadas pela arquitetura televisiva incorporada como estratégia narrativa em *TV Pirata*; é a grade de programação intercalada por intervalos comerciais que se repete a cada episódio exibido.

Nesse sentido, sempre vai haver um programa que é entremeadado por intervalos comerciais ligados à venda de produtos que remetem ao universo do programa que está sendo apresentado, em conjunto com as chamadas também da própria programação televisiva que será transmitida posteriormente; o plantão de notícias; a novela e assim por diante, intercalando programas, publicidade, chamada para filmes e eventos específicos como o “Brega in Rio” (referência ao Rock in Rio, transmitido pela emissora).

TV Pirata se constituiu pela difusão da grade fixa de programação em diálogo com quadros específicos ligados a notícias que foram referência na semana em que o programa foi transmitido; agrega, desse modo, uma lógica factual do jornalismo à encenação. A *Commedia dell’Arte* é um agente conceitual desse tipo de riso por que se presentifica na estrutura narrativa do programa, na formulação do roteiro e no espectador implicado sempre referenciado pelo olhar dos apresentadores para a câmera e pela citação em falas como a do apresentador do quadro “Campo Rural”: “o nosso programa tem muita atração, muita coisa especial pra você que está aí sentado no seu toco de pau”.

No caso de *Armação*, a dupla Juba e Lula, a jornalista Zelda Scott, o menor abandonado Bacana, o Chefe e Ronalda Cristina são tipologias que retroalimentam essa imaginação por que reverberam os ecos de uma lógica de organização narrativa que se constitui a partir do perfil psicológico de cada. Desse modo, as temáticas de cada episódio são

centradas no que cada tipologia representa para a trama, discutindo o consumo e uma arquitetura comportamental juvenil através das performances dos atores. As máscaras invisíveis, lógica contrária ao gênero da *Comédia dell'Arte*, está impressa na forma como o corpo do ator se empresta para a atuação, projetando no espectador, como sugere Morin (2007), uma identificação.

Juba e Lula, por exemplo, formaram uma imagem tão poderosa de juventude que ocuparam outro espaço na programação da emissora. Em 1989, entra no ar *Juba & Lula*, um programa de auditório infanto-juvenil, baseado em competições temáticas (esporte e ecologia, por exemplo) que foram referências em *Armação*. Para além, os atores adquiriram o direito de registrar o nome da dupla e lançaram a empresa André e Kadu Criações Promoções Artísticas – KACPA – que deslocou o espírito aventureiro impresso na narrativa para os diversos produtos licenciados sob a marca Juba & Lula. A empresa chegou a faturar, no ano de 1988, 300 mil dólares⁵⁰. Valor que expressa a maneira como essa construção simbólica foi consumida pelo espectador via roupas, revistas em quadrinhos, trilha sonora e alimentos. Juba e Lula representam um novo tipo de herói que resulta das relações entre mídia, consumo e imagens, “máscaras” de um contexto histórico discutido.

As temáticas debatidas tanto em *TV Pirata* quanto em *Armação* são organizadas em torno de um núcleo central, o que chamo de corpo juvenil televisivo. Desse modo a paródia aos processos de produção do fluxo televisivo é o terceiro exemplo de como uma imaginação pautada na matriz cômica popular é referência na construção narrativa do humor anos 80. Essa característica atravessou a grade de programação das televisões desde os seus primórdios.

A paródia de produtos midiáticos já se constituía como marca desde o rádio. *PRK-30*⁵¹ (1944-1964), apresentado pelos comediantes Lauro Borges (1901-1967) e Castro Barbosa (1909-1975) foi pensado como uma rede radiofônica imaginária em que se encenava o noticiário, a publicidade, o show de calouros, a hora da ginástica, a radionovela, entre outros. Segundo Paulo Perdigão (2003), *PRK-30* era fabulado com características de um humor *nonsense*, organizado por deslocamentos de sentidos no uso das palavras e erros gramaticais.

⁵⁰ Cf. REVISTA VISÃO: *Os heróis da geração saúde*. 07/06/1989

⁵¹ Segundo Perdigão, a sigla PR, abreviação de prefixo, foi uma designação imposta pelo decreto-lei de 1º de janeiro de 1929 (governo de Washington Luís) como estratégia de unificação das emissoras nacionais. Assim, elas passaram a ser chamadas a parti da designação *PRA-A* (Rádio Sociedade), *PRA-B* (Rádio Club do Brasil), sucessivamente. O título *PRK-30*, portanto, era uma paródia à maneira como eram chamadas as emissoras. O programa foi transmitido durante vinte anos, em diferentes emissoras, incluindo a *Rádio Nacional*. Cf. PERDIGÃO: 2003.

Tal fórmula é transposta para a televisão em 1967, através do programa *TV0-TV1*⁵², na *Rede Globo*, dirigido por Augusto César Vannucci. Apresentado por Paulo Silvino e Agildo Ribeiro, o programa fazia paródias de outros programas televisivos, desde seus humorísticos às suas novelas, entre eles *O Festival Internacional da Canção* (1968), *Hebe Camargo Show* e a novela *Gata de Vison*, do mesmo ano.

Quando a televisão se estruturou no país, pouco se sabia sobre ela, todos estavam aprendendo a fazer, tomando de empréstimo e, conseqüentemente, reelaborando narrativas e contratando profissionais que vinham de outros meios. O riso é um elemento narrativo importante na televisão brasileira desde a sua primeira emissora (*TV Tupi*)⁵³ em 1950. Com poucos recursos técnicos e mão de obra, os primeiros profissionais que atuaram no meio vieram do rádio, do teatro e do cinema.

Segundo Daniel Filho (2001), a primeira preocupação dos produtores foi a de como preencher toda a grade de programação. Tinha-se um extenso déficit quanto à linguagem, não havia profissionais, estavam todos aprendendo no ato da gravação. Não havia *videotape* e toda a produção televisiva foi caracterizada pela ideia da gravação em tempo real, da apreensão do “ao vivo”.

Os primeiros gêneros de programas da televisão brasileira foram os de atualidades, os de auditório e o teleteatro. Uma marca do humor encontrada nesses primórdios caracteriza-se pela criação de esquetes cômicos, apresentados nos programas de auditório. A tradição dessa modalidade de humor é do formato de programa de rádio, o chamado teatro de revista: modelo baseado nos espetáculos mambembes que viajavam toda a Europa, cujas matrizes originam-se de manifestações populares, nas quais esquetes cômicos são misturados a números musicais, apresentados por “por palhaços, cantores, malabaristas, sapateadores, que Portugal adotou e trouxe para cá no início do século XX” (FILHO, 2001: 41).

Filho relata ainda que a combinação desses números cômicos com musicais vai ser utilizada pela primeira vez no rádio no programa *Adhemar Cazé*, em que cantores como Sílvio Caldas, Francisco Alves e Carmem Miranda eram parodiados pelos humoristas. As músicas sempre eram entoadas em primeiro lugar pelos artistas cômicos, para depois serem interpretadas pelos cantores. Esses programas ultrapassaram a barreira do rádio e penetraram

⁵² *TV0-TV1*, surgiu do encontro entre dois programas anteriores. Em 1966, Paulo Silvino apresentou o *Canal 0*, transmitido toda quarta-feira, às 21h que, em janeiro do ano seguinte, passa a ser chamado de *TV0 Canal 0*. Em 1967, no mês de abril, *TV1 canal ½*, estreia na emissora sob as performances do humorista Agildo Ribeiro. Era transmitido toda quinta-feira, também às 21h. Segundo o site *Memória Globo*, em 22 de julho do mesmo ano esses programas passaram a ser transmitidos no mesmo dia, quinta-feira, um como sucessão do outro, durante uma semana. Logo após, fundiram-se, sendo nomeado como *TV0-TV1*. Cf. Site MEMÓRIA GLOBO, www.globo.com/memoriaglobo.

⁵³ Inaugurada no dia 18 de setembro de 1950. Cf. CAMINHA: 2007.

na televisão. São exemplos os programas: *Vai na valsa*, *Aí vem dona Isaura*, *Rancho Alegre*, *Piadas do Manduca*, *Balança, mas não cai* e *Cadeira de Engraxate*.

Desse modo, o humor se fixou na televisão nacional através de números que utilizavam personagens contando piadas rápidas e de quadros curtos. Eram encenações com alta dose de dramaturgia, em que artistas imprimiam voz e vestimenta a um personagem. A paródia é uma marca central nesse tipo de riso, reunia em torno das narrativas características ligadas ao cômico *nonsense* com pitadas de crítica social, discutindo fome, processos econômicos e política.

O sentido da paródia nos programas cômicos no início da televisão era o de produzir a inversão, não podendo ser interpretados na mesma linha subversiva do medieval, tendo em vista as mudanças histórico-culturais, mas tinha como propósito um jogo de contrastes em que o discurso parodiado tinha como finalidade a negação do primeiro discurso.

Cito como exemplo quatro humoristas que foram importantes na configuração da comicidade televisiva. Esses, com exceção do primeiro, iniciaram suas carreiras no rádio e no cinema e ainda estão no ar, em programas diversificados. São eles: Ronald Golias, Chico Anysio, Jô Soares e Renato Aragão.

Ronald Golias (1929-2005) fazia parte de um grupo de nadadores acrobatas chamado *Aqualouco* quando o artista Manoel de Nóbrega convidou-o para fazer parte do elenco de *A Praça da Alegria* (1953/TV Paulista). Seu primeiro personagem foi o Pacífico (1956/TV Paulista), cujo bordão era “Ô Cride, fala pra mãe”⁵⁴. Em 1967, foi convidado pra fazer parte do *Sitcom A Família Trapo* (1967/TV Record)⁵⁵. É nesse programa que o ator cria o seu personagem mais famoso – Bronco - e que posteriormente fez parte de vários outros programas em que Golias atuou, como *Escolinha do Golias* (1990/STB) e *Meu Cunhado* (2004/STB).

Chico Anysio (1931) protagonizou diferentes programas na televisão, entre eles, *Chico Anysio Show* (1963/TV Excelsior e 1982/TV Globo), *Chico City* (1973/TV Globo) e *Escolinha do Professor Raimundo* (1989/TV Globo). O humorista ficou marcado pela quantidade de personagens que criou, como Salomé – uma vovó gaúcha que tinha conversas íntimas com o então presidente general João Batista Figueiredo (último presidente da ditadura militar) – e Bento Carneiro - um vampiro brasileiro que ironizava a situação política do país em 1980,

⁵⁴ Esse bordão fez tanto sucesso que foi citado, como parte do refrão da música *Televisão*, composta em 1980, pela Banda de rock brasileira Titãs.

⁵⁵ Programa Roteirizado por Carlos Aberto de Nóbrega, filho de Manoel de Nóbrega e também humorista. Atualmente comanda o programa *A Praça é Nossa*, no STB.

que, tal como ele, cujos feitiços não logravam êxito, era marcada pelo fracasso dos planos econômicos. Foi a época do Plano Cruzado (1985) e do Plano Bresser (1989).

Jô Soares (1939) iniciou sua carreira na televisão em 1967, em *A Família Trapo* (1967/*TV Record*). Em 1970, é convidado para trabalhar na *TV Globo*, no programa *Faça Humor, não faça Guerra*. Nessa emissora atua também em *Satiricom* (1973) e *Planeta dos Homens* (1976), até que em 1981, passa a comandar o *Viva o Gordo*⁵⁶. Entre os seus personagens conhecidos pelo público têm-se Capitão Gay – um herói colorido, disfarçado de homem sério e negociante, que lutava a favor dos mais fracos; Sebá, um exilado político que desejava voltar ao Brasil e Zé da Galera, um sujeito comum, louco por futebol cujo bordão era “Bota ponta, Telê”.

Renato Aragão, mais conhecido como Didi Mocó, personagem criando quando o humorista ainda fazia parte do elenco da *TV Ceará*. Em 1960, lança o programa *Vídeo Alegre* (*TV Ceará*) e, em 1963, transfere-se para o Rio de Janeiro, atuando no *A – E – I – O – Urca* (1963/*TV Tupi-Rio*). Ficou famoso pela formação do quarteto cômico Didi, Dedé, Mussum e Zacarias em *Os Trapalhões* (1977/*TV Globo*). Didi foi criado como uma referência a dois personagens cômicos originados no cinema: Charles Chaplin e Oscarito.

Faz-se necessário ressaltar que a comicidade na televisão é muito mais abrangente do que a exposta nessa tese, tanto no que diz respeito aos primeiros anos de existência das emissoras quanto na própria década de 1980. Os exemplos citados acima, já apontam essa variação de produção, posto que esses humoristas fizeram ou ainda fazem parte do fluxo televisual contemporâneo⁵⁷.

O que chamo de humor 80 é um tipo de comicidade que se espalhou na grade de programação com a entrada de novos profissionais já nascidos com a TV implantada, como aponta Guel Arraes, ao referir-se a equipe de profissionais contratados para fazer parte de *TV Pirata*, e que pode ser interpretado como vestígios de uma dada época:

Quando pequenos, eles não liam gibis ou ouviam rádio ou iam ao cinema. Eles viam TV, vibravam com as aventuras de Nacional Kid ou as trapalhadas de *Satiricom*. Isso deu margem para que fizéssemos uma televisão onde a imagem contaria muito. Uma espécie de cineminha do humor (In: JÚNIOR, 2001: 18)⁵⁸.

⁵⁶ O programa foi uma derivação do espetáculo teatral *Vivo o Gordo e Abaixo o Regime*, encenado no período final da ditadura militar. Cf. MUSEU DA TV: www.museudatv.com.br, acesso em 20/06/2010 e MEMÓRIA GLOBO: www.globo.com/memoriaglobo, acesso em 20/06/2010.

⁵⁷ Para uma análise mais aprofundada do humor televisivo. Cf. CAMINHA: 2007.

⁵⁸ Mauro Rasi, Luis Fernando Veríssimo, Vicente Pereira, Patrícia Travassos, Felipe Pinheiro, Pedro Cardoso, Hubert, Helio de La Peña, Beto Silva, Bussunda, Reinaldo, Cláudio e Marcelo Madureira, com supervisão de Cláudio Paiva, eram os roteiristas do programa. O elenco era formado pelos atores Diogo Vilela, Guilherme

TV Pirata e Armação Ilimitada, desse modo, reincorporam as marcas da comicidade popular, porém nos fins da década de 1970, esse modo de contar descortina outras filiações, articuladas a construção de um “saber” televisivo que uma nova geração de profissionais incorporou em suas narrativas, ainda que tenha dialogado com determinadas formas textuais pré-existentes.

Nesse sentido, esse processo de ruptura vai gerar outras práticas de sentido ao uso da paródia, e é a partir desse alargamento do conceito que percebo a sua importância na configuração dessa nova escola de humor. Essa dilatação reestrutura, assim, um novo significado ao riso e está atrelado ao que foi discutido no primeiro capítulo: o contexto da redemocratização.

A paródia passa a ser central, portanto, por que se situa na linha fronteira entre o discurso residual – as matrizes populares - e um emergente – o artefato da linguagem, a estrutura midiática em discussão, os lugares de atuação do corpo juvenil por meio da intensificação do consumo. Discutiu-se, desse modo, sobre uma nova arquitetura comportamental que assentava em um mesmo plano encenado a descrença e a euforia, permitindo a existência simultânea de sentimentos contrários com valores simbólicos de pesos equivalentes.

A negação, elemento tradicional do discurso paródico, não foi utilizada com a finalidade de desmerecer um discurso anterior, tornando o segundo sentido discursivo superior ao primeiro, mas de fazer valer a existência da contradição e, portanto, da ambivalência, modo esse que esboça um momento cultural em vias de transformação. O riso, dessa maneira, se constitui na fronteira entre os sentidos sérios e cômicos, deixando de ser uma solução contra a seriedade.

Ainda sim, continua sendo visualizado como antagônico ao sério, uma visão de mundo que nesse determinado momento adquire características do que Pirandello nomeou de humorismo, a conjunção de diversas “almas” no plano da comicidade, e não de lugares estanques em oposição. O OU desloca-se para o E.

É um tipo de humor nomeado por Duarte (2006) como ironia *humoresque*. Para ela é um riso que se firma entre os termos “não já e ainda não”. Dito de outra maneira, é a formulação de um riso adensado pela presença da ironia (p. 31). Segundo Minois (2003), no século XX houve uma intensificação dos usos da ironia, pois à medida que a racionalidade torna-se lugar dominante, a vida passa a ser orientada pelos critérios de

identificação/explicação pautados pelos homens do saber; o universo das ideias reorganizou as práticas materiais, realinhando as ações ligadas ao sentimento a respostas científicas condicionadas pelos estímulos da modernidade. É nesse sentido que, para o autor, o riso moderno é:

Menos descontraído que o de séculos passados, por que incide não mais sobre este ou aquele aspecto da vida, mas sobre a própria vida e seu sentido, ou a ausência de sentido (MINOIS, 2003: 569).

É a partir dessa premissa que as teorias de Bergson, Freud e Pirandello aparecem como uma espécie de encaixe à arquitetura desse novo mundo. A ciência e os homens do saber preocupam-se em esquadrihar todos os fatos que impulsionam o corpo humano social. O riso, como um processo cultural, adquire marcas dessa metamorfose histórica. Em contraponto à crença moderna na racionalidade, aparece o ceticismo, e a ironia constitui-se nas entrelinhas desses dois polos. É um discurso duplo e com origem cientificista, com a finalidade de relativizar as verdades, “consideradas” como metafísicas/universais pela própria razão, ao contrário da comicidade que se origina no mundo popular.

Assim, as narrativas irônicas “jogam” com os arquétipos morais que fundamentaram a arquitetura do mundo moderno, e, apesar de contrapor em um mesmo plano duas práticas discursivas – estratégia de fabulação que aproxima o riso e a ironia-, não se localiza em outro lugar que não o da própria razão moderna⁵⁹. Desse modo:

O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido (...). A ironia não é zombaria: no fundo, leva as coisas a sério, mas dissimula sua ternura (IDEM: 570).

Para Minois a ironia tornou-se um artefato necessário no mundo contemporâneo, pois está atrelada ao que Lyotard (2002) chamou de crise de representação do sujeito moderno. Se como sugere o segundo autor, a característica central desse momento histórico é uma pluralidade de relatos em disputa (o *ethos* pós-moderno), os referenciais identitários que arquitetam uma ideia de sujeito são ampliados em demasia, inferindo, portanto, em novas

⁵⁹ É preciso deixar claro que a ironia existe desde a antiguidade. Segundo D.C. Muecke os primeiros registros da palavra encontra-se na *Poética*, de Aristóteles, como sinônimo da peripécia e na *República*, de Platão, como um jogo dialético em busca da verdade cuja referência é o diálogo Socrático. Ainda segundo o mesmo, é Cícero - “ironia enquanto modo de tratar um oponente num debate” - e “Quintiliano” - “enquanto estratégia verbal de um argumento completo” quem fornece o modelo tradicional dessa figura retórica. Da antiguidade para o contemporâneo, a ironia foi pensada como vários fenômenos diferentes, fato que, de acordo com o mesmo autor, dificulta o entendimento do conceito. Nesta tese, noção de ironia está atrelada aos critérios racionais e de seriedade explicados no parágrafo. Cf. MUECKE, 1995: 32.

maneiras de explicação de mundo que pressupõe o jogo de legitimação/deslegitimação de práticas discursivas.

Zygmunt Bauman (2008) decodifica esse fenômeno como a insurgência de uma mentalidade pós-moderna formalizada pela lógica de mercado como centro das práticas cotidianas. A liquidez do homem contemporâneo, desse modo, é o reflexo de uma sociedade do consumo em que os próprios sujeitos são pensados como mercadoria.

Para o autor, o adensamento do consumo como lógica que regulamenta as ações sociais, políticas e cotidianas é o que o torna peculiar nas sociedades contemporâneas. Se o mercado passa a ser o novo espaço modelador da vida, é através de suas leis que as relações em disputa pelo poder, identidade e inclusão/exclusão passam a ser reconfiguradas. Desse modo, o que se torna singular em uma cultura do consumo é a inversão dos valores que nortearam o projeto capitalista numa sociedade de produtos⁶⁰; atualmente, é o desejo humano de estabilidade o seu principal fator de risco.

Bauman vai dizer que uma das singularidades desse tipo de sociedade é a constante promoção de novas necessidades, projetando uma incessante remodelação dos desejos através de novos e melhores produtos. Assim, o imaginário que configura essa sociedade é a descrença na orientação para o futuro, retirando “do adiamento da satisfação seu antigo sentido de prudência, circunspeção e, acima de tudo, razoabilidade”. Portanto, o contemporâneo passa a ser entendido pelo autor como fase líquida da modernidade, na qual as formas de satisfação são sempre momentâneas. É o tempo presente que orienta a arquitetura comportamental dos consumidores (BAUMAN, 2008: 45).

A capacidade de ressignificação do tempo é o fator que mantém um equilíbrio no sistema e atravessa as práticas diárias, atualizando as maneiras de sentir e de conduzir o afeto. Na mesma medida em que conclama o consumo desenfreado, eleva a produção do desperdício, o que, para Bauman, reflete uma cultura da “obsolescência embutida”. Assim, diante de uma sociedade de consumo excessivo, a necessidade de mobilidade e visibilidade é cada vez maior, deflagrando uma constante reformulação das identidades como formas de assegurar os princípios de inclusão/exclusão elaborados pelo mercado (IDEM: 45).

É nesse sentido que a ironia, segundo Minois, passa a ser interpretada como um lugar de defesa, pois é a maneira como o sujeito histórico tende a atravessar a fluidez dos discursos.

⁶⁰ Na sociedade de produtores, o ethos que alinhava todo um modelo de produção era estruturado na perspectiva de que adquirir bens assegurava uma maior comodidade e *status* social. O projeto capitalista daquele momento investia no disciplinamento, na organização e na regulação do corpo trabalhador. Apostava na produção de desejos sempre orientados para o futuro, conclamando o consumidor a ter acesso, via aquisição de produtos, a uma vida “resistente ao tempo” e segura. Cf. BAUMAN, 2008: 42.

Se o que o mundo contemporâneo oferece é a uma promoção de crenças e descrenças, o ceticismo – prática inerente à narrativa irônica – torna-se um movimento de segurança em relação a uma constante mobilidade desse mundo:

O espírito moderno coincide cada vez menos com o mundo; ele não se *cola* mais ao real; ironiza sobre tudo, por que tudo é virtual, e a fronteira entre virtual e real está cada vez mais fluida. Assim, a atitude irônica torna-se quase obrigatória – questão de sobrevivência para o espírito humano que deve destacar-se dessa nova vizinhança, para não ser absorvido por ela (IDEM: 571)⁶¹.

Em paralelo a ascensão da ironia, Minois vai dizer que o século XX decretou a morte do riso no momento mesmo em que o tornou uma instância central nas práticas contemporâneas e está diretamente ligada à formação de uma cultura midiática, estando presente em diferentes campos culturais, tais como o marketing político, a publicidade, os programas televisivos, “dos boletins meteorológicos à imprensa cotidiana” (IDEM: 593).

A comicidade esparramou-se, generalizou-se e agora faz parte de práticas antes conformadas à seriedade, tornando-se uma ferramenta comercial. É nesse sentido que o autor se apropria do conceito de sociedade espetáculo, proposto por Guy Debord (2006), para indicar o surgimento de um riso-espetáculo: “como carne de vaca é um produto de consumo”, é ferramenta de sedução em uma cultura cada vez mais intensificada pelas estratégias de mercado. Para Minois, a comercialização do riso projetou um esvaziamento de suas formas originais, “o riso autêntico é expulso”, pois submergiu o princípio de caos - inversão da ordem – que o caracterizava (IDEM: 593 e 610).

É como se a vida contemporânea assentasse o riso e, ironicamente, ele passasse a ser o inverso do que ele sempre foi, virou de cabeça para baixo e assumiu a função de reorganização da ordem e da moral pública. Para o autor, a noção de centralização do riso como centralização da vida em espetáculo é o princípio que desloca o propósito da comicidade. Em um primeiro plano, indica uma supervalorização das práticas lazer impressas na intensificação da cultura do consumo.

Como sugere Bauman, a cultura do consumo modificou as noções de tempo, fixando uma autonomia do presente perante o passado e o futuro como característica que legitima o momento sempre como um novo recomeço. É desse modo que as noções de segurança,

⁶¹ Apesar de nessa citação o autor imprimir o termo moderno, nessa parte de seu texto ele se refere ao contemporâneo, chegando mesmo a citar o termo pós-moderno como referência. O subtítulo do texto chama-se “necessidade da ironia no mundo contemporâneo”. É verdade que Minois não faz referência nem a Lyotard, nem a Bauman, essa é uma articulação cujo propósito é uma ampliação da noção de pós-modernidade citada por Minois e que foi discutida no primeiro capítulo desta tese. Cf. MINOIS: 2003.

estabilidade e pertencimento passam também a serem constituídas sob o signo do efêmero, na busca desenfreada por “descartar e substituir” através das novas oportunidades da próxima semana (BAUMAN, 2008: 50).

A síndrome consumista coloca as precauções contra a possibilidade de as coisas abusarem da hospitalidade no lugar da técnica de segurá-las de perto, e da vinculação e do comprometimento de longo prazo. Também encurta radicalmente a expectativa de vida do desejo e a distância temporal entre este e sua satisfação, assim como entre a satisfação e o depósito de lixo (IDEM: 111).

Desse modo, convida o consumidor a uma alegria e a um rejuvenescimento constantes, geradores de sucessivas tentativas de novos acertos e erros. A noção de centralização do presente está vinculada a uma arquitetura do prazer, da promessa de felicidade obtida através dos objetos de consumo, como uma espécie de deleite momentâneo, situado na fronteira entre um jogo de desvalorização e revalorização de novos produtos a serem consumidos.

É a fabulação de uma vida regulamentada pelas estratégias de mercado que configura o riso como a instância central na busca desenfreada pela felicidade, pois este se tornou um ferramenta necessária na composição de um discurso que desloca para o objeto do consumo uma simbologia do prazer, transformando a vida social em uma constante festividade. O universo contemporâneo convida o espectador a uma euforia que perdura apenas na ansiedade pela satisfação e, portanto, para cada vontade adquirida, implica a criação de uma nova. Desse modo, a formulação do desejo se relaciona a uma economia de mercado que se sustenta pela promoção, desvalorização e criação de novos anseios.

É por esse motivo que a ideia de felicidade só pode ser entendida por Bauman como um lugar ilusório em que o vasto empreendimento de novas promessas esmaece o excesso de decepções, fazendo com que a crença nessa busca não seja perdida e permaneça reatualizando a cultura consumista. Assim, essa mentalidade do consumo implica em uma eterna prática de valorização do prazer que, segundo Minois, configura-se como uma imaginação totalitária da vida em forma de riso. É a esse processo que Minois nomeia como formulação do riso-espetáculo:

As festas modernas fragmentam-se, fracionam-se, terminando em um ativismo panlúdico que tende a fazer da própria vida uma festa – o que é um contrassenso, já que a festa, justamente, que se opõe ao cotidiano pela liberdade e pela supressão de tabus (MINOIS, 2003:602).

Como meio de sedução, o cômico perdeu a sua finalidade política ligada à oposição; ao estar presente em todo lugar deixa de ser artifício que descortina a norma, tornando-se ele

próprio uma forma de normatividade, o que acarreta na formulação de uma sociedade pautada pela tirania do riso, reforçando uma obrigatoriedade de ser feliz. O riso desse modo apresenta-se como característica eufórica.

Retomando Bauman, se a garantia de felicidade como símbolo de uma cultura do consumo é o tempo inteiro adiada pela promoção de novos objetos de desejo, tornando-se ilusória, a descrença também passa a ser o reflexo de uma estrutura sentimental em que a promessa dessa felicidade *per se* nunca se cumpre. Nesse sentido, o riso também pode ser interpretado como uma tentativa de solução das angústias projetadas pela vida pós-moderna e, portanto, como lugar de ancoragem.

Para chegar a essa conclusão, Bauman faz uma revisão histórica da maneira como o processo civilizador desestruturou os modos de organização baseado em leis geridas pelas leis comuns na sociedade tradicional. Ele argumenta que, no processo civilizador - coerção sobre o corpo do indivíduo (Freud) - a noção de comunidade só se tornou questão no momento em que entrou em crise, fazendo, então, surgir a ideia do Estado-nação e do indivíduo.

Foi sob a égide do patriotismo que a “descoberta” da liberdade do indivíduo foi utilizada em função “da supressão de escolhas (individuais) consideradas prejudiciais à nova totalidade: a comunidade Estado-nação”, naturalizando e legitimando as estratégias de dominação presentes na organização das cidades modernas (IDEM: 96).

A condição pós-moderna, para Bauman, deflagra outra vertente do processo civilizador: ao transformar a necessidade de liberdade em imaginário gera uma maneira menos conflituosa de ancorar a hegemonia do mercado sobre o indivíduo, já que se configura pela obrigatoriedade, como vocação/comprometimento, de escolha como se fosse de fato uma possibilidade de autonomia do sujeito.

Desse modo, se no medievo o riso era visto como parte constituinte de um mundo sacralizado, no século XX, passa a ser uma tentativa de sacralização, recuperação de vínculos e morais públicas que na cultura do consumo são recorrentemente postas em descrédito e condicionadas às escolhas do indivíduo, através do fetiche. A cultura do consumo, nesse sentido, formula outra característica para o riso, ancorada no sentimento melancólico e descrente em um mundo cujo valor é legitimado pela fluidez da moral, imposta no processo de obsolescência desenfreado.

A tirania do riso, em Minois, portanto, é uma reconfiguração da mentalidade cômica medieval, em que a subversão e a cosmovisão às avessas de mundo são esmaecidas em função de um projeto de riso-espetáculo, pois “num mundo onde tudo é respeitável, o componente

agressivo do riso foi eliminado; de repente o riso, desvitalizado, não mostra mais os dentes” (MINOIS, 2003: 627).

A perspectiva do autor está ancorada em uma forma de análise da cultura do consumo e, embora Minois não tenha citado nem Bauman, nem Fredric Jameson (2006), analisado no primeiro capítulo, ele parece fazer coro com as concepções desses dois autores no que se refere à noção de pós-modernidade e é por essa perspectiva que ele elabora um novo sentido para o riso contemporâneo.

Desse modo, o riso é tão negativizado quanto a cultura pós-moderna, não havendo mais uma possibilidade de contradição nas formulações culturais em uma sociedade em que as maneiras de agenciamento do mundo foram intensificadas pela simbologia do consumo. A noção de um novo sujeito, o consumidor, parece ativar a perspectiva de um consumo passivo, em que não há mais ação contrária.

No que tange a relação entre processo econômico e configuração cultural, para Bauman e Jameson, o capitalismo chegou ao seu apogeu. E, no que se refere às formas estéticas de oposição, tanto para Jameson, no conceito de pastiche, quanto para Minois, no de riso, há um processo de esvaziamento de sentido, justamente por que na pós-modernidade elas deixaram de ser oposição para se tornarem situação, apagando, desse modo, qualquer ação contraditória.

A perspectiva desses três autores citados é baseada em uma visão dialética que infere um pensamento sobre as práticas culturais como lugar de disputa, porém, no momento de análise, o que se apresenta é um apagamento das lutas discursivas em função de uma cultura do consumo dominante que não apresenta mais possibilidade para a contradição.

Penso que as transformações históricas nos levam de fato a uma intensificação do consumo, ativando cada vez mais uma desigualdade de classes sociais; a pós-modernidade, desse modo, pode ser interpretada como um lugar de crise do sujeito diante do projeto moderno inferindo, portanto, em mudanças comportamentais, o que significa concordar com Bauman no que tange a centralização do mercado como ordenador de novos hábitos e vínculos sociais. Porém, isso não significa afirmar a existência de um sujeito passivo.

Desse modo, ainda que as leis de mercado se transformem em instâncias dominantes na configuração das práticas cotidianas, é no espaço do consumo que as lutas culturais são travadas. As formas cômicas, interpretadas nessa tese como gênero narrativo e, portanto, como visão de mundo, adéquam-se ao tempo histórico referente, o que implica dizer mudanças de sentido e de usos, mas não um esvaziamento crítico tão intenso a ponto de declararmos a sua morte, como aponta Minois.

Faz-se necessário apontar as transformações desse gênero através dos tempos históricos, como proposto por essa tese, para que possamos visualizar os processos narrativos do riso em sociedades mais complexas e, assim, observar os conflitos sociais recorrentemente representados pela “pena da galhofa”⁶² e, do mesmo modo, indicar como o cômico, em suas diferentes manifestações, prossegue revelando lugares de atuação reflexivos e contraditórios justamente pelo artefato do discurso duplo, que infere em outras práticas de sentido, mas não no seu apagamento.

Assim, pensar um tipo de riso televisivo proposto nos anos de 1980 no Brasil significa atentar para a estrutura de sentimento da época que descortinou um contexto histórico em transformação; os repertórios culturais a que esse humor se afiliou, nesse caso, deflagrou uma arquitetura comportamental juvenil em questionamento, entre uma herança residual baseada em uma ideologia cultural dominante de esquerda de 1960, o que acarretou em uma estética de oposição às narrativas oficiais e a presença de um discurso emergente de intensificação do consumo que teoricamente foi interpretado como narrativas de aceitação⁶³.

Entre as contradições do que esteticamente foram interpretadas como oposição e aceitação, já expostas no primeiro capítulo, uma nova geração encenava os conflitos temporais na mídia televisiva. Ao discutir o consumo, chamava a atenção para novas formas comportamentais ligadas às transformações da vida social, estimuladas pela intensificação das novas tecnologias, da ideologia de mercado, da formação dos conglomerados midiáticos e da especulação do capital transnacional.

O gênero cômico, pela sua condição de discurso duplo, responde às demandas desse contexto histórico reflexivo com uma força significativa e não por acaso tornou-se um referente de ligação entre diferentes práticas culturais dessa “juventude 80”. Esteve presente nas ondas sonoras do BRock (rock brasileiro composto por bandas juvenis novas), como por exemplo nas músicas da *Blitz*, *Ultraje a Rigor*, *João Penca e os Miquinhos Amestrados*, *Magazine* e *Inimigos do Rei*; nos programas televisivos, como os que analiso, *TV Pirata* e *Armação Ilimitada*, mas também em narrativas como *Mocidade Independente (TV*

⁶² Parte de uma expressão utilizada por Machado de Assis no prefácio de *Memórias Póstumas de Brás Cuba*, para referir-se a uma forma de interpretação de mundo em que a melancolia se alia ao cômico. A citação completa é “trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi com a pena da Galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”. Cf. ROUANET, 2007: 29.

⁶³ Como apontei no primeiro capítulo, esses dois conjuntos ideológicos são mais complexos e contraditórios, não cabendo a essa parte da tese uma análise aprofundada de tais questões. Se uso esses dois termos: aceitação e oposição é para marcar uma maneira de interpretação entre os períodos históricos de forma dicotômica. Essa tese, porém, afilia-se a discussões teóricas que trabalham as contradições não como processos estanques.

Bandeirantes/1981), *Crig-rá* (TV Gazeta/1984) e *A Retrospectiva do Ano* (TV Manchete/1988). E por fim, foi elemento constitutivo do cinema musical juvenil em *Bete Balanço* (1984), *Areias Escaldantes* (1985), *Rock Estrela* (1986) e *Rádio Pirata* (1987).

Em todos esses exemplos citados o que se têm é uma relação entre juventude e universo massivo como pré-requisitos da formação do riso anos 80. O que significa dizer uma reestruturação das formas cômicas em função de uma cultura do consumo em fases de intensificação. Para Jameson (2006), o adensamento dos referenciais econômicos capitalistas, interpretados como cultura pós-moderna, refletiu em um deslocamento de sentido nas estéticas de oposição, inclusive na interpretação da paródia.

A perda de um referencial político, que para o autor significa um esvaziamento crítico, é, portanto, uma declaração de morte do discurso paródico e o surgimento do pastiche como figura de linguagem dominante na pós-modernidade. Concordo com Jameson, quando ele atribui a esse tempo histórico uma importância a narrativas de discurso duplo como agentes conceituais centrais. Discordo, porém, da definição que o autor faz do termo e por isso, entre paródia e pastiche, opto pelo primeiro, tendo em vista que essa escolha aponta um universo de contradições esmaecidas na análise de Jameson. Acredito, desse modo, que a análise de Linda Hutcheon (1985) sobre a paródia é um ponto de partida para entendermos de uma maneira mais complexa as formas cômicas impressas nas narrativas juvenis dos anos 80.

Nesse sentido, Hutcheon procura uma perspectiva teórica que abarque as diferentes manifestações paródicas encontradas no texto moderno, nos romances, no livro, na televisão, na música e na pintura, por exemplo. Sua premissa mais alagarda do uso da paródia refere-se a uma visão de mundo que se intensificou na modernidade à medida que os alicerces que compunham esse projeto ideológico esmaeceram, tais como a ideia de autoria e a noção das grandes narrativas como lugar de produção de verdade absoluta.

A paródia, desse modo, tornou-se o elemento de sustentação do dizer. O texto voltou-se cada vez mais para si e para a citação de outros textos como critérios de validação e filiação discursiva. A forma de legitimação está inscrita no próprio texto e não fora dele:

As formas de arte têm mostrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de incorporar o comentário crítico dentro de suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal. O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que nossos sistemas humanos têm para referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade (IDEM: 11-12).

Sigo esse raciocínio para mostrar que à medida que as micronarrativas de um sujeito contemporâneo fragmentado se intensificaram, a recorrência a esse recurso estilístico também

foi adensada. A alusão tornou-se um modo importante de configuração de sentido nas chamadas pós-modernidades.

Para a autora, a diferença da paródia moderna em relação à medieval - a construção de um discurso duplo que tem no elemento ridicularizador a função política de negação do primeiro discurso, para validar uma nova produção de sentido cujo objetivo é relativizar uma norma/ordem - não pode mais ser interpretada como o referente principal dessa estratégia narrativa. Diz ela: “muitas paródias atuais não ridicularizam os textos que lhe servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio” (IDEM: 78).

Nesse sentido, a paródia passa a ser interpretada pela autora como a construção de um discurso duplo, mas com distanciamento crítico. Seu referente não é a negação do discurso parodiado, mas, sim, a preocupação em ressaltar a diferença que se estrutura entre um e outro para referir-se a um novo momento histórico, sem esmaecer preocupações críticas. É a partir dessa perspectiva que interpreto o discurso desenvolvido pelo humor 80.

O contexto claramente marcado de alusão ao universo massivo e de outras obras nas textualidades dessa estética não continha a intenção de negar e fazer valer outro discurso, pelo contrário, abria espaço para o pensamento crítico sobre o mundo em que essa arte era parte constituinte. Ora legitimando-o, ora denunciando as mazelas de uma nova ordem social que se consolidou nos entremeios de um universo do consumo conclamado pela televisão.

É nesse sentido que concordo com a premissa de Linda Hutcheon (1985) em propor um alargamento da paródia para atender as demandas de momentos históricos em transformação, pois infere sobre a necessidade de reflexão em torno de novos modos comportamentais. Tanto em *TV Pirata* quanto em *Armação Ilimitada* esse questionamento é a discussão central. Desse modo, o universo midiático como temática encenada é a linha narrativa que fomenta o surgimento de uma nova arquitetura comportamental, por isso é tão intensificado nas textualidades dessa geração, tendo em vista que é uma dos principais agentes de uma sociedade do consumo se quisermos utilizar a perspectiva de Bauman, ou, como sugere Kellner (2001), da cultura midiática.

Desse modo, no episódio, “O surfista e o milionário”, de *Armação Ilimitada*, o narrador-locutor *Blackboy* (Nara Gil) inicia o programa com a fala: “entrando no ar o seu rádio com imagem, (nesse momento o rosto da apresentadora funde com a imagem de um rádio antigo, indicando o processo de apropriação do veículo pela televisão). Atenção moçada está liberada a imaginação com seu *Blackboy*: bravos, cascatas e armações, loucuras delírios invenções, o Havaí não é ali (Nara Gil aponta o dedo para a câmera), o Hawaii é aqui, agora.”

Nesse momento, a atriz faz um movimento com seu braço da direita para a esquerda, como se “puxasse” o próximo quadro do episódio para “dentro da televisão”, e em seguida aparece uma imagem de Juba - Kadu Moliterno - beijando uma mulher dentro do mar, com uma legenda piscando na tela: Havaí – ao vivo. Na sequência seguinte, Nara Gil, vestida com um casaco de pele, faz o movimento contrário com o braço, como se “puxasse” o enquadramento em que ela aparece “de volta para a televisão”, dizendo: “Armação não é só mar, sol e ondas. Armação também é história, civilização arte e cultura”, fazendo o mesmo movimento da cena anterior, para que vejamos Zelda Scott (Andrea Beltrão) passeando por Roma, com uma legenda similar à encenação de Juba no Havaí.

Embora, a fala de *Blackboy*, compare as duas situações, o enquadramento em que Juba aparece no Havaí, com o de Zelda em Roma, como se esses dois quadros sintetizassem a filosofia do programa em unir duas situações diferentes, a imagem de Juba, indica uma sensação de prazer, diferentemente da de Zelda que aparece sempre ao lado de monumentos históricos da cidade, com uma fisionomia de tédio. Essa sequência de cenas foi configurada para indicar como o imaginário dessa geração de 1980 articulou a noção de cotidiano com um sentimento de diversão, metaforizado pelo sol, praia, surf, namoro, negando uma disposição a uma reflexão política, referente ao universo da juventude de 1960.

Esse imaginário é reafirmado na sequência da narrativa, quando *Blackboy*, volta a aparecer na tela, com a mão fechada e apenas o dedo indicador aberto sobre a sua boca, como se dissesse “não vamos comentar” e em seguida aparece uma cartela com os dizeres: “Enquanto isso, no Havaí...”, e em seguida, as imagens que aparecem são as Juba e Lula passeando pela cidade de carro. Para nós, é importante indicar, como as encenações do braço de *Blackboy*, “colocando” e “retirando” as imagens de Juba e de Zelda no ar, aproximam esse imaginário do universo televisivo, pois, esse braço é indicativo de que essa “diversão” é parte constituinte do veículo, afinal, “o Havaí é aqui”.

Já em outro episódio do mesmo seriado, intitulado “Sua majestade, o neném”, o Havaí é aqui, mudou de sentido, pois a alegria e festividade que embalavam as ondas esportivas de Juba e Lula tornam-se o pesadelo de Zelda Scott. A jornalista tornou-se editora do caderno de economia do jornal O Crepúsculo e, enquanto visualizamos o sonho de Zelda, ela, olhando para a câmera, diz para o espectador:

Zelda (olhando para a câmera): a poupança caiu menos 3, 47%, o ouro menos 4,62%, o IPV menos 9, 25% e o overnight menos 5, 77%. É dramático, apenas três papeis meu renderam 15% esse mês, mas eu não faço a menor ideia de que papeis são esses! É terrível! Me acompanhem: venda tudo o que puder, venda hoje, venda agora, venda já. Não invista, não insista,

compre a vista. Não seja louca, não marque touca, dinheiro, só embaixo do colchão. Abandone rapidamente esse barco furado. **(Gritando)** É o declínio do império brasileiro!! O Barco esta afundando, o barco está afundando, o barco está afundando!

Ronalda (batendo no rosto de Zelda): Acorda, acorda, você está sonhando, você teve um pesadelo.

Zelda (retirando do bolso do pijama um peixinho): Será mesmo, Ronalda?

Ronalda: Zelda Maria, esse caderno de economia esta lhe deixando louca. Zel, senta pra não cair dura com a notícia que eu vou lhe dar.

Zelda: Eu já cai, Ronalda. O Brasil caiu, o dólar subiu e a bolsa ta furada! **(Caindo e sendo segurada por Ronalda).**

Ronalda: Se situa, Zelda Scott! Coloca o seu emocional no eixo!

É nesse Brasil duplo que as configurações de uma cultura televisiva são impressas nesses programas. E a “caixa mágica” que ordenava tais fabulações passou a ser discutida, rememorada, criticada, mas também legitimada. A preocupação com a discussão sobre a linguagem foi o foco central e o diálogo de vários formatos e produtos que são constructos de uma indústria cultural entrou em cena, alinhando diferentes referências entre a cultura popular e erudita, para apresentar ao espectador outra visão sobre o universo massivo.

Assim, a paródia foi o recurso mais utilizado, e esse uso serviu como instrumento de valorização do massivo, tendo, naquele momento, a televisão como a principal ferramenta de disseminação; ao mesmo tempo em que produziu um distanciamento crítico. O intuito da narrativa não era negar a televisão e o contexto mercadológico que a ela se une, mas chamar a atenção para a função simbólica que o meio possuía (possui), o lugar oficial que ocupava (ocupa) e a necessidade de fazer usos desse território. É dessa maneira que esses novos produtores culturais mapearam, como sugere Hutcheon, os lugares de atuação no contexto contemporâneo, conclamando o espectador a buscar respostas através de perguntas.

É desse modo que o tipo de riso, nomeado por Duarte como ironia humoresque, serve como ponto de chegada para a definição de uma imaginação cômica em *TV Pirata* e em *Armação Ilimitada*, pois condensa vários elementos do humor discutidos nessa tese. Primeiramente, indica a existência de um diálogo entre as matrizes populares, eixo referencial do conceito de comicidade, com os processos de transformação históricos que alteraram a visão oficial de mundo sério, a partir da racionalidade, tornando a ironia um elemento constituinte do humor.

Ao contrário de uma análise em que ironia e riso estão situados em lugares de disputa, como marcas narrativas de classes sociais diferenciadas, o que se têm é uma conjunção entre essas duas esferas de interpretação. Uma analogia que remete a própria figuração de mundo

moderna em que a cultura de massas reaproxima características das matrizes eruditas às populares.

Tal procedimento não acarreta necessariamente um apagamento de fronteiras e um esvaziamento das lutas sociais, esses lugares em disputa continuam existindo à medida que as classes sociais continuam agenciando o contemporâneo. Mas é preciso levar em consideração que os territórios de ação são cada vez mais condensados pelos artifícios midiáticos, o que significa perceber uma arquitetura de mundo mais complexa em que os jogos por representação escapam a uma concepção dualista em que um discurso se opõe ao outro.

Do ponto de vista teórico o riso e a ironia são molduras interpretativas que indicam lugares de fala consolidadas em terrenos diferentes, porém do ponto de vista das práticas materiais o problema se complexifica, tendo em vista que há uma circulação muito mais intensa entre os sujeitos históricos, fenômeno que alimenta uma incorporação, troca e ressignificação de gêneros narrativos.

É nesse sentido que em *TV Pirata* e em *Armação Ilimitada* toda uma trajetória cômica popular televisiva dialoga com os repertórios culturais de uma nova geração de profissionais formada pelo campo do saber científico. É outro universo de profissionais adentrando no campo das mídias, o que significa dizer uma negociação entre diferentes modos de contar. O diretor Guel Arraes, por exemplo, não chegou a se formar, mas cursou antropologia na Universidade de Paris VII (Sorbone), momento em que se aproximou do estudo das técnicas e linguagens cinematográficas, entre elas, a noção de autorreflexividade, marca preponderante em suas narrativas.

Nesses dois programas a ironia aparece como um modo de descortinamento dos referentes históricos tido como verdades universais, alia-se as matrizes populares do riso cuja função era propor outra visão de mundo a partir da inversão. Tem-se, nesse sentido, um diálogo entre tipologias narrativas originadas em campos díspares e construindo sentidos, portanto, também diferenciados. O elemento que une a ironia ao riso é o discurso duplo que recorrentemente nomeio de paródia.

A consequência desse diálogo produz uma segunda peculiaridade: esse riso, antes pensado nas oposições entre o mundo sério e o cômico, passa a ser imaginado nos entremeios desses dois lugares; é sério e cômico, revela uma euforia no mesmo momento em que imprime a descrença. É por esse motivo que ele não pode ser pensado como um tipo de narrativa que configura uma resposta a uma determinada visão de mundo. É um riso que cutuca a ferida, mas não sabe muito bem pra onde seguir. Para Duarte sua função é:

Manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo, pois o texto construído com essa ironia se configura como código evanescente e lugar de passagem (DUARTE, 2006: 31 e 32).

É por esse motivo que a autora vai dizer ainda que é uma forma cômica que se estabelece entre a gargalhada e o choro, “equilíbrio entre a comédia e a tragédia” que reflete uma visão de mundo em contradição, o “saber paradoxal do humorista”, como Pirandello já havia chamado a atenção. É uma “linguagem que nada garante, antes exhibe os artificios com que se constrói” (Idem: 32 e 35).

Duarte se apropria das teorias de Vladimir Jankélévitch (1964) para apontar que esse tipo de narrativa é configurada em períodos de “distensão”, como uma espécie de intervalo da seriedade, perspectiva que situa a ironia humoresque como uma estratégia cíclica, assim como a comicidade medieval e a circense; porém, ela adverte que esse riso necessita de um estado de alerta, interconectando relaxamento com tensão. É por esse diálogo que, segundo a autora, se produz um sentido de riso fabulado nas regiões fronteiriças, a partir de uma consciência de que o que foi afirmado é ao mesmo tempo destruído “num momento fugidivo” (IDEM: 33):

Este é o seu reino: não já e ainda não. Daí a relação dessa ironia com a atividade lúdica, num jogo desinteressado, que não tem a finalidade, pois é instrumento de dissidência e de evasão da atividade séria: essa ironia é assim uma circunvolução do sério, embora não se contente como o jogo, de passar e pronto: representa um progresso, onde passou há mais luz e mais verdade (IDEM: 36 e 37).

No contexto de transição dos anos de 1980, essa juventude teve que lidar com as dúvidas de um estado de coisas ainda não consolidado, vivia-se simultaneamente sob as nuvens descrentes de um projeto juvenil anterior que não conseguiu confirmar os ideais de mundo novo pautados na simbólica da revolução do povo, e uma enxurrada de discursos eufóricos conclamando essa juventude a investir no consumo massivo.

Em paralelo, houve a volta dos exilados políticos e a possibilidade de reorganização da vida social a partir da ideia de democracia, no mesmo momento em que as crises econômicas dificultavam o aquecimento do consumo. A imagem de Brasil, desse modo, já era apreendida pelas ambivalências culturais, indicando, portanto, uma união entre sentimentos tratados historicamente como opostos – o riso e o pranto, a euforia e a descrença, a cólera e a cócegas – na formação de uma nova escola cômica televisiva.

Se, por um lado, *TV Pirata* e *Armação* podem ser pensadas como paradigmas da construção de uma nova configuração juvenil, por outro, essa mesma narrativa indica a consolidação de uma cultura televisiva, pois a intensificação dos procedimentos paródicos

com temáticas autorreferenciais gerou o que recorrentemente nomeio nessa tese de corpo juvenil televisivo. A premissa de um Brasil em transformação auferiu uma perspectiva do vir a ser nos discursos produzidos por essa geração, transformando a noção de presente em um lugar fugidio.

Concordo com Duarte quando ela diz que a ironia humoresque é um tipo de narrativa localizada em situações interpretadas como transitórias, que expõem o limite, jogando com as crises dos discursos e, por esse motivo, anda de mãos dadas com um ceticismo. Mas ao contrário de se lançar na descrença, brinca, refigurando-se como um antídoto para o pessimismo, por isso protege o outro dos medos ligados às incertezas. É como se a melancolia coletiva de um estado em suspensão (a redemocratização, no caso dessa pesquisa) se transformasse no próprio remédio, colocando em um mesmo plano a seriedade e a comicidade:

O texto da ironia humoresque é assim um rodeio irônico, uma espécie de bordado, de licença poética ou arabesco. O eu que fala é um acrobata funâmbulo que se equilibra por seus reflexos e movimentos; detém um saber extralúcido, tão mestre de si que é capaz de brincar com o erro. Parece jogar com o inimigo (IDEM: 36).

Para finalizar, se houve uma intensificação da festividade como marca das trajetórias comerciais de espetacularização do corpo cômico, como aponta Minois, essa imaginação festiva que colocou o riso em primeiro plano foi também a estratégia de ação da juventude 80. A praça pública passou a ser encenada nos enquadramentos televisivos, apresentando novos personagens históricos e novas maneiras de perguntar. Esse riso simultaneamente positivou e ridicularizou a televisão, foi fundamental para a intensificação do consumo e, por esse motivo, possui uma instância pedagógica, ensinando a juventude a ser TV.

O que não se pode esquecer é o outro lado do discurso duplo: no mesmo momento em que legitimou a cultura massiva por torná-la temática central em suas narrativas, transformou esse universo em objeto de questionamento. É nesse sentido que esse riso não pode ser interpretado como um lugar de solução, como na praça pública medieval, mas de perguntas.

No quadro “As presidiárias”, *TV pirata* parodiava as séries semanais, com temáticas femininas, exibidas pelas emissoras televisivas, como *Delegacia de Mulheres* (TV Globo/1990), *Malu Mulher* (TV Globo/1979). Na primeira sequência, encena-se a chamada do programa: uma voz *off* (sem que a imagem do locutor seja revelada para o público), apresenta para o expectador o tipo de programa que será transmitido, a partir das informações sobre o perfil psicológico das personagens:

A TV Pirata apresenta mais um campeão de audiência e pulgas: As presidiárias. **(detalhe de uma máquina de escrever, digitando o nome de cada personagem enquanto o locutor descreve uma por uma)**. Maria de Lurdes das Praças **(Foto da presidiária, personagem de Cláudia Raia)**, 28 anos, vulgarmente conhecida por Tonhão **(sucessão de imagens da personagem em seus momentos de lazer na cadeia, simulando uma espécie de videoclipe – recorte de imagens, costuradas por música)**. Ficou famosa nos anos 70 quando foi jogar no palmeiras, formando a célebre defesa com Luisão Pereira e Beto Fuscão. Condenada há 28 anos por ter seduzido e estuprado as 458 alunas do Educandário das Normalistas Carmelitas. Olga de Castro **(mesmo tipo de sequência de imagens, a música que interliga um enquadramento ao outro é *Para não Dizer que não Falei das Flores/Geraldo Vandré*)**, militante do retiro esquerdista do PCCPC - o Partido Comunista, Comunista Pra Caramba. Isabel Dupond, 26 anos, menina mimada, filha de um poderoso banqueiro internacional. Foi presa e condenada a 15 anos de reclusão a pedido do próprio pai para que ela começasse de baixo. Cristiane F., 18 anos, drogada, prostituta, alcoolizada, vadia, fedida, mal paga e torcedora do Botafogo. Condenada a 19 anos de por porte de drogas e por tráfico de camisinhas e pomada japonesa.

Nessa introdução, já visualizamos a estratégia cômica do programa. São quatro personagens, cada uma representando uma tipologia específica, que remetem a grupos culturais distintos, mas que se unem em um mesmo plano de ação, encarnando a lógica de contradição proposta pela narrativa. Divididas igualmente em classes sociais específicas, duas delas representam perfis das classes médias altas: Olga de Castro (Cristina Pereira), a intelectual guerrilheira – memória evidente da juventude dos anos 60, que a narrativa faz questão de aproximar, ao fazer uso da música de protesto, como elemento identificador da personagem.

A segunda, Isabel Dupond (Louise Cardoso), filha de um rico funcionário, que não faz nada, passa bronzeador no corpo e é servida pelas policiais que vigiam a cadeia. É o contraponto de uma ideia de juventude revolucionária que luta contra as injustiças sociais e acredita na revolução como projeto. Essas duas personagens em paralelo refletem a estrutura de sentimentos que discuti no capítulo anterior, enquanto a primeira personifica o discurso residual dos anos 60, a segunda personifica a lógica do consumo.

As imagens mostradas de Isabel Dupond são aproximações com poses fotográficas (performances) de modelos, estereótipo da simbologia de venda e esvaziamento crítico. À medida que a personagem aparece na encenação essa perspectiva é intensificada pelos modos de falar e posturas corporais. Ela sempre usa a letra M no final das palavras, como sinônimo de uma personagem “descolada” e “antenada” com as gírias juvenis do momento.

Já as outras duas personagens são referências claras da classe popular, tanto pela música que costuram a apresentação de ambas, como pela caracterização. A primeira,

conhecida por Tonhão, já revela no nome uma alusão aos apelidos populares, em contraponto aos sobrenomes Castro e Dupond das carcerárias oriundas de outra classe social. A música que interliga a sequência de imagens da personagem é um *Rap*, estilo musical consolidado nos Estados Unidos e que se refere a um subgrupo juvenil situado às margens da cultura oficial. Tonhão encarna a ideia de marginalização pela sua homossexualidade, temática discutida com frequência nos quadros de *TV Pirata*.

Já Cristiane F. (Débora Bloch), apesar de citar uma história verídica, narrada em livro e depois transformada em filme de nome homônimo ao da personagem, só pode ser interpretada como uma visão paródica. Ao contrário da personagem americana de classe média, Cristiane do *TV Pirata*, tem cabelos grandes crespos, parecendo uma palha de aço (referência ao excesso como característica cômica), na altura dos ombros. A referência ao popular também está na música que embala as suas imagens: o samba de morro.

A caracterização dessas personagens evidencia a presença de símbolos reconhecidos pelo público como a “marca” de lugares sociais distintos, não é por acaso; a escolha do samba ou do rap para compor os elementos identitários em Tonhão e Cristiane, por exemplo, e por esse motivo são estereótipos, obviamente construídos a partir do excesso, que deflagram, no dizer de Burke, os novos heróis, bandidos e vítimas dessa arquitetura social.

Outra peculiaridade que demonstra o jogo de inversão paródico está na relação entre a televisão e o cárcere. É um programa televisivo, mas, ao contrário de encenar lugares suntuosos e desejanter para o espectador, o que se transmite é uma imaginação grotesca, tendo em vista que o campo de ação da história encarna a noção de submundo. A prisão, como metáfora do lixo social, desse modo, possui o mesmo valor que a ideia de mídia, indicando um aprisionamento pelo consumo dos sujeitos históricos. Essa perspectiva é intensificada à medida que a história está sendo contada. Nesse episódio (como uma série o quadro foi ao ar várias vezes no programa), a série exibiu a formação de um conjunto de rock formado pelas carcerárias.

Cristiane F. ao tentar encontrar “o barato” em uma mariola é surpreendida por um anjo (Guilherme Karan) que a transforma em uma fiel religiosa, pregadora da palavra de Deus; o barato agora é ser careta. Caracterizada por vestidos longos, sem decotes e de cores claras, contrastando com a imagem dela anterior de macacão cinza (farda de presidiária) curto, com meia-calça em tecido de onça e sapato alto. O cabelo agora está preso e ao invés de um canivete, segura uma Bíblia.

A cristã entra no quarto e encontra as outras personagens lendo a revista *Mulher*. O detalhe é que cada revista possui um subtítulo diferente, refletindo mais uma vez as tipologias

encenadas, mas que unem todas elas já que cada um deles é composto pelo complemento da revista anterior. A primeira, Isabel Dupont, é a única em que a revista não possui subtítulo, pois a proposta é indicar um esvaziamento da condição feminina pelo consumo. Olga é a segunda e aparece lendo a Mulher Soviética; Tonhão, a Mulher Soviética Pelada. Cristiane F. grita e arranca as leituras das personagens, dizendo: “Pecadoras! Eu tenho o caminho da salvação”. É a partir dessa construção imagética inicial que a trama se desenvolve:

Isabel: Ah não! Fuga de novo, mas nem pensar, meu cabelo ficou uma pasta, depois meu pai ainda me deu a maior broncam.

Cristiane: Não é nada disso (**gritando**) suas infieis! Eu vi a luz (**uma luz branca adentra no cenário**). Eu vi a luz e hoje sou escrava de um só senhor, eu agora sou uma nova mulher (**deitando-se no chão**).

Tonhão: ê hehe, to vendo mermo broto, tu ficou uma gata com esse vestidinho (**deita-se por cima de Cristiane**). Que tal se a gente botasse as canela pra brigar?

Cristiane (gritando): Sai Satanás! (**Mostra a bíblia**) Sai Zé Pelintra, se afasta Cão danado!

Olga (gritando): Companheiras, a religião é apenas uma arma do capitalismo selvagem, ela é o ópio do povo.

Cristiane (gritando): Não me fale em ópio, não me fale em ópio! (**corta**).

Essa sequencia de diálogos apresenta uma característica similar à sucessão de imagética das presidiárias lendo as revistas. Cada subtítulo acrescentado à simbólica mulher esvaziava o discurso da anterior, não basta ser mulher, tem que ser uma mulher soviética, na verdade, o melhor mesmo é que ela venha pelada. Esse jogo de contraste textual é o mesmo no diálogo entre elas. Todas estão em busca da salvação, só que a liberdade nesse quadro é a formulação de uma identidade feminina que prevaleça como verdade discursiva, essa é a metáfora principal do episódio que alinha aprisionamento do corpo a crise de identidade.

É nesse sentido que um discurso anula o outro, deslocando o sentido e demonstrando não um esvaziamento, mas uma pluralidade de escolhas e uma dúvida: como agir? Não é por acaso a brincadeira entre o ópio como referência a crença ilusória na fé, e como fuga na droga! Ao tocar na ferida, *TV Pirata* chama a atenção para os processos de transformação culturais ligados aos discursos emergentes e residuais que formulam o espírito do tempo nos anos de 1980. A resposta é um jogo cômico, formar uma banda de rock e ter sucesso midiático aparece como solução, refletindo o que Duarte chamou de brincar com o erro, jogar com o inimigo.

Em cena subsequente, assistimos Cristiane cantando um hino religioso – “o senhor é meu pastor” – diante de um cachorro de raça Pastor Alemão, outro trocadilho que remete aos jogos de linguagem utilizados pela série para compor o riso:

Isabel: Nossam, isso aqui agora virou bagunçam! Tem até um cachorro imundom emporcalhando essa possilgam.

Cristiane (gritando): Sua herege pecadora, não fale do meu pastor.

Olga: Olha é só um cachorro, rex.

Cristiane (gritando): Não é um cachorro não! Esse é o meu rexsamba, ele é o meu pastor.

Tonhão (assistindo TV – o meio não é só temática em TV Pirata, é personagem encenado nos quadros) Quer calar a boca, pô! Quero ver o meu pograma.

Olga (se aproximando da TV): Ih, olha aí o Lobão. Capitalista (cospe no chão)!

Tonhão: Ih, olha lá, outro dia tava na 11 (referência a prisão do cantor por porte de droga), agora tá se enchendo de grana, moro?

Isabel: Gente, gente! Tive uma ideiam. A gente podia formar uma banda de rock também. Esses caras vem pra cadeia e vedem discos de montão, nós já estamos presas, então?

Olga: Nada disso, eu não participo dessa propaganda imperialista, desse ato de colonialismo ianque que é o rock and roll. Não vou coadunar com as multinacionais que não dão espaço para a verdadeira música popular brasileira.

Isabel: Ah, tudo bem, Olgam. A gente pode fazer rock de protesto, inclusive dá muito mais granam. Você não viu o Renato? Ele é russo, mas ganha em dólar.

Tonhão: Ó, aí, não to afim não, moro? Isso é coisa de fresco.

Isabel: O que é que é isso Tonhão? Imagina você cercada de tiete, assim de menininhasm, você vai tirar esse atrasom.

Tonhão: Aí, carne fresca, um carpaccio até que vinha bem, moro? Se bem que eu preferia um número de sapateado, isso eu entendo, moro? Levo jeito mermo. Aí, ô bíbria, tu vai ou vai acompanhar a gente nessa carreira?

Cristiane: Carreira? Carreira? Carreira, tem? (gritando) Nunca, nunca, vocês sabem que os meus pensamentos agora estão voltados para o meu senhor que é o meu pastor.

Isabel: Que é isso, Cris! Você pode descolar uns trocos para a sua igreja. O pessoal lá tá matando cachorro a grito, isso não é nada bom pro seu pastorm.

Cristiane: É, pensando bem, o meu pastor está precisando de uns trocos pra pagar uns deputados que prometeram pra ele uma emissora de TV. Bom, então, tudo bem, eu serei mais uma ovelha neste rebanho.

Isabel (gritando): Uhu! (corta).

A estratégia narrativa desse tipo de comicidade é colocar em um mesmo plano elementos contrários, mas estes possuem igual valor discursivo; o motivo que impulsiona a gargalhada é a percepção dos contrastes como configuração cultural, é por essa lógica de ação que identifico uma relação entre essa maneira de contar e a história da comicidade, pois a inversão é o critério que legitima o humor, o que se modifica é o sentido que agora não constitui uma subversão, impondo um discurso sobre o outro, mas um jogo entre diferentes pontos de vistas articulados, modificando a percepção de mundo por esquadrinhar a arquitetura que ordena o universo em questão.

Por meio da televisão, a juventude midiática dos anos 80 é revelada nas citações ao BRock através dos cantores Lobão e Renato Russo. É também uma percepção clara do espaço de atuação desse período, a mídia centraliza diversos discursos e desloca os seus sentidos originais para o consumo, reorganizando, desse modo, uma visão de consumo intensificado como lugar cultural, por um lado e, por outro, tornava-se, naquele momento, o lugar central de construção identitária, e, portanto, um lugar necessário a ser discutido - estratégia dessa escola cômica.

Isabel, personagem mais alinhada a esse universo, assume, não por acaso, o papel de convencer e unir diferentes conjuntos ideológicos em torno da fabulação midiática que se intensificou nesse período e a banda/brincadeira foi montada. Assim utilizo as palavras finais do locutor para encerrar esse capítulo deixando pistas para o próximo: será que elas vão ser um estouro? Vão sair da prisão para o Globo de Ouro? Vão despertar paixão ou ódio? Não percam o próximo episódio: a juventude!

No próximo capítulo, portanto, discutirei as disputas juvenis nos idos de 1980. Metodologicamente não abordarei os meus objetos empíricos, buscarei no contexto mais alargado das práticas midiáticas juvenis o esboço para aprofundar a maneira como a televisão passou a ser o cenário central de discussão e atuação dessas juventudes e, assim, começar o processo de finalização do que nomeio como corpo juvenil televisivo como estrutura de sentimentos no período.

É por essa lógica que abrirei o caminho para uma discussão mais aprofundada do que chamo reiteradas vezes nessa tese de cultura do consumo e consumo intensificado como trajetória final a ser esboçada no último capítulo. Assim, acredito que uma sensação marcada por metáforas como euforia e descrença em diálogo podem ser pensadas como indicativos de uma consolidação da cultura televisiva no Brasil 80, revelando, nesse sentido, processos mais complexos de disputas culturais que, em meados de 1990, são refiguradas através de uma reorientação do popular nas narrativas televisivas, tendo em vista que com o equilíbrio do sistema financeiro o consumo de bens mercantis de fato começou a alcançar todas as classes incluindo a popular e, com isso, adensou novos padrões de gostos.

É nessa esfera que o riso, personificado por uma nova escola de humor em *TV Pirata e Armação Ilimitada*, deixou vestígios que podem ser encarados como projeções analíticas de um vir a ser no Brasil, no mesmo momento em que auferiu trajetórias de uma nova arquitetura comportamental. Assim, as imagens antecipadas encontradas nessas duas narrativas, ainda que nesse capítulo tenha exacerbado mais a primeira produção, já que no anterior tracei um caminho contrário, desvelam as implicações de uma modernização não finalizada no país,

complexificando os imaginários do consumo nos idos de 1980, que deflagraram outro terreno de disputa por significação. Dito isso, resta-me adentrar no arenoso terreno juvenil do período, passo que farei nessa próxima etapa.

3 – Juventude 80: será um tipo de nhoque? Alguém me dê um toque o que quer dizer⁶⁴

*Pelo inverno nas cidades eu assisto às transformações
Pelos quartos nos hotéis, nos anúncios, nas televisões
Vendem crimes, vendem inveja, vendem tudo, até ilusões
Estão brincando, Eu não acredito.
Penso em tudo, até em revoluções.
Nos verões pela cidade eu assisto as evoluções
Nas escolas desta vida, nas quadras, nas concentrações.
Eu sei que tudo é possível, é nesse mundo que eu vivo.
(Lobão- Esse mundo que eu vivo)*

No final do capítulo 2, apontei que neste iria trabalhar a noção de juventudes 80 contextualmente, o que significa dizer que irei articular uma série de práticas juvenis midiáticas dos idos de 1980 com o intuito de discutir as mudanças comportamentais estabelecidas diante dos discursos residuais e emergentes, principalmente no que se refere à relação entre juventude, consumo e mídia.

É nesse sentido que minha proposta não se constitui em historicizar a categoria ao longo dos tempos, mas propor um debate através de vestígios inscritos principalmente no cinema e na música do período – lugares principais (além da televisão) de ação dessas juventudes - para entender o que significava ser jovem nos idos de 1980.

Nos dois capítulos anteriores, ao abordar *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*, esbocei questionamentos inscritos nos programas que refletiam mudanças comportamentais em virtude do processo de transição econômico, político e cultural por que passava o país nos idos de 1980. Estabelecer, desse modo, o entrelaçamento entre as performances juvenis e o consumo midiático me permite um alargamento de questões em que essas ações em diálogos deixam evidentes, abrindo espaço para um aprofundamento maior para a forma como a televisão se tornou central no gerenciamento das identidades juvenis.

⁶⁴ Trecho da música *Subproduto de rock*, da banda Barão Vermelho. Para diminuir a quantidade de referências nas músicas, filmes e/ou programas televisivos expostos no decorrer do texto, disponibilizarei em notas apenas o título da música, banda. Em anexo relatarei todas as músicas, filmes e programas televisivos citados, incluindo ano de produção, título de disco e compositor e/ou diretor das produções.

É por esse motivo que, nesse capítulo, proponho um emudecimento dos meus objetos empíricos com o intuito de demonstrar que as referências à televisão na reformulação das identidades juvenis estão inscritas em um circuito mais amplo que envolve não apenas o próprio meio, como também outras vertentes compostas no cenário midiático de 1980 e, portanto, podem ser pensadas como gestões culturais.

Desse modo, metodologicamente o capítulo será dividido em quatro etapas. Nessa introdução começarei discutindo a partir de algumas imagens juvenis esboçadas em dois filmes e posteriormente, entrelaçarei as mesmas com algumas letras musicais para assim estabelecer uma linha imaginária de organização textual. Na segunda, discutirei o conceito de reflexividade, a partir das perspectivas teóricas de Antony Giddens (2002) e J.B Thompson (2005), como suporte para discutir a noção de autorreflexividade, característica que venho apontando como ação central desse corpo juvenil televisivo.

Na terceira e quarta etapas aproximarei o conceito de reflexividade com a noção de identidade como base para formular uma arquitetura comportamental em disputa pelas Juventudes 80. É a partir desses dois momentos que os conceitos serão articulados a matérias de jornais, revistas, imagens de filmes e músicas como suportes para a costura de uma trajetória analítica do período em questão. Faz-se necessário dizer ainda que esta última parte será subdividida em três estilos de vida, que em conjunto, retroalimentam as inter-relações entre juventude e televisão.

Assim, em 1984, a cantora Bete (Débora Bloch), personagem central do filme *Bete Balanço* (Lael Rodrigues), se muda de sua cidade natal, Governador Valadares (MG), para tentar carreira artística no Rio de Janeiro. As primeiras cenas mostram uma Bete triste ao descobrir que passou no vestibular para o curso de administração, em meio à alegria de vários jovens que pintam a face dela com batons. Posteriormente, assistimos a personagem deitada na cama do seu namorado, enquanto seu pensamento, narrado em *voz over* (locução em que um personagem não aparece em cena, mas reconhecemos sua voz), resume o conflito existencial de Bete. Assim, diz ela: “Eu não deveria ter passado nesse maldito vestibular, agora vem o noivado com Deca, a faculdade, ai...”.

Nesse mesmo momento, seu desejo se revela para o espectador: a personagem liga a televisão e assiste a um show da banda Barão Vermelho. Enquanto os músicos entoam os seguintes versos, vemos o “sonho” de Bete se projetar na tela quando ela se imagina no lugar da banda continuando a canção:

Há dias que eu planejo impressionar você,
Mas eu fiquei sem assunto.

Vem comigo, no caminho eu explico.
 Vem comigo vai ser divertido, vem comigo.
 Eu quero te contaminar
 De loucura até a febre acabar.
 Há dias que eu sonho beijos ao luar,
 Em ilhas de fantasia.
 Há dias com azia o remédio é teu mel,
 Eu sinto tanto frio, no calor do Rio.
 Já mandei olhares prometendo o céu
 Agora eu quero no grito, vem...
 (Vem Comigo - Barão Vermelho)

Bete, portanto, toma uma decisão, e enquanto assistimos a uma cena em que ela arruma as malas, mais uma vez a locução em *voz over*, descreve o trecho de uma carta da cantora para seus pais: “Mãe, não adianta eu explicar por que vocês não vão entender nunca, mas eu preciso ir à luta da minha vida, sem ajuda de ninguém...”. As imagens que a cantora assiste pela televisão parecem indicar a Bete que caminho ela poderá seguir. Enquanto as cenas são estruturadas em formato videoclipe, aproximando a música juvenil da época ao cinema, o filme constrói um perfil de juventude que vemos surgir na tentativa de Bete se transformar em uma cantora de sucesso. É nesse sentido que o desejo de Bete desponta em letras de neon as bases de um novo projeto juvenil, baseado no adensamento e entrelaçamentos entre mídia e consumo. Eis os novos tempos, diz a música temática do filme: “Bete Balanço, meu amor, me avise quando for a hora”⁶⁵.

Seguindo essa mesma linha, o filme *Tropclip* (Luiz Fernando Goulart/1985), conta a história de quatro personagens com sonhos diferentes que se reúnem em torno de um projeto comum. Krishna Maria (Tânia Nardini), 17 anos, filha de uma ex-hippie, é dançarina e enquanto aguarda a sua chance de “subir na vida” através do seu sonho, trabalha como vendedora de roupa em uma loja famosa. Herculano Ribeiro (Marcos Frota), 19 anos, é locutor de rádio em Governador Valadares (MG), mesma cidade de Bete, que também resolve se mudar para o Rio de Janeiro com o intuito de trabalhar na televisão. Luciana (Ticiane Studart), 20 anos, é produtora de teatro e Chico (Carlos Alberto Loffler), 17 anos, é um estudante de informática cujo desejo é criar um jogo eletrônico baseado nos movimentos de dança. Ao se encontrarem, o grupo percebe que os saberes e desejos de cada um podem gerar um projeto de vida e com isso, elaboram um videoclipe para um concurso com a intenção de estruturarem como profissionais de videoclipes.

Acredito que esses dois filmes discutem uma questão similar: como construir um sentimento comum juvenil, relacionando formas de ação a uma perspectiva de sucesso como

⁶⁵ Música *Bete Balanço*, da banda Barão Vermelho.

profissional cujo reconhecimento é a inserção dos jovens no universo midiático. Fazer sucesso, portanto, adquire um novo sentido que a insatisfação de Bete Balanço em relação à aprovação no vestibular e ao casamento deixam margens para entendermos de que lugar essas narrativas estão partindo: uma reflexão em torno do consumo midiático como parte constituinte da formação identitária *versus* uma tradição moderna (casamento burguês, formação do espírito através do saber acadêmico e estado como provedor do bem-estar social) que parece não mais corresponder aos desejos desses jovens discutidos nos filmes.

A possibilidade de saída da casa paterna e busca de entendimento de si a partir de outras experiências materializadas no consumo midiático abre espaço para uma primeira questão: que tipo de sujeito é esse que essas narrativas nos convidam a perceber? Essa pergunta torna-se evidente quando Bete deixa claro em carta a necessidade de ir à luta da sua vida.

Essa fala deflagra um processo de disputa entre um modo de agir de seus pais – jovens nos anos de 1960 – e a da personagem, estabelecendo um contraponto entre visões de mundo nos idos de 1960 e nos de 1980. Em *Tropclip* essa perspectiva torna-se mais clara ainda no diálogo entre Krishna Maria e sua mãe:

Lúcia (preocupada): Você pensa que este seu sonho, essa sua fantasia, essa sua malandragem você vai conquistar o mundo? Bote os pés no chão, minha filha, no chão.

Krishna (indignada): Você que me diz isso, na minha idade você estava no Nepal curtindo o seu *Hare Krishna* com o dinheiro do meu avô e agora vem com esse papo? Olha o seu mal é que você foi esmagada pelo mundo e não quer admitir. Será que você não entendeu que a Yoko Ono é uma das maiores fortunas dos Estados Unidos. Dona Lúcia?

Lúcia: Não tem nada a ver com a Yoko Ono, aliás, eu nem gosto dela.

Krishna: Cai na real, Dona Lúcia, olha qualquer dia desse eu vou embora dessa casa e você vai ficar até sem as minhas amigas para fazer seus mapas astrais. Chega de brincar de vítima e vai à luta.

Ir à luta, desse modo, significa assumir a posição de agente central de suas próprias vidas e é por esse motivo, que os pais deixam de ser personagens presentes no decorrer das duas narrativas, aparecendo poucas vezes, e tornam-se uma memória que acompanhamos, do que esses jovens imaginados não querem ser. Se sairmos do campo cinematográfico e voltarmos para o universo musical, teremos constatações parecidas em relação ao contraponto: pai x filho, projeto 60 x projeto 80, entre outras conjecturas.

Em 1986 a banda Engenheiros do Havaii lança seu primeiro disco intitulado “Longe demais das capitais”, em que há uma música com os seguintes dizeres: “mas ninguém tem o

direito de me achar reacionário, não acredito no teu jeito revolucionário”⁶⁶. É a partir desse jogo relacional entre passado como elemento constituinte do presente que interpreto os jogos memoráveis, esboçados em alguns discursos juvenis do período analisado. Assim, quando o Grupo Legião Urbana, no mesmo ano, canta os seguintes versos: “Desde pequenos nós comemos lixo comercial e industrial, mas agora chegou nossa vez. Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês. Somos os filhos da revolução, somos burgueses sem religião, somos o futuro da nação, geração coca-cola”.

Enquanto a estrofe de Engenheiros do Havaii parece responder à geração juvenil anterior a da banda, apontando que o modelo de conduta que marcou as disputas identitárias nos anos de 1960 não pode mais ser pensado como lugar de significação nos idos de 1980, a letra da Legião Urbana complexifica um pouco mais esse entendimento de si, ao incluir como referência a consolidação de um modelo de mídia massiva calcado na televisão como parte constituinte do projeto de modernização nacional de direita nos anos de 1960.

O resgate desses elementos da memória é usado para justificar uma ação juvenil no presente movida pela raiva, expressa na letra, mas também no tom de voz raivoso de Renato Russo, como resposta às consequências desse projeto concebido no regime militar. Olhando através dos discursos juvenis de 1980 podemos perceber o diálogo entre duas imagens, referentes a tempos históricos diferenciados, que legitimam a formação de uma nova arquitetura comportamental no período analisado.

De um lado, os vestígios de um discurso constituído na geração de 1960. Do outro, uma nova possibilidade de organização social calcada na abertura política e reformulação da democracia. O consumo midiático, nesse sentido, aparece como resposta ao modelo de modernização autoritária proposto no regime militar, com a estruturação de um parque industrial no país.

Desse modo, Legião Urbana ao cantar a canção “Geração coca-cola”, assim como a Engenheiros do Havaii, ao dizer que “a juventude é uma banda em uma propaganda de refrigerantes”⁶⁷, estão mapeando um contexto histórico, tornando evidente para o seu público as transformações do mesmo a partir de uma série de estruturações advindas do passado, e é dessa maneira também que o resíduo apresenta-se como processo de significação nessa geração 80. De um lado, a crítica ao projeto revolucionário de esquerda e, de outro, o questionamento diante das consequências da modernização autoritária.

⁶⁶ O título da música é *Fé Nenhuma*.

⁶⁷ A frase citada faz parte da música *Terra de Gigantes*.

O que se tem como referência nesses exemplos citados é a problematização da identidade através das disputas do que significa ser jovem nos anos de 1980. Em primeiro lugar, esse processo reflete um conflito entre um modo de se enxergar estruturado a partir de uma imagem de sujeito coerente, em relação ao seu outro – os pais - fato que demarca uma relação binária como lugar de identificação – ou se é pai, ou se é filho.

E, por outro lado, um pensamento que ainda está em gestação vinculado ao estabelecimento de novas práticas culturais ligadas ao adensamento do consumo e de uma política midiática de globalização. A noção de um sujeito fragmentado, expostos a variáveis estilos de vida, não necessariamente coerentes entre si, deflagram no contexto emergente de adensamento do consumo midiático a formação de uma nova demanda comportamental. E assim, a juventude 80, enquanto categoria empírica, expõe as contradições de uma política identitária que se tornam visíveis nas próprias performances juvenis projetadas midiaticamente.

É desse modo que o termo Juventude 80 pode ser pensado como uma narrativa que indica a projeção de uma identidade geracional que procura atribuir, a partir de diferentes discursos de si, sentidos a práticas e a atitudes diante da vida e da sociedade da sua época, apresentando as contradições entre imagens culturais residuais e emergentes discutidas no primeiro capítulo.

Esses vestígios midiáticos juvenis, portanto, me possibilitam aprofundar o que nesta tese reiteradas vezes nomeio como redemocratização nacional, pois há uma teia muito mais complexa na formulação de uma ideia sobre o que é ser jovem que se constitui a partir da relação circular entre as imagens residuais e emergentes e que se intensifica na conformação de uma busca juvenil por si através das intensificações de práticas de consumo midiático. É a esse processo que nomeio de corpo juvenil televisivo.

Pensar essa relação não significa afirmar que esses três termos – juventude, mídia e consumo - apresentam-se como uma novidade nos idos de 1980, pelo contrário, essa é uma questão anterior aos anos de 1980. Retomando o Brasil dos anos de 1960 como referência, por exemplo, essa relação tornou-se uma questão central nas disputas juvenis que se estabeleceram principalmente no que tange a construção de uma imagem juvenil de oposição, como discutida no primeiro capítulo. Palavras como colonizados, alienados, burgueses eram menções de uma prática de esquerda juvenil para nomear uma juventude de direita que se apropriava dos signos do consumo massivo como projeto identitário.

O que proponho como diferença é outro tipo de tensão que começa a tomar corpo a partir da relação entre mídia, juventude e consumo no Brasil da década de 1980, e diz respeito

à percepção de uma nova visão de mundo dissonante de uma perspectiva binária e que afeta diretamente a formulação de identidades. Pois, ainda que tenha mostrado no capítulo 1 as contradições nas práticas juvenis de 1960, foi a partir de um modelo dicotômico que a noção de identidade foi tomada como referência pela geração 60, deflagrando um jogo relacional mediado pela partícula ou: ou se é uma coisa ou se é outra. Cito como exemplo, as disputas por significação formuladas nas teias do discurso político entre direita x esquerda. A escolha por um modo de ser ficou estipulada entre apoiar o projeto nacional de direita ou ser a favor do projeto revolucionário promovido pela elite intelectual de esquerda.

No caso dos anos de 1980, os processos pelos quais a identificação se constitui como agente conceitual estão atrelados não apenas à contraposição entre duas imagens: passado x presente, pai x filho, geração 60 x geração 80, direita x esquerda, mas sim em um diálogo bem mais complexo entre esses elementos, tendo em vista que o adensamento do consumo midiático pré-estabelece um conjunto de estilos de vida plurais, abrindo espaço para um caleidoscópio de valores inscritos nas práticas juvenis do período.

Os exemplos são vastos, mas indico aqui alguns deles. No campo da música, houve em torno da sigla BRock⁶⁸, bandas com referências do movimento punk, tais como Ira, Titãs, Legião Urbana e Plebe Rude; as de Punk Rock, como as Inocentes e Camisa de Vênus; as com referências ligadas ao movimento New Wave⁶⁹, como Gang 90, Ultraje a Rigor e Blitz; as apenas chamadas de Rock como Barão Vermelho e Nenhum de Nós, as femininas como Sempre Livre, Afrodite se quiser; as mistas como Kid Abelha e os Abóboras Selvagens entre a vasta gama de artistas juvenis que surgiram no período⁷⁰.

No campo do cinema, além dos já citados, temos também filmes como *Menino do Rio* (Antonio Calmon/1981) e *Garota Dourada* (Antônio Calmon/1983), cujos valores estavam vinculados a uma vida organizada em torno dos esportes radicais, praia e natureza; *Feliz Ano Velho* (Roberto Gervitz/1988) e *Dedé Mamata* (Rodolfo Brandão/1988) com referências claras às memórias dos anos de 1960; além de filmes como *Rádio Pirata* (Lael Rodrigues/1987), *Rock Estrela* (Lael Rodrigues/1988) e *Areias Escaldantes* (Francisco de Paula/1985) que atravessam as discussões propostas nos outros filmes.

⁶⁸ Sigla criada por Nelson Motta e difundida pelo jornalista Artur Dapieve como um modo de identificação dos diferentes grupos musicais juvenis vinculados ao ritmo rock e suas variações. Cf. DAPIEVE, 1995

⁶⁹ Explicarei a estética Punk e o que se convencionou chamar de movimento *New Wave* no decorrer do capítulo quando for discutir os estilos no Brasil.

⁷⁰ Não é minha intenção elaborar um mapeamento histórico das bandas, filmes e programas televisivos do período. Para quem tem interesse nesse registro. Cf. BRYAN: 2004; MOTTA: 2000; DAPIEVE: 1995 e BUENO: 2005.

Assim, diante dessa variação de exemplos citados acredito que é a partir de uma premissa também plural que a noção de juventude deve ser tomada ao se tornar o centro dessa investigação, “como uma categoria complexa e heterogênea, na busca de evitar simplificações e esquematismos” que retirem da análise as condições históricas de onde se formulam os discursos identitários. A identidade, portanto, deve ser compreendida como um “processo que decorre no tempo, é dinâmico, transforma-se e se dá em múltiplos contextos socioculturais e níveis de realidade” (VELHO, 2006: 192 e 193).

Desse modo, dois níveis analíticos se entrecruzam, dando a ver uma maior complexidade nos rastros que esses discursos juvenis nos legaram. O primeiro deles sintetiza a relação entre o que foi interpretado como juventude nos anos de 1960 e o que passa a ser interpretado como juventude nos idos de 1980. É preciso deixar claro que as práticas juvenis nos anos de 1960 revelem uma multiplicidade de ações diferenciadas e contraditórias, como já expliquei no primeiro capítulo.

O motivo de estabelecer um contraponto entre a noção de juventudes 80 e juventudes 60, vinculando essa última a práticas hegemônicas de oposição, a partir da estética nacional-popular de esquerda como um lugar de identificação, está atravessado à maneira como esse discurso tornou-se resíduo em 1980, acarretando no dizer de Cardoso, no “peso de uma herança”, tendo em vista que, o que perdurou como memória seletiva foi a idealização heroicamente construída de uma juventude em torno das lutas políticas de oposição. Desse modo, a ideia de juventude estava ancorada à noção de resistência como categoria identitária (CARDOSO, 2005: 93).

Parto do pressuposto de que um fator importante no desenvolvimento dessa memória foi a extensão e o diálogo entre os movimentos estudantis nacionais e as diferentes revoltas juvenis que eclodiram nesse período em diversos países que, guardadas as devidas proporções, eram marcadas pela lógica de contestação política às características de uma tradição moderna, principalmente no que se refere à expansão do capitalismo e à assunção de desigualdades sociais, repercutindo em uma ideia de experiência globalizada, como se “o mundo inteiro”, diga-se de passagem, as juventudes, buscassem formas alternativas de combate a essas experiências inscritas na modernidade.

Acredito que a perspectiva de um movimento em âmbito internacional favoreceu a construção de um recorte em torno da ideia de juventude, apagando, inclusive, todas as contradições em torno do universo dos anos de 1960. O que restou, a meu ver, foi uma formulação histórica de característica dicotômica entre estado (ou o outro, o pai) e juventude (o filho revolucionário). Desse modo, como sugere Cardoso, formou-se uma “caricatura, cujos

traçados expressam a simplificação do que veio sendo assimilado e normalizado” (IDEM: 103).

O que está em jogo nesse processamento e formulação de uma ideia fixada de juventude 60 é uma construção política dessa classe etária, no dizer de Morin (2009) e dos processos de configuração da mesma em tempos históricos diferentes. Assim, a partir de uma lógica sempre de “retomada”, inscrita nessa herança, o que temos é uma ascensão das operações memoráveis em disputas seletivas entre o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido (HUYSEN: 2000 e POLLAK: 1989).

Desse modo, o recrudescimento da ditadura militar nos anos de 1970 acarretou em uma intensificação das ações de torturas e prisões, “convidando” a intelectualidade juvenil brasileira, representante maior dos discursos de esquerda, a se lançarem no exílio político, o que restou foi um silenciamento cada vez maior das práticas de oposição, abrindo caminho para a consolidação das propostas liberais. Por conta desse processo, nos anos de 1980, a descrença emergia como uma janela imaginada que tornava o presente um lugar inseguro, alternando sensações de euforia e melancolia. De um lado havia uma memória recente dos processos de apagamento, via violência e propagandas institucionais, dos movimentos de contestação instaurados nos anos de 1960 pelos representantes do estado autoritário e, de outro, havia um discurso festivo, espreado nas mídias nacionais, com foco central para a TV, em torno das práticas de consumo midiático.

Paralelamente, a volta dos exilados políticos e as eleições presidenciais eram símbolos de uma construção esperançosa rumo à democracia. Em outro prisma, em que circunstâncias estava inscrita a chamada redemocratização? Parto do pressuposto que esse jogo paralelo entre sentimentos alternados pode ser pensado como a nova ordem de sensações que conformavam práticas culturais nos idos de 1980.

Essa mixagem de sensibilidades, desse modo, deixa margens para pensarmos como as estratégias discursivas em torno dos “enquadramentos da memória” (POLLAK: 1989) revelam os lugares de disputas claramente marcados nas malhas dessas práticas. Para o Estado e o mercado a “obrigatoriedade” do esquecimento de um processo de violência intensiva, gera uma reorganização desses resíduos, a partir de uma alegoria festiva instituída pelas lógicas do consumo e intermediada por uma cultura de massa consolidada. Em outro plano, para a “geração 60” havia uma necessidade clara de validação de um não esquecimento, legitimando uma operação memorável justamente pelas lógicas contrárias às instauradas pelos representantes vinculados ao projeto de direita.

O segundo nível refere-se justamente a correlação entre essa primeira disputa já expressa e uma segunda que se dá entre as diversas práticas juvenis visualizadas midiaticamente nos idos de 1980, a partir dos discursos emergentes. É nesse sentido que a própria geração 60 de oposição passa a referir-se a de 80 com expressões valorativas de desqualificação, pois a força do discurso residual margeava a chegada do emergente e a perspectiva de uma formulação identitária fragmentada e aberta a diferentes estilos de vida é oposta a toda uma ideologia difundida pela elite intelectual de esquerda nos anos de 1960.

Essa concepção emergente, portanto, não é interpretada como novas possibilidades, mas como esvaziamento de um projeto histórico, o que significa entender sob que prerrogativas uma crítica cultural vinculada aos pressupostos esquerdistas dos anos de 1960, interpela e identifica como negativa as práticas juvenis de 1980. Desse modo, é também parte constituinte das juventudes 80 essa concepção esvaziada de si, tendo em vista que ela também está atravessada pelo resíduo. Não é uma disputa que se processa apenas entre faixas etárias temporalmente distintas - juventudes 60 x juventudes 80 - mas nas construções de si inscritas nas próprias práticas juvenis de 1980, como sugere o refrão da música de Engenheiros do Havai: “a juventude é uma banda numa propaganda de refrigerantes”.

Acredito que o resíduo organiza as fabulações de si nos idos de 1980 em dois planos correlatos: primeiro, em como a geração anterior interpreta essa nova geração e, segundo, em como essa própria geração se percebe diante das condições históricas vividas. Nesse balaio de afetos, havia uma geração nova começando a assumir um lugar de fala, perante os “adultos”, tentando lidar com as expressões alternadas que esses resíduos produziam. É desse modo que uma prática identitária autorreflexiva torna-se recorrente nas performances juvenis de 1980. A autorreflexividade aparece, a meu ver, como uma necessidade de busca que sustenta a formação das identidades coletivas e individuais no que se refere aos jovens dos idos de 1980.

Por outro lado, há que se perceber também a autorreflexividade como um mecanismo de construção identitária desencadeada a partir do consumo midiático globalizado, vislumbrando outro ponto a ser discutido: a organização das práticas cotidianas juvenis a partir do discurso emergente. Como sugere Thompson, o adensamento da mídia abriu novos parâmetros de organização social que realocam a reflexividade como centro das configurações do eu, pois este processo deflagrou uma mudança nas experiências compartilhadas ao tornar presente realidades distintas das vivenciadas localmente, abrindo uma quantidade variada de estilos de vida que são reapropriadas pelos indivíduos em seus contextos locais a partir de suas condições materiais.

Finalizando, a proposta desse capítulo é analisar as disputas identitárias juvenis nos anos de 1980 para entender os modos pelos quais o consumo e a mídia foram importantes lugares de fala, refletindo novas ações comportamentais nessa geração vinculadas à consolidação de uma cultura televisiva. Ao atrelar a autorreflexividade como sintoma inscrito na relação entre emergente e resíduo, penso que terei um contingente de pesquisa mais complexo para entender o que chamo de corpo juvenil televisivo.

Metodologicamente, trabalharei apenas com as memórias evocadas nos discursos midiáticos juvenis de 1980. Em alguns momentos citarei alguns discursos de críticos culturais vinculados aos anos de 1960, mas voltados para o que foi produzido pelas juventudes de 1980 para, assim, estabelecer melhor os processos de disputas a que essa geração 80 foi submetida, ao mesmo tempo em que conformou novas práticas culturais de entendimento de si.

Para entender esse processo, portanto, faz-se necessário articular cinco conceitos em torno de uma perspectiva identitária, justamente por que nesta tese a década de 1980 é interpretada como lugar de transição, dando a ver as disputas culturais entre práticas residuais e emergentes. Ser jovem, naquele momento, em primeiro lugar significava uma pergunta, ou ir à luta, em busca de si. Assim, o diálogo entre as noções de memória, projeto, estilos de vida performance e autorreflexividade são importantes na formulação de identidades que pretendo discutir. Começarei esboçando a noção de reflexividade como característica do discurso emergente.

Identidade e Reflexividade: um diálogo entre tradição, modernidade e globalização.

Há uma linha similar que articula o pensamento de Giddens e de Thompson no que se refere ao modo como as identidades passam a ser elaboradas no contemporâneo. Para ambos o indivíduo passou a depender cada vez mais de si para construir uma narrativa coerente do eu em um momento histórico em que as possibilidades de escolha foram alargadas em grandes escalas.

Essa discussão em Thompson está associada à interconexão entre as mediações midiáticas e as relações sociais em contextos circunscritos a tempo e espaços específicos. A mídia, com suas respectivas características, adentra no universo cotidiano possibilitando aos indivíduos um alargamento das experiências vividas, remodelando as ordenações sociais entre o universo local – de presença – e a multiplicidade de espaços e temporalidades dispostas virtualmente, acarretando, dessa maneira, novas ferramentas cognitivas na estruturação de

suas identidades. Desse modo, as mediações midiáticas criam uma interconexão entre ambientes cotidianos distintos que mesclam relações sociais de presença com paisagens históricas de ausência:

De um modo fundamental, o uso dos meios de comunicação transforma a organização espacial e temporal da vida social, criando novas formas de ação e interação, e novas maneiras de exercer o poder, que não está mais ligado ao compartilhamento do local comum (THOMPSON, 2005: 14).

Em Giddens essa discussão é ampliada para um escopo que corresponde ao que ele nomeia, como consequências da modernidade - modernidade radicalizada. Está relacionada a uma série de teóricos, entre eles Scott Lash (1997) e Ulrich Beck (1995), que se propõem a pensar o contemporâneo a partir de termos como globalização, modernidade reflexiva e sociedade pós-tradicional. Assim, a noção de identidade como projeto individual, em Giddens, faz parte de uma ampla transformação da intimidade vinculada às dimensões institucionais elaboradas na modernidade.

Dito de outra maneira, os hábitos, valores e estilos de vida advindos do mundo moderno estão tão intensificados que as práticas tradicionais deixaram de ser centrais no agenciamento da vida social em função daquilo que o autor nomeou como reflexividade – ação recorrentemente testada, capaz de gerar novos saberes sobre seu próprio trajeto. Em decorrência desse fenômeno, amplia-se a capacidade de escolha e decisão dos sujeitos nos modos como conduzirão suas vidas. As mudanças ocorridas pós-segunda guerra mundial e sentidas mais globalmente a partir dos anos de 1980 nas culturas ocidentais, interferiram diretamente na maneira como a identidade passou a ser discutida e, portanto, ressignificada. Como sugere Hall:

Está-se efetuando uma completa desconstrução das perspectivas identitárias em uma variedade de áreas disciplinares, todas as quais, de uma forma ou de outra, criticam a ideia de uma identidade integral, originária e unificada (HALL, 2007: 103).

O argumento de Giddens, desse modo, não pode ser pensado isoladamente, ainda que possua divergências, faz parte de um conjunto mais complexo de diálogos teóricos sobre a temática da identidade nos circuitos científicos contemporâneos, que a sua própria teoria muitas vezes não leva em conta; as noções de mídia e consumo como questões importantes na formação dos estilos de vida, por exemplo, são abordadas pelo autor como partes constituintes das instituições modernas, mas sem serem analisadas em suas singularidades, com

implicações, portanto, específicas. Propósito que é retomado nas discussões de Thompson acerca da relação entre identidade e mídia.

Em função de uma vasta possibilidade de estilos de vida, o sujeito se vê obrigado a corporificar a escolha como único caminho para a criação de uma unidade de sentido lógica, o que significa dizer, em primeiro lugar, pensar a identidade como uma narrativa e, de certa maneira, mais autônoma. Em segundo, como uma ação política diante do que se quer ser e para quem se quer ser em dadas situações concretas de interação. É nesse sentido que, para Giddens, “a modernidade altera radicalmente a natureza da vida social e afeta os aspectos mais pessoais da nossa existência” (GIDDENS, 2002: 09).

Aprofundarei essa análise mais adiante, por ora o que quero apontar é de que lugar está partindo o autor para conclamar a reflexividade como eixo central das transformações nas sociedades ocidentais globalizadas. Giddens assume no início de seu livro *As consequências da modernidade* (1991) que é preciso elaborar uma nova teoria social que possa gerar um entendimento sobre a forma como o ambiente moderno se processa, se quisermos entender as suas consequências em tempos contemporâneos.

O texto foi originalmente publicado em 1990, após o mandato de Margareth Thatcher, como primeira-ministra da Inglaterra, e sua política de privatizações e de um fortalecimento nos valores conservadores da família nuclear burguesa. Termos como globalização e pós-modernidade (já discutido no primeiro capítulo) estavam na agenda das discussões acadêmicas, pois a noção de estado enfraquecia-se diante da de mercado e de consumo. É nesse cenário que Giddens vai trabalhar a modernidade a partir dos seus mecanismos internos como fonte de entendimento da mesma, contrapondo essa discussão à formação das sociedades tradicionais.

Nesse contexto, o autor desenvolve uma paisagem teórica, relacionando os processos institucionais abstratos e as ações cotidianas com complexos níveis comparativos que se entrelaçam entre as noções de tradição, modernidade e pós-modernidade para defender a preexistência da modernidade como condicionante social. Para ele endossar a chegada de uma nova era, significa ir em direção a um tipo de estrutura social que componha uma visão de mundo desvinculada dessas dimensões, premissa a qual o autor se contrapõe.

Essa postura argumentativa também é compartilhada por Thompson, que, admite certa importância dos teóricos da pós-modernidade, tendo em vista que estes tornaram evidentes as fragilidades analíticas utilizadas até então para a interpretação da complexidade das experiências vivenciadas pelos sujeitos históricos no contemporâneo, obrigando os teóricos a uma revisão do campo de pesquisa com vistas a novas trajetórias de entendimento:

Precisamos hoje não de uma teoria sobre a nova era, mas de uma nova teoria da era cujos largos contornos foram divisados há pouco, e cujas consequências ainda estamos por descobrir completamente. Se pusermos de lado a retórica da moda e atentarmos para as profundas transformações sociais que modelam nossas vidas, talvez descubramos o que temos em comum com nossos predecessores e mais do que os nossos teóricos contemporâneos gostariam de nos fazer crer (THOMPSON, 2005: 17).

Como sugeri no capítulo 1 dessa tese, é nesse circuito de guerras teóricas (KELLNER: 2001) e de revisão do pensamento racional, que tanto Giddens, quanto Thompson irão entrelaçar as noções de identidade e reflexividade ao universo moderno entendendo, principalmente, que as noções impressas em suas teorias carregam um tom menos absoluto e, portanto, apresentam-se como possibilidades de interpretação do presente. Nesse sentido, a que se perceber a reflexividade como um esteio para o universo do saber.

Esse é um dado que infere diretamente nas especulações teóricas em torno do conceito de reflexividade espraiados nos diversos circuitos sociais em que a modernidade radicalizada apresenta-se como espírito do tempo. Nesses dois autores, o conceito de globalização foi uma escolha mais precisa de entendimento do contemporâneo, tendo em vista que não se perdia uma visão em longa duração sobre as remodelações do projeto moderno.

Assim é a partir dessa linha imaginária que seus pressupostos serão desenvolvidos em relação à reflexividade e a identidade. Em Giddens, a partir de uma grande teoria social; em Thompson, através das singularidades do universo midiático como parte importante nas inflexões sobre a modernidade. Iniciarei essa discussão com Giddens justamente pela noção mais alargada que ele dedicará à reflexividade em função de sua teoria social; em alguns momentos introduzirei alguns apontamentos de Thompson, posto que as premissas desses dois autores em diálogo me ajudarão, mais adiante, a construir o meu argumento sobre a autorreflexividade como categoria identitária.

Seguindo essa perspectiva, Giddens interpreta a noção de modernidade como um longo processo histórico que envolve um sistema de comportamento organizado após o feudalismo europeu até os dias atuais sendo expandido globalmente e se estruturado nas discontinuidades entre as sociedades modernas e as pré-modernas. Nesse sentido, ele vai dizer que o processo de transformação moderno se dá por três vias: uma mutação no ritmo de vida, o propósito da mudança e o crescimento das instituições modernas, conformando o dinamismo como prática inerente a esse tipo de cultura. Paralelamente, essa velocidade de transformação como fenômenos que regulam a vida social é organizada por três condicionantes presentes nas dimensões institucionais da modernidade: a separação entre tempo e espaço, os mecanismos de descaixe e, por fim, a reflexividade.

Por separação de tempo e espaço o autor entende a mudança na arquitetura comportamental entre a modernidade e as sociedades pré-modernas organizadas pela tradição. Assim, no período anterior a modernidade a ideia de tempo estava vinculada a territórios específicos, a noção de lugar possuía o mesmo significado que a de espaço. Com a expansão da modernidade o que se constituiu foi um “esvaziamento do tempo”, nas palavras do autor, tendo em vista que este passou a ser experimentado por critérios abstratos universalizantes, tais como relógios e calendários, que desvinculam a relação entre tempo e lugar.

Essa premissa foi uma primeira condição para o deslocamento entre os sentidos de espaço e lugar. O lugar ficou caracterizado como um cenário fixo, enquanto o espaço se configurou como ambientes em que as relações sociais não são necessariamente marcadas pela presença física do outro. Desse modo, adverte o autor, “o advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros ausentes, localmente distantes de qualquer situação dada face a face” (GIDDENS, 1991: 29).

Consequentemente, o autor interpreta como mecanismos de desencaixe a recombinação de relações sociais que se movem entre os ambientes locais de atuação e as dimensões menos definidas em termos espaços-temporais, promovendo o que ele nomeia como dialética do local e do global. Paralelamente, Giddens aponta ainda que o desencaixe se dá por duas ferramentas: as fichas simbólicas - mecanismos de interação manuseados pelos indivíduos que circulam entre o global e o local sem conter peculiaridades específicas de um contexto particular, cita o dinheiro como exemplo mais evidente. E, em segundo, os sistemas de peritos – centros de competências técnicas ou profissionalização especializada que gerenciam a vida cotidiana. Dito de outra maneira, por sistemas abstratos.

Já na noção de reflexividade o autor parte da premissa de que o projeto iluminista ao se apropriar do conhecimento científico como elemento central de explicação de mundo reivindicou para a razão o lugar de construção de certezas totalizadoras, entretanto, o princípio que norteia a ciência é constituído pela análise de fatos que são comprovados mediante a dúvida, o que significa a possibilidade de reinterpretação da pesquisa científica como hipótese à luz de novas comprovações e criação de valores.

É como condição estruturante da própria razão que a reflexividade fabrica uma velocidade de transformações como elementos gerenciadores do mundo moderno. Assim: “o que é característico da modernidade não é o novo por si só, mas a suposição da reflexividade indiscriminada – que, é claro, inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão” (IDEM: 49).

Esses três condicionantes: separação de tempo e espaço, mecanismos de desencalxe e reflexividade, gestam uma nova cosmovisão que alteram os regimes de confiança na modernidade, tendo em vista que deslocam para as instituições modernas, à medida que estas são desenvolvidas, uma expectativa de certezas diferente das experimentadas em culturas tradicionais.

Nas sociedades pré-modernas a tradição é um método que organiza valores e hábitos culturais vinculados ao tempo, integrando passado, presente e futuro. Desse modo, o tempo passado é importante, pois possui e prolifera um contingente de experiências geracionais que conformam ordenamentos sociais recorrentes e são sempre reinterpretados à luz do presente com vistas ao futuro. Assim, diz o autor: “a tradição contribui de maneira básica para a segurança ontológica na medida em que mantém a confiança na continuidade do passado, presente e futuro, e vincula esta confiança a práticas sociais rotinizadas” (IDEM: 117).

Já nas sociedades modernas o que se constitui como certeza só pode ser sentido a partir de um monitoramento reflexivo do saber, o que significa em outras palavras, uma mobilidade como lógica estrutural do próprio conhecimento, segregando o passado das dimensões organizacionais vinculadas ao presente e futuro. A modernidade é contrafactual e de natureza ambivalente, a dinâmica reflexiva não permite uma previsão do futuro coerente, em relação ao passado e ao presente, gerando como consequência uma transformação na maneira como a segurança passa a ser experimentada já que a ação reflexiva não confere garantias de certezas em extensões espaços-temporais.

Como sugere José Maurício Domingues, a reflexividade ainda que esteja presente desde o período inicial da modernidade, somente tornou-se central quando “as instituições da modernidade haviam se estabelecido e enraizado”, transformando o projeto moderno em vivência. Diante desse contexto, “tornou-se possível, e necessário, criticar suas fundações, demonstrando seu caráter contingente e suas vulnerabilidades”. Ademais, as consequências gestadas nos fenômenos inerentes às práticas modernizadas “têm vindo a pôr em xeque alguns de seus pressupostos” (DOMINGUES, 1999: 146). É por esse mesmo caminho que Giddens vai dizer que:

A modernidade de fato subverte a razão, pelo menos onde a razão é ganho de conhecimento certo. A modernidade é constituída de conhecimento reflexivamente aplicado, mas com a equação entre conhecimento e certeza revelou-se erroneamente interpretada. Estamos em parte num mundo que é internamente constituído através de conhecimento reflexivamente aplicado, mas onde, ao mesmo tempo, não podemos nunca estar seguros de qualquer elemento dado deste conhecimento não será revisado (GIDDENS, 1991: 49 e 50).

O que se torna problemático nesse processo é a ascensão de um tenso diálogo entre reflexividade e produção de riscos. Ora, se a mecânica reflexiva atua na segregação do passado, o futuro torna-se um cenário cada vez mais exposto a inúmeras possibilidades; assim, à medida que esse passado perde seu sentido nos confrontos com o futuro, os regimes de confiança operam com probabilidades causais de tamanha extensão nunca antes experimentadas e é no interior dessas sensações que o risco habita como lógica operacional. A tentativa de controle e dedução do que há por vir não se constitui como garantias certas, são como respostas às escuras de um devir em processos de colonização.

Dessa maneira, segundo Giddens, ao contrário dos sistemas tradicionais o contexto da confiança na modernidade parte de um saber generalizado de que a dinâmica de nossas práticas é socialmente elaborada e, portanto, não entendida à luz de um dizer divino. Para ele, “a intromissão dos sistemas abstratos na vida cotidiana, junto com a natureza dinâmica do conhecimento, significa que a consciência do risco se infiltra nas ações de qualquer um” (GIDDENS: 2002, 106).

É na mecânica interna da vida moderna que o risco se apresenta como sua própria condição de existência, por esse motivo o autor vai dizer que esse risco é produzido no interior dos sistemas abstratos, esculpido nas recorrentes ações calculistas com vistas ao controle do tempo (colonização do futuro): “o risco se refere à colonização do futuro – ligados às práticas presentes – e portanto a colonização do futuro abre novas situações de risco, algumas das quais institucionalmente organizadas” (IDEM: 111).

Antes de aprofundar esse diálogo entre reflexividade e risco, é importante discernir o que o autor denomina como dimensões institucionais da modernidade, pois a partir dessa concepção poderei discutir a relação entre indivíduo e sociedade proposta pelo autor no que tange a configuração de identidades e, para além, perceber o contemporâneo como extensão do período moderno radicalizado.

Desse modo, a ascensão da modernidade é vista através de quatro dimensões – sendo estas constituídas à medida que o universo moderno se complexifica, pontos nodais da fabricação de novas instituições. São elas: o capitalismo, o industrialismo, a vigilância e o poder militar. O primeiro é interpretado como uma cadeia produtiva voltada para o acúmulo de bens de mercado, barganhado entre a posse de capital privado e a mão de obra assalariada, constituindo como instância central a formulação de uma sociedade de classes. Já o industrialismo é o modo como um produto se transforma em bens de consumo, implicando em uma relação regulamentada entre atuação humana e artefatos tecnológicos. Nesse sentido

“o industrialismo ademais, afeta não apenas o local de trabalho, mas os transportes, as comunicações e a vida doméstica” (IDEM, 1991: 68).

A terceira dimensão, a vigilância, se refere a um monitoramento das ações dos sujeitos históricos nas instâncias políticas, mas, como sugere o autor, é “uma base de poder administrativo”, não estando limitado apenas a esse campo, mas espraiando-se em todas as esferas da vida social. A vigilância é fabulada em dois níveis: como supervisão direta – “prisões, escolas e locais de trabalho aberto” e de modo indireto, através do “controle da informação”. A quarta dimensão é o poder militar (controle dos meios de violência), que nas circunstâncias do início da modernidade é entendido como um controle sobre os mecanismos de violência organizados territorialmente em função dos estados modernos (IDEM: 69-70).

Para o autor essas quatro dimensões são interdependentes, e é justamente esse feixe de relações que altera em grandes escalas as experiências da modernidade em relação à tradição. Se a característica da economia capitalista é a competição e a expansão de mercados capitais, ela “não pode permanecer num equilíbrio mais ou menos estático, como era o caso da maioria dos sistemas tradicionais”. Conseqüentemente, o desenvolvimento da reprodução de mercadorias mediante a força de trabalho assalariado deriva - no mesmo momento em que expande - à medida que novos aparatos tecnológicos e sistemas de competência racionalizados são reelaborados, gerando a estruturação de mercados de capitais, que evidenciam o modo como o capitalismo e o industrialismo tornam-se legitimadores de si mesmos (IDEM: 73).

Adiante, as ferramentas de vigilância condicionam a formulação de um poder administrativo que se constitui como forças operacionais dos cenários industrializados, favorecendo, inclusive, a uma regulamentação que possibilita uma gestão dos mecanismos de violência, através da elaboração de critérios de punição que controlam os desvios e, nas palavras do autor, criam sistemas de segregação da experiência.

A modernidade para Giddens, portanto, apresenta-se como uma trama de relações institucionais em que o distanciamento do tempo e do espaço, o desencaixe e a reflexividade são condicionantes fundamentais para que estas dimensões favoreçam o escopo das mudanças sociais entre os ordenamentos de mundo pré-moderno e moderno, incluindo, inclusive, os novos cenários globais:

Por trás destes enfeixamentos institucionais jazem as três fontes de dinamismo da modernidade que distinguimos antes: distanciamento entre tempo e espaço, desencaixe e reflexividade. Elas não são enquanto tais, tipos de instituição, mas antes condições que facilitam as transições históricas. Sem elas, a separação da modernidade das ordens tradicionais poderia não

ter se dado de uma maneira tão radical, tão rapidamente, através de tal cenário internacional. Elas estão envolvidas, bem como são condicionadas, nas e pelas dimensões institucionais da modernidade (IDEM: 75).

Ao estabelecer a conexão entre os sistemas abstratos e as condicionantes geradoras de uma dinâmica nas práticas modernas (separação espaço-tempo, desencaixe e reflexividade), torna-se mais claro entender os argumentos do autor em relação ao risco como projeção destes sistemas e, por conseguinte, sua distensão para a ordem das sensações coletivas, formulando um ambiente de risco generalizado. Em torno das quatro dimensões institucionais da modernidade há uma tensa situação que reposiciona a disputa entre práticas de expansão e práticas de controle.

Se o capitalismo como lógica operacional se compõe por uma abertura cada vez maior para o livre mercado expandindo suas operações para além das esferas circunscritas pelo Estado-nação, novos entendimentos em relação às disputas no interior desses mesmos estados são recorrentemente monitorados; a estimativa de cálculo, como parte constituinte de uma instância de controle e assunção de novos aparatos tecnológicos, infere diretamente na produção do risco como arcabouço de segurança, interconectando, portanto, essas quatro dimensões institucionais (capitalismo, industrialismo, controle e poder militar).

É a partir dessa paisagem de monitoração e expansão reflexiva que o autor denomina a natureza da modernidade como um estado de coisas em recorrente transformação que pressupõe - como apontei no início dessa análise - descontinuidades como condicionantes culturais (separação tempo-espaço, desencaixe e reflexividade), gestando uma nova arquitetura comportamental que parece romper com as instâncias modernas, quando na verdade são consequências de uma intensificação radicalizada destas mesmas instâncias.

Assim, a globalização em sua teoria é mais do que uma expansão dos mercados capitais em relação aos estados nacionais e reconfiguração do consumo, em termos de projeto econômico. É um marcador temporal, que infere em transformações diretas na agenda política e social da vida moderna, atravessando, conseqüentemente, as dimensões do eu:

A globalização pode assim ser definida como a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância. Este é um processo dialético por que tais acontecimentos locais podem se deslocar numa direção anversa às relações muitos distanciadas que os modelam (IDEM: 76).

Neste contexto, a reflexividade ao mesmo tempo em que se constitui como uma condicionante cultural, campo de fabricação dessas modificações, torna-se uma resposta

possível ao remodelamento das identidades em lugares onde os princípios que norteavam as noções de sujeito, baseados na tradição, perdem espaços para uma aceleração desenfreada e reflexiva desses próprios princípios.

É por esse motivo que o conceito adquire um status central na obra do autor no que se refere a sociedades globalizadas, realinhando todo um contingente teórico que posiciona como eixo de oposição à modernidade o universo tradicional. Essa premissa não se constitui sem contradições, tendo em vista que, para Giddens, a modernidade, ao desbancar a tradição, necessitou dela para constituir-se como um novo ordenamento social, no mesmo momento em que a “dissolvia”:

Nas sociedades ocidentais, persistência e a recriação da tradição foram fundamentais para a legitimação do poder, no sentido em que o estado era capaz de se impor sobre os sujeitos relativamente passivos. A tradição polarizou alguns aspectos fundamentais da vida social – pelo menos a família e a identidade social – que, no que diz respeito ao iluminismo radicalizador, foram deixados bastante intocados (GIDDENS, 1995: 73-74).

A meu ver, esse é o ponto mais problemático de sua teoria e merece uma explanação mais aprofundada, pois infere diretamente nas concepções sobre a reflexividade. Irei discutir o argumento do autor traçando um jogo comparativo entre globalização e tradição, já que o primeiro termo apresenta traços de uma modernidade em intensificação facilitando o entendimento. No fluxo dessa escrita retomarei a questão da reflexividade, risco e identidade. Faz-se necessário dizer ainda que a partir desse momento da tese eu discutirei os conceitos do autor intercalados as minhas posições críticas diante de suas acepções. É nas malhas desse diálogo que meus argumentos sobre a identidade autorreflexiva começarão a ser esboçados.

O ponto nodal de sua discussão é de que as práticas diárias, em função do contexto de extensão dos processos de globalização são atravessadas e influenciam diretamente nas formações sociais. Ao contrário do que se pensava no iluminismo, a razão não legou uma perspectiva de mundo dado e de controle, como processo de expansão das certezas científicas, ao invés disso, o acúmulo de conhecimento possibilitou um alargamento, em termos de contingência, do que poderia se supor. É nesse sentido que palavras como possibilidade e risco estão localizadas em iguais medidas nas gestões da vida cotidiana. Assim:

Quanto mais tentamos colonizar o futuro, maior a probabilidade de ele nos causar surpresas (...). Isto significa que, em grande parte, permanecemos em um mundo dado, inclusive a natureza externa e aquelas formas de vida social coordenadas pela tradição. Quando a natureza é invadida – e até destruída – pela sociabilidade, e a tradição é dissolvida, novos tipos de incalculabilidade emergem (GIDDENS: 1997, 76).

Seguindo essa lógica de raciocínio, a ideia de globalização é pensada em Giddens através do entrecruzamento de duas problemáticas: a dilatação em larga escala das instituições modernas através das interconexões globais e os fenômenos de transformação da vida social em função desse alargamento. Segundo o autor, essas modificações estão relacionadas ao que ele chama de processo de destradicionalização, condicionando o presente⁷¹ como um lugar de tentativas, já que “queiramos ou não, estamos todos presos em uma grande experiência que está ocorrendo da nossa ação, mas fora do controle, em grau imponderável” (IDEM: 76).

Para entender essa conjectura de transformação circunscrita ao universo moderno, ele vai dizer que ainda que a mutação da vida social expressa simultaneamente nas influências do global com o local e *vice versa*, não fez desaparecer as “coletividades e agrupamentos intermediários de todos os tipos, incluindo o Estado”, mas que estas tiveram que ser reposicionadas com vistas a um entendimento dos novos contextos sociais elaborados pelos fluxos globais (IDEM: 75).

Não seria o caso, desse modo, de reposicionar a tradição seguindo a mesma lógica de raciocínio do autor para que esta pudesse se tornar parte constituinte das disputas identitárias e sociais que margeiam a noção de reflexividade e, mais precisamente, a de sociedade globalizada? Para Giddens esse não é o melhor caminho de entendimento, tendo em vista que o termo tradição como elemento comparativo em sua teoria está restrito apenas ao contexto das sociedades pré-modernas:

A dissolução da tradição (entendida de forma tradicional) entrelaça-se com o desaparecimento da natureza (natureza aqui refere-se aos meios ambientes e eventos considerados independentemente da ação humana). A incerteza artificial intromete-se em todas as áreas da vida que, assim, abrem-se para o processo de tomada de decisões (GIDDENS: 1996, 14).

Resumindo, tradição para Giddens é uma ferramenta de ordenação social que requer práticas cotidianas repetitivas, envolvendo rituais e guardadores do saber, que se autorizam como tais pelas experiências adquiridas no tempo, cuja finalidade é construir uma visão de mundo através de operações memoráveis que implica a relação entre passado, presente e futuro. O saber, nesse sentido, não goza de interpretações racionais e por esse motivo, apresenta-se como dado, como verdade universal para as comunidades locais. Como sugere ao autor em seu livro *Para além da esquerda e da direita* (1996), “a questão acerca das tradições é que não é preciso realmente justificá-las: elas contêm sua própria verdade, uma verdade ritual, firmada como correta por todos que nelas creem” (IDEM: 14).

⁷¹ O presente citado é definido a partir dos anos de 1990, período em que o texto *A vida em uma sociedade pós-tradicional* foi originalmente escrito - 1995. Cf. GIDDENS: 1997.

É através da interpretação dada ao conceito de tradição por Giddens que expressões como sociedade pós-tradicional e globalização se coadunam, o que significa apagar a dimensão interpretativa que o termo pode assumir diante dos circuitos investigativos da alta modernidade na mesma ordem de argumentação proposta pelo autor ao discutir o conjunto de informações e verdades fabuladas na noção de saber reflexivo.

Giddens trabalha a noção de tradição de modo singular nos cenários plurais que se abrem aos indivíduos no mundo globalizado, e não se propõe a analisar as maneiras como os sujeitos se apropriam do termo em suas práticas cotidianas, usos esses que não são independentes, pois implicam relações de poder e, portanto, jogos concretos de conveniência política.

É por esse motivo que, para ele, no que tange a identidade, uma configuração reflexiva do eu intensifica-se à medida que nos afastamos de uma mediação tradicional de ordenação de mundo e somos condicionados a sermos ação e artefato reflexivo de nós mesmos simultaneamente. O processo de destradicionalização pensado como instância importante da razão iluminista está no centro de suas discussões sobre identidade. Fato que, metodologicamente, circunscreve a noção de reflexividade nos processos identitários a partir de um dualismo entre o universo moderno e a tradição.

É preciso deixar claro que Giddens não nega a existência da tradição nos circuitos globalizados, mas como esta se apresenta a partir da organização reflexiva, portanto, modernizada, não há por que instrumentalizá-la como categoria empírica importante nas disputas que emergem nestes mesmos contextos. De certa maneira, ele engloba esse tipo de tradição como parte constituinte do que ele nomeia como consequências da modernidade e, por esse motivo, o autor não se preocupa em problematizar esses fenômenos em suas singularidades, deixando muito claro para o leitor o seu lugar de fala. O autor chega mesmo a dizer que em “uma ordem pós-tradicional não é aquela na qual a tradição desaparece – longe disso. É aquela na qual a tradição muda seu status. As tradições têm de explicar-se, têm de tornar-se abertas à interrogação ou ao discurso” (IDEM: 13).

Essa postura argumentativa do autor gesta um problema metodológico para a minha tese, tendo em vista que, ao utilizar o conceito de estrutura de sentimentos de Williams (1979), a ideia de tradição perante as remodelações culturais inscritas na modernidade é ainda uma força concreta na formulação das identidades. A meu ver, essa questão configura-se como uma disputa de campo nas acepções que Pierre Bourdieu (2004) deu ao termo, pois se refere a um diálogo de Giddens com as esferas sociológicas clássicas, sobretudo ao conceito

de sociedade capitalista em Karl Marx e a perspectiva racional com que Max Webber (2009) concebeu a modernidade.

Enquanto o meu lugar de fala está vinculado ao terreno das disputas culturais na mesma linha que Hall (2003), Williams (1979), Bakhtin (1996), entre outros - em que a noção de linguagem assume uma postura importante na delimitação do conceito de cultura, inferindo nas formulações sobre identidade e tradição e relativizando de certo modo posturas analíticas clássicas em função das mediações concretas em dados contextos históricos.

Giddens, de certa forma, redimensiona o pensamento clássico sociológico ao reposicionar a tradição como elemento constitutivo das sociedades modernas. É por esse caminho que ele se contrapõe a Marx, na leitura que este apresenta sobre a ordem capitalista, como uma mecânica que escrutina os processos de construção social e torna possível a gestação do socialismo, e em Webber, na noção de “desencantamento do mundo” em função de um ordenamento calculado de mundo que danifica a espontaneidade e a criatividade envolvidas no universo tradicional.

Entretanto, o autor não consegue ir adiante, reposicionando a tradição nos contextos globalizados, posto que sua premissa central ainda é discutir a tradição em condições específicas de gerenciamento de vida nas sociedades pré-modernas, o que significa uma retomada da sociologia clássica como modelo de organização teórica.

Assim, faz-se necessário reintroduzir a discussão de Giddens às instâncias temporais em que minha pesquisa se situa, principalmente no que se refere às negociações entre uma radicalização da modernidade e/ou ascensão da pós-modernidade, como nomeações possíveis para as práticas emergentes nos idos de 1980, e as relações midiáticas, nos finos traços pelos quais a modernização nacional internalizou a tradição como força constituinte do seu processo.

Há que se reposicionar, portanto, a tradição nos esteios em que a autorreflexividade torna-se uma ferramenta importante de produção identitária, recondicionando, desse modo, também o conceito de reflexividade em função do contexto histórico de minha pesquisa. Na esfera dessa tese, a noção de tradição é outra, e está relacionada às produções de sentido entre sujeitos em situações concretas de atuação, dando a ver a forma como os usos dados ao termo implicam vínculos morais que atravessam os circuitos pelos quais a identidade se formula.

Cabe, nesse momento, reintroduzir a perspectiva analítica de Thompson no que ele chamou de tradição deslocada. Em seu livro, *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia* (2005), o autor dá indícios de um diálogo com a teoria social clássica, apontando que irá propor outros caminhos investigativos, tendo em vista que esse campo refletiu pouco sobre

a importância da mídia nas reconfigurações espaços-temporais por meio do qual a tradição ainda é um agente constitutivo de ordenação social. É por esse caminho que o autor vai discutir sobre outro tipo de tradição – a moderna, chegando mesmo a dizer que:

Ao justapor as noções de razão, conhecimento científico e emancipação àquelas da tradição, autoridade e mito, os pensadores iluministas não estavam descartando a tradição como tal, mas articulando um conjunto de pressuposições e métodos que formavam o núcleo de outra tradição (...). O iluminismo não é a antítese da tradição, mas ao contrário, é uma tradição como tal, mas articulando um conjunto de suposições aceitas-como-verdadeiras-sem-exame-prévio que fornecem uma estrutura para a compreensão do mundo (THOMPSON: 2005,163).

A emancipação da tradição em sociedades modernas pré-estabelece outra ordenação de mundo que deixa margens para que a própria tradição torne-se uma ferramenta de valor importante, ainda que de maneira transformada. Pois, nas malhas de uma orientação racional como explicação de mundo, a modernidade optou por determinados valores em detrimento de outros, produzindo um esvaziamento da crença espiritual, sem criar condições, no interior dos seus sistemas simbólicos, que produzissem uma unidade de sentido capaz de validar questões “fundamentais como vida e morte”. Nesse sentido, “crenças religiosas conservam sua importância por que, para muitas pessoas, os valores do humanismo secular se revelaram inadequados como meio de tratar de problemas éticos básicos da vida humana” (IDEM: 171).

Assim, Thompson vai dizer que os deslocamentos da tradição estão circunscritos a uma gradativa queda das dimensões normativas e legitimadoras, no entanto ainda constitui-se como um agente importante no que se refere a uma imaginação de mundo e, por conseguinte, como dinâmica identificadora. Há por outro lado uma desvinculação das ações tradicionais partilhadas apenas em comunidades locais, mas isso não significa dizer que estas se apresentem como práticas independentes e flutuantes, elas são reintroduzidas em diferentes cenários sociais.

Concluindo, a tradição é uma narrativa que se apropria do passado para criar um conjunto de ações ritualísticas e simbólicas com a finalidade de organizar afetos, hábitos e crenças em função de uma unidade de sentido. Retomando Eric Hobsbawm, há que se falar em tradições, como práticas originárias de passados imemoriais, ou “reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória”. Assim, as apropriações das tradições nos circuitos modernos, refletem singularidades específicas de determinados contextos históricos. Do mesmo modo, refiro-me a globalização (HOBSBAWM: 1984, 09).

É nesse sentido que Domingues se refere à globalização como um modo de organização social de múltiplas faces e direções em função de situações particulares, como é o caso dessa análise, tornando-se, portanto, importante refletir sobre uma prática emergente a partir de um conjunto de ações semelhantes a ponto de haver uma nomeação para um estado de coisas, mas em diálogo com peculiaridades específicas de um determinado lugar e tempo, elaborando uma metodologia que possa alinhar as concepções teóricas à materialidade das práticas.

Seguindo essa perspectiva, o autor desenha uma imagem de Brasil contemporâneo que relativiza a dicotomia entre tradição e modernidade nas instâncias nacionais. Ele concorda com Giddens sobre a importância da reflexividade nas modelações da vida contemporânea: “pode-se afirmar com certeza que os ritmos acelerados da modernidade têm demandado um enorme esforço de reflexividade racionalizada”, porém, elabora um diálogo mais complexo entre modernidade, globalização e tradição, particularmente mais coerente com as minhas posições analíticas (DOMINGUES, 1999: 151).

Por vias diferenciadas, o autor retoma toda a discussão que estabeleci no primeiro capítulo, ao me basear nas acepções de Roberto Schwarz (2001b) e de Renato Ortiz (2001) para discutir em que circunstâncias o processo de modernização se constituiu no Brasil. Sob os auspícios de uma convivência entre os setores agrários e as novas ideias liberais, forjou-se a construção de uma identidade nacional de “ideias fora do lugar”. Assim, estão inscritas na configuração de um estado nacional elementos constituintes de uma “moderna tradição brasileira”. Fenômeno que torna peculiar a entrada de um discurso emergente no país e modifica o circuito por meio do qual as identidades coletivas e individuais passam a ser configuradas nos idos de 1980.

Se, por um lado, a centralidade da autorreflexividade nas práticas midiáticas juvenis é fruto de um contexto maior de risco e controle produzido por cenários mais complexos nas instâncias da modernização globalizada que desestabilizam as noções fundadoras do projeto moderno, como sugere Giddens; por outro, é também produto dos modos como as tradições imprimiram sentido às práticas cotidianas nacionais, gestando um imaginário residual que simultaneamente abraça e abomina os padrões comportamentais advindos do universo globalizado, com ênfase direta como aparato no consumo midiático.

Essa trajetória residual reflete o modo como as duas noções de identidade nacional, ainda que em suas contradições, como analisei, se constituíram como forças organizacionais das identidades juvenis nos idos de 1960. Desse modo, uma forma de ver o mundo (passado/resíduo) necessitou dialogar com outra imaginação (futuro/emergente) esmaecendo

as sensações de pertencimento, até então materializadas nos estilos de vidas das Juventudes 60, que atravessou os idos de 1980 como um modo de ser no mundo que entrou em crise.

Em termos de homogeneidades, a globalização, para além de ser uma expansão dos mercados capitais, alargando também práticas culturais, é a especulação do lugar que o consumo intensificado⁷² – termo que prefiro afiliar-me para nomear o contemporâneo – passou a assumir nas configurações identitária. O que significa dizer, em outras palavras, uma revisão das tradições elaboradas na modernidade tais como a configuração do estado nacional, a família burguesa, o capitalismo, a razão e o industrialismo, entre outros.

Em termos de singularidades, esses dois projetos de nação brasileiros constituíam-se como utopias e como enraizamentos dos sujeitos, revelando dois lados em disputa que implica um modo de estar no mundo culturalmente ensinado, em questões como afiliação, projeção e, portanto, de organização identitária. Foi a partir dessa imaginação que as juventudes 80 tiveram que lidar com toda uma mentalidade histórica advinda do outro – “país”, “estado”, “tempo”.

“E agora, como me escolher?”, eis a pergunta que parece ser o texto embutido nas ações midiáticas juvenis dos idos de 1980. A música de Lobão, inscrita como epígrafe desse capítulo, pode ser tomada como uma tradução dessa busca por segurança e pertencimento em práticas juvenis que precisam reconfigurar o passado dado como certo, em função de um presente aberto a novas possibilidades margeadas de incertezas. Entre o certo e o incerto, “tudo é possível nesse mundo em que eu vivo”.

São essas complexificações que recolocam a questão da identidade como uma das instâncias centrais na agenda cultural brasileira dos anos de 1980. Esta é mapeada em uma disputa por definição de si que, na verdade, fabula uma memória social de um tempo histórico, no sentido que Maurice Halbwachs (1990) concebe ao termo. Assim, quando o cantor Cazuza lança a música *Ideologia* (1988), esses cenários imbricados tornam-se evidentes em dois níveis.

Ao escutarmos a música temos uma dimensão concreta sobre o diálogo do cantor com o resíduo, pois ao tentar se definir, definindo, com isso seu tempo, ele volta-se para um projeto identitário (anos 60) que no seu presente aparece como ausente (mas é indiscutível que ele torna-se presentificado em suas falas). Claramente, o cantor está discutindo com uma ideia de ser jovem enquadrada pela noção de oposição. Essa memória escolhida para ser

⁷² No último capítulo dessa tese, discutirei com mais profundidade o que nomeio como consumo intensificado e a presença antecipada dessa imaginação nos idos de 1980. Esse consumo intensificado refere-se à noção de turboconsumidor discutida por Lipovetsky (2007).

encenada em sua canção está relacionada a toda uma fabulação identitária juvenil que discuti no primeiro capítulo. Assim, reflete Cazusa:

Meu partido
 É um coração partido
 E as ilusões estão todas perdidas
 Os meus sonhos foram todos vendidos
 Tão barato que eu nem acredito
 Que aquele garoto que ia mudar o mundo
 Frequenta agora as festas do *Grand Monde*
 Meus heróis morreram de overdose
 Meus inimigos estão no poder
 Ideologia, eu quero uma pra viver
 O meu prazer
 Agora é risco de vida
 Meu *sex and drugs* não tem nenhum *rock 'n' roll*
 Eu vou pagar a conta do analista
 Pra nunca mais ter que saber quem sou eu
 Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
 Agora assiste a tudo em cima do muro
 Ideologia, eu quero uma pra viver.
 (Ideologia – Cazusa)

Ao estabelecer uma necessidade de outros parâmetros identitários em função do que se tornou, nos idos de 1980, a imagem de 1960 a que ele se afilia, Cazusa, aponta o consumo intensificado como justificativa central no esfacelamento dos seus “sonhos vendidos, tão barato” que ele nem acredita; mudar o mundo, dessa maneira, tornou-se impossível. Sua fala, através do olhar para essa letra, indica, portanto, que o autor ainda se percebe como sujeito a partir de uma dicotomia entre ser parte constituinte de um imaginário de nação dividido nos discursos de direita e de esquerda: ou se é isso, ou se é aquilo, mesmo que aquilo esteja, de certo modo, esmaecido e o cantor entenda a necessidade de um novo projeto juvenil.

Por outro lado, ao assistirmos a música na configuração do videoclipe⁷³, outra imagem identitária aparece nas performances⁷⁴ do cantor muito mais complexa, posto que à medida que suas frases são entoadas, vemos um cantor dançando, criando faces que remetem a ideia de incredulidade diante do que ele percebe como mundo no seu tempo, no mesmo momento em que o cantor ri delas. Em algumas cenas, ele aparece trajando um chapéu característico do parque de diversões americano *Disneyworld*, cujo formato é desenhado em função das orelhas do personagem *Mickey Mouse* – emblema do parque.

No início do videoclipe assistimos a uma imagem se formar na tela com a palavra ideologia que se monta cena a cena, com memórias visuais de um tempo histórico com o qual

⁷³Para assistir ao videoclipe, basta acessar o site YOUTUBE, no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=AuZ6ubVXOoo>, acesso em 04/03/2012.

⁷⁴Aprofundarei esse conceito mais adiante.

a canção dialoga (o conjunto dessa imagem forma a capa do disco de nome homônimo). Desse modo, a letra É, é formada com a estrela vermelha em junção com os desenhos da foice e do martelo, signo do partido comunista; o primeiro Q, pela Cruz de Nero, ou em linguagem comum – pé de galinha (uma cruz de cabeça pra baixo, dentro de um círculo, com os braços caídos), emblema das práticas hippies inscritas na contracultura. O segundo Q é fabulado pela estrela de Davi, sendo que, no centro desta, forma-se a imagem da suástica, memória do Holocausto e da segunda guerra mundial; e, por fim, a letra A, traduzida pelo símbolo do movimento Anarquista.

Na sequência posterior, o clipe dá a ver uma soma de imagens em plano detalhe e editadas por cortes rápidos de pés com diferentes tipos de sapatos: um coturno, sapato social, sandálias de couro, tênis da marca *All Star*, entre outros, que têm como função indicar uma releitura desse passado nas condições culturais do período histórico em que a música se constitui. Não é à toa a presença do tênis *All Star* como estilo de vida juvenil, referência que eleva o consumo como paisagem a ser discutida. Entre os símbolos do consumo e os resíduos, encontra-se uma performance do cantor em tons de deboche que modifica a nossa percepção da canção. Entre outras representações, o cantor dança, faz caras e bocas parodiando sua própria letra. Em duas sequências do vídeo, essa nova tonalidade da música torna-se mais evidente.

A primeira delas refere-se aos momentos em que frases como “agora assiste a tudo”, ou que remetem ao universo midiático são ditas pelo cantor. Vemos Cazusa em um estúdio de vídeo, dramatizando a experiência de assistir um filme e/ou um programa televisivo. Ele aparece de costas (contraplano) sentado em um sofá assistindo TV, enquanto as imagens de novelas e filmes em junção aparecem como foco principal da cena. Quando a câmera volta-se para o rosto do cantor em primeiro plano, assistimo-lo brincando com um negativo fílmico; em alguns momentos ele morde, em outros ele utiliza o material para fechar seus olhos e, assim, o aparelho televisivo torna-se um personagem vivo, que dialoga com o cantor, como referência às novas experimentações culturais dessa juventude diante do universo midiático.

A segunda encena as frases “e aquele garoto que ia mudar o mundo, agora assiste a tudo em cima do muro” na segunda parte da canção. Vemos Cazusa sentado em uma pilha de livros (o muro) com um capelo na cabeça (chapéu utilizado em formaturas escolares). Em um determinado momento, ele chuta esses livros e, em seguida, o vemos rasgar com o corpo um papel com o símbolo do personagem em quadrinhos *Batman* (desenho de um morcego). Essa última imagem se repete com o cantor rasgando alguns símbolos que formaram a palavra ideologia no início do seu clipe.

A partir dessas referências, temos um pensamento sobre o universo massivo em evidência, só que ao invés de um posicionamento político de oposição a esse mundo, no videoclipe, o cantor se diverte, passeia pelos cenários, brinca com suas mãos em frente à televisão, como se estivesse criando novos enquadramentos das imagens que são processadas pelo meio. É nesse sentido que certa postura dicotômica que poderíamos perceber como expressão do cantor, ao apenas ler a letra de sua música, perde sentido, e interconecta práticas residuais a emergentes em processos de negociação muito mais complexo. E o projeto identitário juvenil de 1980 parece ser um mergulho dialógico, em que os posicionamentos políticos do cantor abrem-se a outras leituras sobre a cultura televisiva.

É com esse mesmo tom que enxergo as imagens de arquivo da banda Titãs, no filme *A vida até parece uma festa* (Banco Mello e Oscar Rodrigues Alves/2008), quando assistimos Marcelo Frommer, integrante do conjunto, falando sobre a música *Televisão* em um programa televisivo não indicado no filme. Diz ele: “A música televisão fala *a televisão me deixou burro, muito burro demais, agora todas que eu penso me parecem iguais*, a letra diz isso, mas a gente sempre curtiu televisão, a gente quis falar sobre televisão que é uma coisa importante pra gente”.

Em seguida, assistimos cenas dos integrantes entoando a canção no *Cassino do Chacrinha* (TV Globo/1982), brincando com um aparelho televisivo enquanto cantam. Em um determinado momento, Arnaldo Antunes se abraça ao aparelho deitado no chão do programa. Essas contradições margeiam o discurso desses jovens artistas e precisam ser revistas à luz das suas performances midiáticas se quisermos perceber o tipo de negociação que se estabeleceu entre juventude e mídia nas formulações identitárias.

A televisão é um objeto de análise crítica nessas duas canções, pois se torna referência de mundo importante. É preciso lembrar que essa geração nasceu com o aparelho no centro de suas salas de estar, sendo, portanto, acostumados a ver TV desde pequenos. Assim, em um contexto em que o consumo midiático se expande e a formação de uma cultura televisiva aparece como marcas desse processo, nada mais justo do que tornar a mídia um personagem discursivo das suas próprias especulações identitárias.

Diante dessa explanação sobre reflexividade nos entremeios de termos como tradição, modernidade e globalização, resta-me, por fim, alinhavá-la com mais profundidade ao conceito de identidade, passo que farei a seguir. Aprofundarei a noção de autoidentidade em Giddens e em Thompson e o referencial midiático com que este segundo autor reflete sobre as consequências da modernidade em um mundo globalizado. Paralelamente, entrecruzarei a

autorreflexividade, com os conceitos de memória, projeto, performance e estilos de vida. Essa discussão será fabulada nos entremeios das disputas identitárias juvenis aqui apresentadas.

Estilos de vida e narrativas de si: o emaranhado de imagens juvenis atravessadas pelo consumo midiático.

Na década de 1980 houve uma grande quantidade de discursos midiáticos que tentavam definir que tipo de jovem era aquele que surgia. Em minhas pesquisas a revistas, jornais e materiais audiovisuais da época, três matérias da revista *Veja* me chamaram atenção, pois ao tentar nomear as juventudes 80, elaboraram narrativas contraditórias que revestem o caminho de pesquisa que venho seguindo. Resumirei os textos para começar a delinear essas disputas.

Assim, na seção de comportamento, em 09 de maio de 1984, eis que surge o título: *A voz da maioria*⁷⁵. Nos dois primeiros parágrafos o texto se apresenta mais incisivo, os resíduos sessentistas de esquerda e dos arquétipos do movimento contracultural mostram-se como contrapontos dessa primeira definição. Eis o que diz o texto:

Coisas como família e virgindade não mereceriam mais do que riso e deboche. Patriotismo, religião? Não poderia haver nada mais careta. Sexo livre, drogas, contestação a tudo que em geral se considera certinho – esta sim seria a dele, a desse bicho em quem se acostumou a pensar tão rebelde como suas roupas coloridas, e tão selvagem como os sons de seu *rock and roll* de cada dia: o jovem. Desde a década de 60, com seu furacão de rebeliões estudantis, Beatles, “Che” Guevara, hippies, destampamento sexual e outros fenômenos afins, não se imaginou o jovem de outra maneira: acima de tudo, um contestador. Alguém destinado a questionar eternamente seus pais e professores e colocar a sociedade de pernas pro ar.

Mas seria mesmo assim? O jovem seria esse mesmo ser permanentemente em movimento, buliçoso e desafiador dos valores e da moral vigentes? Nem tanto, na verdade, ele seria bem pouco isso, segundo uma reveladora pesquisa ao longo de um ano entre jovens de 15 a 24 anos, no Rio e em São Paulo, por uma das maiores agências de publicidade – a McCann-Erickson. O jovem que emerge da pesquisa da McCann é, por exemplo, muito mais tímido do que se imaginaria em suas convicções sobre comportamento sexual. Ele condena a infidelidade conjugal. Condena o homossexualismo. Tem dúvidas sobre o aborto deve ou não ser liberado. E, quanto à educação que vem recebendo, embora ache que às vezes os pais se metem demais na vida dos filhos, afirma que não tem outro modelo a oferecer: dará a seus próprios filhos exatamente a mesma educação que vem conhecendo em casa (VEJA: 09/05/1984).

A reportagem chega mesmo a descrever as tipologias juvenis como campo delimitador de sua análise. Assim, tem-se o conservador (“é aquele que está em franco descompasso com

⁷⁵ Matéria não assinada.

as pessoas de sua idade. Envolvido por uma família rígida. Infantil e socialmente tímido, é o que menos aceita as inovações em qualquer terreno”), o integrado (“em geral, vindo das classes mais pobres, trabalha em tempo integral e já parou de estudar [...]. Otimista, crédulo no regime político e na importância da competição para subir na vida [...]. Está perfeitamente adaptado ao sistema”), o moderno (“ronda nas proximidades dos integrados. A principal diferença diz respeito à situação financeira: ele já é rico, e suas ambições são mais sofisticadas”) (IDEM).

Há também o contestador (“este sim, faz jus ao nome: contesta em todos os territórios. Drogas? Ele acha bobagem dar tanta importância ao assunto. Afinal, todos têm o direito de experimentar o homossexualismo? Por que não? Cada um faça o que bem entender com o seu corpo. Competitividade? Ele reprova Patriotismo? Acha que se cometem muitos erros em seu nome. E a família vai mal, anda precisando de reestruturação”). E, por fim, o independente (“mais reflexivos do que os outros. Ele pode ter sido um contestador típico, mas agora se preocupa mais com o próprio desenvolvimento. Tem alto índice de escolaridade, é ponderado, não se deixa guiar pela emoção. É mais crítico do que os outros, mais racional”) (IDEM).

A matéria⁷⁶, assim como a pesquisa realizada pela agência de publicidade, busca a diversificação da ideia de juventude, inclusive na demonstração de que os jovens em suas construções identitárias oscilam entre esses perfis, como ferramenta para formatar novos tipos de consumidores. A reportagem, nesse sentido, faz uso de falas do antropólogo Gilberto Velho para endossar a visão sobre juventude como fragmentada e multifacetada. Diz ele: “a sociedade é complexa e oferece aos jovens, bem como aos adultos, um grande número de papéis a representar” (IDEM).

Há dois pontos que gostaria de destacar. A reportagem deixa claro que a porcentagem entre essas tipologias varia. Em parcelas do menor para o maior teríamos os contestadores com apenas 5% e os integrados com 30%. Assim, diz o texto: “mostra a pesquisa que a noção corrente de que o jovem é, por natureza, um rebelde em potencial peca pela base” (IDEM). Como consequência desse pensamento, é possível perceber como a narrativa se desenvolve ao apontar o pensamento juvenil diante da crise econômica no país:

“A pesquisa da *McCann* reserva ainda uma surpresa, esta reconfortante [...]. Diante da crise, revelam as entrevistas, os moços reagem bem [...]. De uma maneira geral, segundo revela a pesquisa, o brasileiro está muito satisfeito em ser jovem e não é uma crise econômica – por mais ameaçadora que

⁷⁶ Diferentemente das outras duas matérias que discutirei ainda, essa primeira, além de se constituir como capa da revista, foi escrita em um longo texto de oito páginas.

pareça que vai fazê-lo mudar de opinião. Mais: se dependesse dele, prolongaria esse estado de juventude ao máximo” (IDEM).

O outro ponto refere-se à discussão na matéria sobre um personagem que a pesquisa não representou: “o punk da periferia” (“garoto de classe c de uma grande metrópole, que não vê saída decente para a sua vida e acha que *tudo é um lixo*”). Criando um paralelo com a pesquisa e esse personagem, é bastante compreensível por que este é deixado de fora: não se apresentam como consumidores em potenciais, ainda que se saiba de sua existência. Assim, mesmo que o texto não tenha tido um propósito de discutir sobre o universo punk, o termo apareceu na narrativa para indicar ao leitor que as tipologias reforçadas pela revista se tratavam de um enquadramento que atendia às demandas da pesquisa, posto que havia outros perfis às margens da amostra analisada (IDEM).

Entretanto, ainda que a proposta da reportagem seja gerar um campo mais complexo para empreender um olhar sobre a categoria, não há como negar que esse é redirecionado às construções de um público consumidor, fato que interessa tanto à revista quanto à pesquisa, e desse modo as palavras que nomearam os tipos juvenis (conservador, integrado, moderno, contestador e independente) nesse presente são reconfiguradas para uma construção simbólica que interessa, refletindo argumentos já inscritos na introdução desse capítulo quando falei sobre memória: há um olhar direcionando na maneira como um jeito juvenil dos anos de 1960 é confeccionado nesse texto; há, portanto, uma construção simbólica que implica posições políticas inscritas nos desmembramentos dos processos identitários.

Essa projeção simbólica sobre a juventude é reforçada nas outras duas reportagens que trago para análise, entretanto, há um quê de contradição entre a primeira e a segunda, nos usos que será dado ao resíduo. Se no primeiro texto, ele está presente com o intuito de esmaecer uma perspectiva contestatória diante de novos quadros de ação dessas juventudes; na segunda (mostrarei adiante), ele é tomado como empréstimo para desvalorizar práticas juvenis em função desses mesmos contextos. O passado (anos 60), nesse sentido, emerge como um fio condutor para a reformulação de um imaginário sobre juventude nos idos de 1980 em ambas as matérias.

O que está em questão nesse reprocessamento do passado no presente são as organizações de memória social em função do que se quer dizer. A categoria juvenil não está isolada, pressupõe estabelecer diálogos com outras gerações juvenis temporalmente identificadas como tais e com outras classes sociais por meio das quais uma sensação de continuidade, entre passado, presente e futuro está imersa naquilo que passa a ser nomeado como imaginário juvenil. Nesse sentido, a memória apresenta-se como ancoragem para novos

discursos sobre a juventude, ela é, na visão de Pollak (1992), um mecanismo importante na construção das identidades. Desse modo, como sugere Huyssen:

A rememoração dá forma aos nossos elos de ligação do passado, e os modos de rememorar nos define no presente. Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão de futuro (HUYSSSEN, 2000: 67).

Paralelamente, a memória prediz um jogo dialógico entre lembrar e esquecer. Através do que Pollak (1992) nomeou como os “elementos constitutivos da memória” (acontecimentos, lugares de memória e personagens) alinhando vozes de um passado em permanente construção do presente. Dado que nos obriga a compreender os jogos memoráveis como lugares de seleção e enquadramento. Lembrar, nesse sentido, indica apropriações de um “material fornecido pela história” como uma esfera constitutiva do presente, que implica fornecer ao que está sendo retomado, mediante o porquê desse esforço memorável, pertinências semânticas críveis aos olhos dos outros (POLLAK, 1989: 08).

Rememorar, portanto, exige um exercício de legitimação que implica o reconhecimento do outro. Assim, não é à toa que nessa primeira matéria, o jornalista ao propor um novo perfil de juventudes nos idos de 1980, a partir de tipologias fragmentadas e menos dicotômicas, apropria-se não apenas de dados científicos – a pesquisa da *McCann* – como também das falas do antropólogo Gilberto Velho como lugares reconhecidos socialmente para tornar crível um imaginário sobre novas posições juvenis no presente em relação ao passado. É por esse motivo que Huyssen ainda vai dizer que:

A memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável; de modo nenhum é permanente sua forma. Está sempre sujeita à reconstrução, sutil ou nem tanto. A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições (HUYSSSEN, 2000: 68).

Adiante, há que se pensar como as produções midiáticas se assumem como lugares de memória, gerenciando afetos, vínculos e novas proposições políticas, tornando-se, portanto, portadoras de uma visão de mundo. No Brasil de 1980, após implantação de uma indústria da cultura nos idos de 1960, é possível perceber um engendramento dos circuitos midiáticos como hábitos culturais no país. No caso da televisão, essa perspectiva ainda é mais evidente, tendo em vista que naquele momento havia uma geração nascida com o meio implantado e que se fortalecia, consolidando-se como cultura.

Pensar sobre a juventude buscando uma nova definição desta categoria é parte constituinte de um projeto de expansão de mercado cultural que se espalha nas mais variadas

plataformas midiáticas. Como sugere Nestor Garcia Canclini, o debate sobre a juventude se torna politicamente importante, pois implica uma “pergunta pelo tempo”, ou seja, “é a sociedade que trata de saber como começa o seu futuro” (CANCLINI, 2005: 209).

Concordo com Huyssen quando este diz que as gestões midiáticas se constituem por operações estratégicas com fins claros que se vinculam à comercialização e à negociação com contextos culturais na emergência de novos imaginários. As instâncias midiáticas disputam pertinências semânticas, são ao mesmo tempo espaços de silenciamento e rememoração e, assim, não podemos delegar à mídia um lugar de inocência nas formas como as juventudes 80 passam a ser imaginadas. Longe disso, o que procuro analisar é um complexo lugar de disputa que se fabula em torno das práticas juvenis e as tentativas de nomeação - enquadramento - estruturadas nos circuitos midiáticos, para rediscutir o problema da memória como gestão do presente a partir de outras questões projetadas na inter-relação entre mídia, história e cotidiano.

Há que se pensar, nesse sentido, que mesmo na emergência de novas práticas culturais vinculadas ao adensamento do consumo de mercados culturais em que a televisão é parte constituinte desse processo, o campo midiático teve que lidar com a negociação dessas memórias, fato que claramente implica em pensamentos sobre a juventude, em linhas subliminares de uma cultura da memória (prática também emergente, segundo Huyssen), que no caso dos anos de 1980 no Brasil gestou uma memória nacional sobre os anos de 1960, articulando juventude a estética de oposição.

Esse imaginário “congelado” tornou-se um mito fundador de vários discursos sobre a juventude, e foi por meio deles que tanto a mídia, ao se autorizar como construtora de uma visão de mundo, quanto os próprios jovens tiveram que lidar no que se refere a uma imaginação identitária dessa geração 80. Obviamente que a relação entre juventude e contestação - e/ou rebeldia - é anterior às práticas culturais sessentistas, está inscrita em uma longa duração sobre a história da juventude (MORRIN: 2009, CARMO: 2003, FREIRE FILHO: 2007). O que proponho discutir, em termos dessa memória específica como mito, é a forma como, ao redor da imagem de oposição dos anos de 1960, toda essa arquitetura histórica juvenil está condensada, tornando-se ela mesma a representante “maior” desse tipo de interpretação para com a juventude nos anos de 1980.

Claramente essa sobrevalorização de uma relação entre juventude e oposição como correlatas à composição de uma história da juventude nos anos de 1980 é um trabalho da memória que se faz no diálogo entre as rememorações subterrâneas (POLLAK: 1989) – as relações entre esquecimento e lembrança dos pais na reformulação desse discurso para os

filhos, no silenciamento de muitos jovens revolucionários desaparecidos - nas vozes traumáticas de jovens que resolveram escrever sobre sua trajetória, como o caso dos livros de Alfredo Sirkis (*Os carbonários*/1980) e de Fernando Gabeira (*O que é isso companheiro* /1979), mas também, nas músicas de protestos divulgadas midiaticamente, na construção de um discurso sobre a abertura política, nos jornalistas vinculados à esquerda que ocuparam lugar de destaque em mídias e em revistas de grande circulação no mercado de bens simbólicos nacionais e nas falas juvenis dos anos 80.

Resumindo, os anos 60, nos idos de 80, se constituía como uma memória muito recente do passado, que, inclusive, obrigou parte de um grupo intelectual de esquerda a manter-se em silêncio com o recrudescimento da ditadura militar, e essa condição contextual tornava muito difícil o esquecimento. Essa memória estava ali, dentro dos lares brasileiros, na discussão sobre redemocratização, na campanha *Diretas Já*, eclodindo, brigando para ser explorada, estabelecendo, desse modo, uma tênue relação entre universos privado e público.

É dessa maneira que a mídia, mesmo quando se propõe a apagar essa correlação entre juventude e oposição, se apropria dela e abre um espaço para pensarmos como a construção dessa memória como mito foi, em parte, um processo articulado nas grandes corporações midiáticas e não apenas uma disputa dicotômica entre memórias subterrâneas e discursos dominantes.

Com isso, não quero dizer que não há relações de forças inscritas nesse processo, estou apenas apontando como as gestões midiáticas em torno da memória são mais complexas em função de, como sugere Huyssen, uma nova estrutura de sentimentos que se estabelece como discurso emergente nos idos de 1980. Em torno de uma necessidade de rememoração, um presente se volta para passado como característica de uma visão de contemporâneo em crise. Sob as perspectivas teóricas ao redor da globalização e/ou pós-modernidade como disputas por nomeação, há que se pensar também sobre a eclosão da memória como aspecto constitutivo desse imaginário emergente. Assim diz o autor: “a consciência temporal do século XX envolve a não menos perigosa tarefa de assumir a responsabilidade pelo passado.” (HUYSSSEN, 2000: 18).

Para Huyssen, a relação entre uma cultura da memória com a crise da alta modernidade em função da fragmentação, extensão da velocidade como dinâmica de experimentação do presente, ascensão das mídias e do mercado dos bens simbólicos e novas percepções espaços-temporais, gestando como consequência uma perda dos referências simbólicos nas formulações identitárias, já discutidas nessa tese, conjectura uma sensação de perda, como se em outros tempos houvesse um experiência de vida melhor que a do presente,

refletindo na “memória de viver em um lugar seguramente circunscrito, com um senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com o seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes” (IDEM: 30).

Esse passado, segundo o autor, se constitui como um mito em função de uma sensação de perda no presente, gestada no próprio projeto moderno. Como aponta Huyssen, ainda que seja uma imagem fantasiada, o “sonho tem o poder de permanecer”, e a formação desse imaginário, é, nesse sentido, um caminho por meio do qual uma cultura da memória apresenta-se como âncora discursiva do contemporâneo (IDEM).

Para Huyssen, entretanto, há uma questão mais complexa na estruturação da explosão da memória como característica dessa crise. As memórias inscritas na modernidade são recorrentemente vinculadas a memórias traumáticas, tais como as referentes as primeira e segunda guerras mundiais, a depressão econômica, as ditaduras militares, entre outras, deflagrando, desse modo, uma imagem de passado violento que contraria toda uma especulação sobre humanismo, democracia e liberdade originária de uma discussão iluminista da primeira fase da modernidade.

Para ele, a cultura da memória é sim um lugar de ancoragem, mas diz respeito a uma possibilidade de construirmos uma perspectiva de nós mesmos em continuidade - em relação ao passado, presente e futuro - em um momento histórico em que o presente é dilatado, comprimindo todos os tempos e nos permitindo experimentar novas condições temporais. Assim:

Nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem nossos sentimentos estão bem equipados para lidar. Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto (IDEM: 32).

É desse modo que, para discutir sobre as operações memoráveis nos idos de 1980, necessito por em diálogo duas perspectivas inscritas nas traduções memoráveis midiáticas: a memória não é só uma referência ao passado nos idos de 1980 em função de um imaginário juvenil sessentista recente, ela é também parte constituinte do que se aplica a práticas emergentes. Dito de outra maneira, a memória nessa tese refere-se à forma como o resíduo se constituiu como um mito fundador em torno das juventudes 80, no mesmo momento em que atua como suporte para o entendimento do novo (o emergente), assentando em um mesmo plano de vivência sensações de euforia e descrença, riso e melancolia como ordenações

sentimentais por meio do qual as juventudes 80 terão que negociar para entender a si mesmas, como forma de entendimento de um tempo histórico.

Assim, a autorreflexividade 80 é uma gestão de memórias que implica diálogos entre dois imaginários, interpretados como opostos apenas em termos de categoria analítica, posto que na prática “fundiu a cuca” dessas juventudes, refletindo em novas experimentações que não podem mais ser reordenadas em termos dicotômicos. Lembrar e esquecer são faces de um jogo dialógico que deflagram as contradições de uma visão de mundo inseridas no espaço do consumo midiático.

Isso não significa dizer, por conseguinte, que houve um relativismo total em termos de lutas de classes, disputas identitárias e formação de falas ideológicas em função de um adensamento do consumo, muito pelo contrário, apenas deflagra a complexidade na formatação dessas disputas, já que em termos de afiliações políticas as negociações que são estabelecidas nem sempre são constituídas por práticas discursivas coerentes, refletindo um processo relacional que vincula, além de contextos culturais e sujeitos agentes, as ambivalências inscritas no momento em que o consumo adensado abriu-se como antecipação imaginária da maioria de nossas práticas cotidianas.

É nesse sentido, que a *Veja*, na segunda reportagem intitulada *A doença de Bukowski*, sobrevaloriza o passado, tempo esse que na concepção de juventude e oposição estava inscrito um posicionamento político contrário às concepções de mercado, ainda que em contradições como já discuti. Assim, a manchete reproduz uma visão menos otimista dessas juventudes 80 em relação à de 60. Diz ela: “Na Nova República, que tal se os jovens autores brasileiros deixassem de contemplar o próprio umbigo?” (VEJA: 20/02/1985).

O texto procura discutir os modos como a produção literária juvenil se estrutura em termos de autobiografias, apesar de citar *O que é isso companheiro* e *Feliz ano velho* (Marcelo Rubens Paiva/1982), concentra sua crítica no livro *A dama da noite* (Alita Sá Rego/1985), como metáfora para essa análise geracional, pois segundo o jornalista esses dois primeiros livros não podem ser pensados da mesma maneira.

Para a matéria, assinada por Roberto Pompeu de Toledo, é uma tendência forte dessa geração olhar para si: “o tom tem de ser de confissão, com o autor voltado sobretudo para as suas próprias fraquezas e perplexidades”, e ao descrever o terceiro livro vai delineando o tipo de discussão que ele acha dominante, pois além de ser escrito sobre suas vivências há “muito sexo, um pouco de bebedeiras, e até de drogas e *rock and roll* se for possível e pronto” (IDEM). Eis a posição política do autor em relação a esse tipo de produção:

E daí? Pode-se perguntar o leitor. E eu com isso? (...). O fato de ela fazer desfilar todos os homens que estiveram em sua cama, nos últimos anos, não acrescenta nada nem ao eventual paladar erótico (...). Se a intenção dos autores é, por exemplo, mostrarem-se na vanguarda aos expor suas vísceras e até suas pequenas devassidões em público, o resultado é zero. Isso tinha sentido em Jack Kerouac e nos demais beatniks americanos que escreveram numa época – a década de 50 – em que a pílula anticoncepcional não existia e colocar o pé na estrada, em busca de novas experiências e novas aventuras, ainda não havia assumido as proporções de massa, quase iguais às das pessoas que vão à praia no fim de semana, que viria adquirir na década seguinte. O problema maior do recente surto de confessionalismo jovem, porém, é a invencível inclinação dos autores a se deixarem aprisionar pelo próprio umbigo. O cárcere do eu é implacável e os impede de ver o mundo lá fora (IDEM).

Há um dado que o repórter se esquece de perguntar e que circula os três livros descritos, além de *Com Licença eu vou à luta* (Eliane Maciel/1983) e *A queda para o alto* (Sandra Mara Herzer/1982), entre outros, e amplia-se para vários discursos juvenis em diferentes campos midiáticos, tais como o cinema, a televisão e a música. A questão é simples, ainda que a resposta não: por que essa geração juvenil volta-se para si e entrega-se a uma busca identitária incessante em seus textos? Eis que retomando Giddens, em relação à segurança e risco, e Thompson no que tange às articulações midiáticas, posso começar a destrinchar as disputas na formação da autoidentidade e das identidades coletivas no contexto de minha pesquisa.

Como apontei no primeiro tópico do capítulo, há um fluxo de experiências reflexivas como marca de uma radicalização da modernidade remodelando as atribuições de valor ao “eu”. Retomando o conceito de *self* nos dois autores, temos que o “eu”, ou autoidentidade, é uma narrativa que implica consciência reflexiva e prática em relação à formação de uma história de vida. Nesse sentido, é uma forma de organização simbólica sobre si, vinculada a condições espaços-temporais que reflete uma noção de continuidade histórica em relação ao “eu” e aos outros. Portanto, é sempre ativa e culturalmente construída.

A intensificação da reflexividade identitária em Giddens em contextos globalizados está diretamente ligada a uma forma de gerenciamento social que tem como pano de fundo a radicalização da dúvida, o que significa dizer um alargamento de possibilidades de ser no mundo, reformulando a funcionabilidade que a palavra destino possuía em sociedades pré-modernas e, conseqüentemente, servia como âncora explicativa do “eu”.

À medida que uma acumulação de informações sobre os sujeitos – estocagem de conhecimentos – são gestados em função de uma ética moderna: a aceleração das transformações atreladas a uma crescente institucionalização de sistemas abstratos, o eu tornou-se uma questão de escolha e, por esse motivo, a reflexividade aparece como uma

instância central na fabricação das autoidentidades. Em paralelo, essa condição mais móvel do eu, pré-estabelece uma ambiência de crise como projeto identitário. Escolher significa também negar outras possibilidades. Perguntas como: “Quem sou eu?”, “Será que a minha decisão foi correta?”, “O que fazer?”, “Como agir?”, tornam-se uma constância, articulando simultaneamente sensações de aprisionamento e libertação do *self*. Os eixos de segurança em relação às seleções se transformam e, assim, a reflexividade como condicionante das autoidentidades é em si lugar de pertencimento e risco.

Thompson recupera essa discussão e a reformula nas instâncias de mediação midiáticas. Para o autor, “o processo de formação do *self* se torna mais dependente do acesso às formas mediadas de comunicação”, pois, as percepções de si são ampliadas e remodeladas nas imagens divulgadas midiaticamente; são conflitos que se estabelecem entre os cenários de interação face a face e a reapropriação dos “materiais simbólicos” produzidos pela mídia nesses cenários (THOMPSON, 2005: 184).

Esse fenômeno estabelece novas disputas por significação que inferem na profusão de discursos ideológicos, na formação de uma dupla dependência entre sujeitos e mídia, já que à medida que esta última amplia os modos de percepção, abrandando também as formas de controle do “eu” gestando uma percepção de mundo menos dada, ou o que o autor chama de “efeito desorientador”, em função do contingente de profusões simbólicas distribuídas diariamente (IDEM: 188).

Assim, as corporificações de práticas simbólicas midiáticas em contextos de interação face a face não apenas complexificam às ações cotidianas, facilitando um adensamento da reflexividade nas narrativas do eu, como também desenvolve orientações dirigidas para como se ver: novas pedagogias comportamentais, que recolocam os circuitos midiáticos como uma das instâncias centrais nas fabricações identitárias.

É nas ordenações moralizantes que a ideia de mídia torna-se internalizada no *self*, e através dos seus modos de dizer – gêneros narrativos – criam engajamentos afetivos, que se constituem como imaginário emocional por meio do qual conseguimos nos imprimir como sujeitos na relação entre nós e todos os outros. Como sugeri, anteriormente, esse processo aufere seleção de memórias com finalidades específicas na fabulação de novos hábitos, vínculos e, portanto, costumes:

O eu e sua duração situam-se no ponto de encontro de duas séries diferentes e por vezes divergentes: aquela que se atem aos aspectos vivos e materiais lembrança, aquela que reconstrói aquilo que não é mais se não do passado. Que seria desse eu, senão fizesse parte de uma comunidade afetiva de um

meio efervescente, do qual tenta se afastar no momento em que ele se recorda? (DUVIGNAUD *In* HALBWACHS, 1990: 13 e 14).

Quando a primeira matéria da *Veja* (*A voz da maioria*) inicia o seu texto alinhavando a noção de juventude a práticas de oposições, incorporadas nos discursos sessentistas, ela se apropria de certa memória residual para elaborar novas percepções sobre juventude com intenções muito claras de apagamento de um dado comportamento juvenil, remodelando novas ações simbólicas para as juventudes 80 a partir de dados de pesquisa e de entrevistas de profissionais do campo do saber científico, autorizados como tais, para elaborar uma visão dessa classe etária justificada. A reportagem, no mesmo momento em que produz uma fala ideológica, também se apropria como pano de fundo dos circuitos investigativos modernos – o pensamento científico – como âncoras de legitimação do seu discurso.

Contraditoriamente, ainda que se produza um novo discurso, essa memória residual apresenta-se como referência central para os novos tipos de sujeito que o texto se propõe a mostrar. Esse passado não desaparece, muito pelo contrário, torna-se o fio condutor de várias disputas identitárias nos idos de 1980. Desse modo, em cada fala reflexiva dessas juventudes 80 há uma interconexão entre a “moderna tradição brasileira” (Ortiz: 2001) e a consolidação de novos campos de atuação, que nesta tese, refere-se à concretização de uma cultura televisiva. É nesse sentido que, ao contrário de como Giddens estabeleceu seu conceito de reflexividade, os usos impressos nas tradições são fatores importantes do comportamento autorreflexivo da chamada geração 80.

Retomando essa perspectiva no olhar sobre a segunda reportagem (*A doença de Bukowski*), não é à toa que o jornalista lança uma visão benevolente para os livros de Fernando Gabeira e Marcelo Rubens Paiva. No primeiro, há um propósito no projeto de construção de uma memória sobre os anos de chumbo a partir do recorte narrativo do sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick⁷⁷. No segundo, apesar de Toledo, citar apenas a paralisia do personagem, há que se ir além, o texto também possui um tom memorável no que tange as experiências do estado militar; no corpo desfigurado do personagem está à imagem de um Brasil também deformado e, enquanto o autor vai narrando suas experiências com o acidente, reconta, como pano de fundo, as trajetórias dos jovens de sua geração em relação ao final da ditadura militar.

Está claro, nesse sentido, outra atribuição de valor ao resíduo, esse específico às relações entre juventude e oposição, no que se refere à maneira desqualificada com que esse jornalista situa o livro de Alita Sá Rego, pois sexo, festividade e *rock and roll*, além de uma

⁷⁷ O sequestro ocorreu no dia 4 de setembro de 1969. Cf. Gabeira: 1979.

linguagem mais simplificada, elementos narrativos indicados pelo jornalista como características do livro de Rego, estão impressos no livro de Marcelo Rubens Paiva. Toledo chega mesmo a comparar os escritos de Marcelo Rubens Paiva e Fernando Gabeira como espelhamentos do escritor mineiro Pedro Nava (1921-1984), conferindo uma legitimidade a esses dois livros, tanto pelo campo literário, quanto pelas aproximações a uma estética de oposição que deflagrou as disputas identitárias nos idos de 1960.

Há aqui, portanto, ao contrário da primeira matéria, uma tentativa de desqualificação do presente em função de um passado considerado pelo jornalista politicamente mais qualitativo. É como uma espécie de retomada e valorização dessa memória que o repórter cria lugares de distinção (Bourdieu: 2007) para fabular uma visão de juventude nos idos de 1980. Eis o conselho do jornalista para essa geração como parágrafo final de seu texto:

Já que vem aí a Nova República, e não valem mais desculpas como repressão e o sufoco a que uma vida política mesquinha condenou as últimas gerações, duas boas normas para os jovens talentos literários: 1. Esqueçam Bukowski (para ele referência de dos livros autobiográficos dos anos de 1980); 2. Olhem para fora (VEJA: 20/02/1985).

Acredito que para entendermos as narrativas do “eu”, apresentadas nessa segunda reportagem, é preciso atentar para os circuitos de significação a que esses indivíduos estão imersos, a autorreflexividade, não é simplesmente uma escolha livre de estilos de vida expostos em vitrines midiáticas, pois está vinculada a uma teia de relações concretas construídas historicamente, o que significa dizer estoques de significados, ou seja, determinados referentes simbólicos, com os quais temos que negociar diante da formação de uma consciência de si. Nesse sentido, concordo com Rousiley Maia quando esta diz que identidade prediz “autoconhecimento”, mas também “reconhecimento pelos outros” nos contextos sociais em que compartilhamos afetos, vínculos e modos de ação (MAIA, 2000: 57).

Os discursos midiáticos ajudam, de fato, a fragmentar e ampliar as nossas possibilidades de interpretação de nós mesmos. Mas atentar para a condição de identidade como narrativa reflexiva não é o mesmo que delegar ao indivíduo uma independência total na forma como suas autoidentidades são fabuladas; diz respeito a um compartilhamento de experiências em grupos sociais e a práticas culturais que em si carregam as marcas de uma herança cultural. Assim, “apesar da privacidade da reflexão individual, o momento de tematização é constituído por motivos e competências dos indivíduos socializados, tanto quanto pelas tradições culturais e solidariedades de grupos” (IDEM: 56).

É nesse sentido que esse dado resíduo, discutido nessas duas matérias, indica uma permanente revisão do passado, sem necessariamente delegá-lo a segundo plano, pois mesmo na tentativa de esquecimento, impressa na primeira reportagem, ele apresenta-se como referente de disputa para a consolidação de novas práticas. No que tange à identidade, não vejo como separar indivíduo de coletivo. A autoidentidade se fabula a partir do diálogo entre o “eu” e seus “outros”: tempo passado, os grupos de convivência, tais como família, amigos de escolas, imaginários midiáticos, entre outros. Nessa tese, a noção de ser no mundo significa também pertencer, entendendo os diferentes níveis relacionais em que as identidades se processam e, identificando, inclusive, as relações de forças entre práticas culturais de gostos existentes com as quais os sujeitos terão que dialogar.

Gostos se formulam através de categorias de distinção, em disputas que se estabelecem entre capitais simbólicos, políticos, econômicos e sociais, como sugere Bourdieu (1983b). A formatação de um ou mais estilos de vida, portanto, está demarcada pelas relações de forças inscritas na materialidade das práticas culturais. É por esse motivo que o resíduo é uma condição de valor que atravessa não apenas as matérias sobre juventudes da *Veja*, como também as formas de representação dessas juventudes 80 no campo midiático.

Entender as fabulações identitárias juvenis nos idos de 1980 foi o modo que escolhi para interpretar a maneira como uma cultura televisiva se consolida no país, e esse fenômeno não se dá distante das contradições, implicando posições de sujeitos, relações mais complexas entre diferentes seleções memoráveis e, por conseguinte, nas fabricações de sentido que se abrem aos discursos emergentes.

Retomando a proposta do capítulo a partir de uma trajetória midiática juvenil, é possível demonstrar como a questão da juventude foi um importante elo de adensamento do consumo midiático e, como sugere Ana Enne (2010), torna-se uma categoria central para o entendimento da modernidade, principalmente após a Segunda Guerra Mundial em que contextos históricos de convergência entre mídia, consumo e juventude remodelam práticas identitárias em função de uma crescente abertura a novos estilos de vida.

Por esse motivo, iniciei essa análise a partir dos imaginários juvenis inscritos na *Veja*, pela sua indiscutível circulação no mercado ela se autoriza como porta-voz de um tempo histórico. Obviamente que ao optar pela revista, criei um recorte simplificado do que podemos nomear como mídia nos idos de 1980, já que a televisão, o rádio e o cinema foram circuitos importantes de interpretações sobre o universo juvenil. Acredito, todavia, que esse caminho abre espaço para que possa iniciar uma reflexão sobre Juventude, Identidade e Mídia, justamente por que essas reportagens contêm especificidades que à luz das práticas midiáticas

das juventudes 80 são amplificadas. Assim, ao entrelaçar os textos da revista com concepções teóricas abri um olhar como porta de entrada para organizar o meu argumento crítico.

Retomarei a última matéria escolhida para, posteriormente, relacionar essas três visões sobre a juventude com as falas midiáticas das juventudes 80, rediscutindo as disputas por significação que legaram a formatação de um corpo juvenil televisivo. Assim, intitulada *As ovelhas negras* (VEJA, 16/07/1986), o texto volta-se para a análise de um estilo de vida que articula juventude a lugar de contestação.

Os “punks, darks e skinheads” – são apresentados ao leitor como se fossem práticas similares, apenas “uma tribo”, além de serem interpretados como modismos passageiros através de suas ações dissonantes, marcadas pelas vestimentas e maquiagens escuras. Estas performances visuais são justificadas no texto pela necessidade que o jovem, enquanto categoria, precisa para chegar à fase adulta. Nesse sentido, a revolta e a contestação em relação a um determinado *status quo* é visualizada pela revista como lugar de amadurecimento que não implica em uma discordância séria com o outro: os pais, o estado, o mercado – por exemplo, já que “dentro de casa” essa tribo “nem sempre briga com os pais”; esse é o subtítulo da matéria (IDEM).

Inicialmente já é possível perceber uma contradição entre esse pensamento e a primeira reportagem descrita (*A voz da maioria*), em que o texto primava pelas singularidades juvenis, enfocando diferentes perfis, além de apontar como em alguns jovens as tipologias descritas apareciam de forma misturada e mais complexa. É no mínimo estranho que nessa terceira (*As ovelhas negras*), esses três estilos apareçam de maneira homogênea. O primeiro parágrafo da matéria nos apresenta a esse personagem:

A mudança veio rápido e espantou os pais. O rapaz, antes adepto do figurino convencional, transformou seu quarto num ninho de quinquilharias, armazenando giletes usadas e tampinhas de garrafas, para fazer broches, e rebites, que aplicava em cintos e pulseiras. As roupas que a mãe lhe dava na esperança de vê-lo corretamente vestindo mudavam de aparência da noite para o dia. Se ganhava uma camisa ele picotava, arrancava as mangas e a tingia de preto, cortou os cabelos em novo estilo e, antes de sair de casa, eriçava-os escandalosamente e aplicava um fixador ao penteado para mantê-lo em crista pelo resto do tempo (IDEM).

No decorrer da reportagem, o olhar dos pais sobre os filhos é descrito como assustado ao tipo de comportamento escolhido pelo jovem. Eis o texto:

As pessoas que por curiosidade visitam redutos punks, como as danceterias *Madame Satã* e *Ácido Plástico*, em São Paulo, ou *Crepúsculo de Cubatão*, no Rio de Janeiro, podem se espantar com os acessórios excêntricos usados pelos frequentadores. Mais intrigante, porém, é pensar na expressão exibida

em casa pelos pais, tios e novas tribos urbanas, que se tornam dia-a-dia mais desinibidos (IDEM).

A partir dessa citação, a reportagem muda o tom, encaminhando as linhas subsequentes para um viés psicológico, utilizando como suporte falas do psiquiatra Edson Engels Garcia dos Santos. Assim o restante do texto é tomado por um olhar pedagógico com a finalidade de ensinar e acalmar os pais com relação ao comportamento desviante dos filhos, afirmando que “é normal que os jovens necessitem da aprovação de um grupo com o qual convivem e procurem ideias que se oponham as dos pais para seguir um caminho diferente do que lhes tentam impor [...]. Não há por que repreender” (IDEM).

Assim, a matéria entrelaça falas de pais, que conseguiram diminuir os conflitos com os filhos punks, darks e/ou skinheads, sem se preocupar em discutir quais as implicações desse comportamento em relação ao contexto cultural. Certo olhar sociológico e antropológico, ainda que por vias de um perfil de consumidor, descrito na primeira reportagem, perde-se e se refere a um diálogo mais preciso com uma concepção histórica de juventude e rebeldia como referência importante no amadurecimento desses jovens analisados. Diz o texto:

Para muitos pais envolvidos na situação, pode ser difícil conviver com rapazes e moças que abandonam de forma tão radical a receita doméstica do bom comportamento. No entanto, o problema resume-se na maior parte dos casos num artifício inofensivo e passageiro (IDEM).

Para concluir, em um subtexto da matéria, há uma comparação entre o movimento punk nacional e o inglês, na figura do cantor Boy George (*Culture Club*) que remete ao uso de entorpecentes pelo músico e a sua internação em uma clínica de reabilitação. Para o autor invisível, já que o texto não é assinado, há uma diferença evidente entre o movimento na Inglaterra e no Brasil, pois no nosso país: “o consumo de drogas não é regra entre os adeptos desses modismos”.

Essa última citação vai contra as posturas comportamentais de uma série de grupos musicais juvenis da época, sob a nomeação de BRock. É o que reflete em frases a canção *Dona Nenê*, do Titãs: “Dona Nenê comprava em pedra. Madame Gaspar comprava em pó (...). Quando de repente ouviu-se um grito... Dona Nenê desapareceu. Madame Gaspar já tinha ido embora, O que teria acontecido com Dona Nenê?”.

Em reportagem do mesmo ano da canção, a *Veja* escreve sobre a prisão do cantor Arnaldo Antunes por tráfico de heroína. A matéria descreve o preso como um leitor de “poesia russa moderna” e chega ainda a dizer que esse não é o perfil dos usuários que estão circunscritos aos “círculos marginais”, reforçando esse discurso a partir das falas do delegado

Jorge Elias Francisco, que não imaginava “encontrar heroína com um rapaz saudável”, e ao descrever duas prisões cometidas pelo mesmo delito, repete: “Em ambos os casos os envolvidos eram antigos contraventores”. (VEJA: 25/11/1985).

No início do seu livro, *Lobão: 50 anos a mil* (2010), o cantor descreve como Cazuzza e ele cheiraram cocaína em cima do caixão fechado no velório do músico Júlio Barroso, em 1984. Na canção *Perto do fogo*, a maconha torna-se elemento narrativo da composição de Cazuzza: “Perto do fogo, como na Idade Média. Eu quero queimar minha erva”. Em 31 de janeiro de 1986, o próprio *Lobão* foi preso em seu apartamento por porte de drogas, como ele descreve no seu livro. O cantor Paulo Ricardo, em entrevista à *Folha de São Paulo* (2007), afirma ter sido um usuário e cita o músico Renato Russo como outro consumidor de entorpecentes (FOLHA DE SÃO PAULO: 26/03/2007).

Entretanto na matéria da *Veja*, antes citada, o texto apresenta-se como uma espécie de tranquilizante para os pais perante os comportamentos dos filhos, como se assumir um estilo de vida punk, dark e/ou skinhead fosse algo natural da idade, silenciando inclusive, a utilização de entorpecentes como parte constituinte na conformação desses estilos de vida. Utilizando como suporte a fala de Antônia Lobo Elíffio – tia do skinhead Marco Lenha - a reportagem é finalizada e seu subtítulo justificado, pois, segundo a entrevistada, em relação ao seu sobrinho: “Pode ser uma surpresa para quem o vê, mas ele é de fácil convivência e ajuda nos trabalhos da casa” (VEJA: 25/11/1985).

Há dois conceitos importantes que podem ajudar na reorganização dessas memórias em torno dessa cultura juvenil televisiva que analiso. Os punks, darks e/ou skinheads, definidos por essa última reportagem, assim como as tipologias (conservador, integrado, moderno, contestador e independente) discutidas na primeira, são representações de uma expressividade corporal como organização identitária. São traduções performativas em que modos de vestir e de gesticular, configuram-se como estilos de vida provocando afetos nas relações entre o “eu” e os “outros”.

Materializamos em nossas posturas corporais impressões, experimentamos afetos que nos definem como sujeitos no mundo. Pertencer, portanto, significa sentir e ser sentido pelo outro. Cabe, desse modo, discutir performance⁷⁸ e estilo de vida como traços investigativos desse corpo juvenil televisivo. Assim, inicialmente Erwing Goffman (2009) vai dizer que performance é uma ação de um dado sujeito, em um contexto específico, que tem como

⁷⁸Já discuti esse conceito no capítulo 2, quando aprofundei a noção de riso medieval. Aqui, proponho-me a alinhar essa análise à perspectiva de estilo de vida para repensar as ações performativas em contextos de mediações midiáticos, ou como sugere Thompson, quase-interação mediada.

finalidade interpelar e modificar, influenciando atos em interlocutores presentes na encenação:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pedelhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser (GOFFMAN, 2009: 25).

A performance, desse modo, é um gerenciamento corporal que, como sugere Paul Zumthor, dá contorno ao texto, corporificando interpretações por meio das quais nos imprimimos como sujeitos e nos relacionamos com outros no mundo: “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, 2007: 23).

Performance, ademais, implica recepção; é sempre uma ação que envolve ordenações sensoriais, em resposta ao outro que as recebe produzindo, conseqüentemente, novas impressões, articulações e sentimentos, nem sempre em concordância com a primeira ação performativa. É, portanto, um fenômeno ativo, materializa imaginações culturais, inferindo diretamente na fabulação de nossas identidades. Dito de outra maneira, está circunscrita à noção de narrativa que venho trabalhando nessa tese.

Nesse sentido, há que se pensar, de acordo com Goffman, a performance como um lugar de encenação e, assim, o conceito de “fachada” desse autor me auxilia a interpelar essas representações juvenis 80. Segundo esse, fachada “é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação”. Para ele, essa padronização refere-se a três circunstâncias em diálogo na projeção e recepção da performance. Diz respeito ao cenário, à aparência e à maneira. No primeiro, temos aquilo que Goffman nomeia como “elementos de pano de fundo que vão constituir o cenário e os suportes do palco para o desenrolar da ação humana”, é, desse modo, fontes interpretativas que gestam uma ambiência, como uma espécie de porta de entrada, para o que será representado (GOFFMAN, 2009: 29).

O segundo e terceiro elementos são partes constituintes da fachada pessoal: roupas, maquiagens, idade, raça, gênero, expressões corporais, formas de falar, entre outros. A aparência, de certa maneira, tem como função revelar o “status quo”, assim como “o estado ritual temporário do indivíduo”; já a maneira são como “estímulos momentâneos para nos informar sobre o papel da interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima”, são excitações que estão circunscritas nas ações corporais, imprimindo certa tonalidade à representação, como por exemplo, raiva, melancolia, alegria (IDEM: 31).

Se pensarmos essas características da fachada em diálogo, teremos como relacionar performance e estilos de vida, tendo em vista que todo ato performativo é por prática a formação de um lugar de fala para a identidade coletiva e individual. Assim, de acordo com Giddens, o estilo de vida pode ser caracterizado como um fenômeno que integra uma série de ações apropriadas por um indivíduo ou grupos com a finalidade de dar corpo a uma narrativa identitária. “São práticas rotinizadas”, diz ele, mas que estão disponíveis a transformações em virtude da mobilidade identitária. Assim: “cada uma das pequenas decisões que uma pessoa toma todo dia contribui para essas rotinas. E todas as escolhas são decisões não só como agir, mas sobre quem ser” (GIDDENS, 2002: 80).

Referindo-me ao estilo de vida em um período pós-tradicional, pós-moderno e/ou globalizado, como se queira nomear, este se apresenta como uma tentativa de estabilidade às fabulações identitárias justamente pelo seu caráter seletivo e de esquadramento a partir de uma mais numerosa possibilidade de escolhas. Está vinculado aos mecanismos midiáticos e aos espraamentos do consumo e, como sugere João Freire Filho, “na articulação desses recursos culturais como modo de expressão pessoal e distinção” (FREIRE FILHO, 2003: 73).

É nesse sentido que concordo com Freire Filho quando este diz que uma maior abertura para a configuração identitária - inscrita na formação de uma nova ordem de sensações em relação ao presente articulado na formação dos estilos de vida – é menos o esmaecimento dos critérios de valor presentes nas categorizações do gosto (BOURDIEU: 1983b) e mais o resplandecer de novas classificações hierárquicas, complexificando as escolhas por tais estilos em função de um direito por significação e as marcas de um discurso cultural de valor como reposta em determinados contextos culturais.

Se voltarmos, nesse sentido, para a matéria da *Veja* sobre os punks, darks e Skinheads, é fácil entendermos que há uma tentativa de não esquecimento da existência desse tipo de performance, já que nos idos de 1980, danceterias (Madame Satã e Ácido plástico/SP e Crepúsculo do Cubatão/RJ), discos e bandas (Garotos Podres, Cabine C e Smack)⁷⁹, além de práticas visualizadas não apenas na classe C, como supõe a primeira matéria (*A voz da maioria*), mas também na classe média, como nos dar a ver a análise da terceira reportagem, são, entre outros imaginários juvenis, marcas claras de uma nova arquitetura comportamental nessa faixa etária.

A maneira, porém, como esse imaginário comportamental é construído nessa específica reportagem não apenas silencia o comportamento agressivo e o uso de

⁷⁹ Os exemplos foram retirados da própria reportagem.

entorpecentes, por exemplo, como desqualifica através de deslizamentos de linguagem, que nessa tese são interpretados através dos padrões de “bom” e “mau” gosto quando interpreta esse estilo de vida como não correto (“as roupas que a mãe lhe dava na esperança de vê-lo corretamente vestido mudavam da noite para o dia”), excêntrico (“espalhafatosos membros das novas tribos urbanas, que se tornam dia-a-dia mais desinibidos”) e passageiro – no sentido de que o filho voltará a ser um sujeito “normal”, pois tal estilo é um modismo rápido de contestação ao outro (a reportagem não aprofunda a noção de contestação) necessário a sua transformação em adultos.

É nesse sentido que se olharmos para essas três matérias em conjunto, podemos dizer que as performances e estilos de vida juvenis nos idos de 1980, portanto, foram submetidos a classificações de gostos que se vincularam ora a uma desvalorização de uma estética de oposição fundamentada nos idos de 1960 como interpretação do que significa ser jovem, ora a uma revalorização dessa mesma estética em função dos direcionamentos ideológicos escolhidos no diálogo entre os jornalistas e a visão editorial da revista.

É justamente o fato de sabermos que tipo de imaginário a revista possui, em termos de consumo, direita e mídia, que complexifica essa análise. As contradições, ainda que de forma hierárquica (a primeira matéria possui oito páginas, além de ser capa da revista, a segunda e a terceira, apenas duas, por exemplo) estão presentes – assim como apontei a relação entre esquerda e direita na formação de um dado padrão de qualidade da *TV Globo* nos idos de 1960 e 1970, porém mais ampliadas e na década de 1980 experimentadas como visão de mundo.

Se voltarmos para as próprias práticas juvenis 80, ao contrário de uma tentativa de interpretação dessa juventude pelo outro, nesse caso, a revista *Veja*, teremos que lidar com essas duas imaginações arquitetando tais posturas corporais. É nesse sentido que a banda Gang 90, em canção intitulada *Marginal conservador* vai dizer que “em tempos descontentes, que paisagem tão bela, já me sentindo dopado pelo alto, acordei pelas veias, com meu ciúme e amor, eu teci várias teias, por que no maior iê, iê, iê, eu resolvi te amar. Não vou perder meu humor, meu amor. Não há nada de mal em ser um marginal conservador”.

Essa autointitulação da banda pode ser pensada como uma resposta a esses complexos diálogos que se instauram como arquitetura comportamental juvenil em 1980. Entender tais práticas, portanto, é mais do que uma disputa dicotômica entre o resíduo dos anos 60 e o discurso emergente. Assim, ainda que algumas dessas ações midiáticas juvenis tendam para um lado específico, quando me volto, por exemplo, para a análise de um disco inteiro, ao contrário de uma música apenas; de um filme em um conjunto de outros, de programas

televisivos juvenis, de performances em videoclipes, entrevistas e/ou na apresentação de músicos na TV, o que percebo é a fabulação de uma linha imaginária visualizada por um tipo de comicidade que agrega ordenações afetivas e seleções memoráveis em um mesmo plano discursivo, antes classificadas como paisagens opostas.

Há que se pensar aqui, portanto, na gestão dessas performances em cenários midiáticos onde os contextos de interação se modificam e outros elementos simbólicos apresentam-se no que Goffman nomeou como fachada, tendo em vista que modos de falar tecnológicos estão imersos na confecção dessas posturas juvenis. Concordo com Zumthor no que se refere à relação entre ação e recepção, pois ainda que midiaticamente altere os contextos de presença, modificando a forma como recebemos a informação, a performance continua sendo um ato corporal, com o intuito de produzir sensações em quem as recebe.

Desse modo, a maneira como lemos um livro (questão principal para o autor), ouvimos uma música e assistimos a programas televisivos, por exemplo, são materializações de afetos inscritos nas fachadas, temos vontade de chorar, rir, dançar como projeções corporais em cada voz que nos é chegada midiaticamente. Muitas vezes, inclusive, a forma como tais encenações midiáticas são fabuladas tem como intuito promover uma sensação de presença e pertencimento nos quadros representativos. A gravação de um show ao vivo, nesse sentido, é uma estratégia narrativa de tornar a recepção parte constituinte da performance. Assim como o ato de um personagem olhar para a câmera em dramaturgias televisivas.

Como sugere Morin (2007), pensar representações a partir de uma cultura massiva significa entendê-las como lugar de projeção e identificação, que implica em seleções memoráveis entre uma história dos gêneros narrativos e a reapropriação desses em campos midiáticos, inferindo, desse modo, em novas ordenações sensoriais, mas que ainda assim, constitui-se no ato da recepção.

Ademais, entender performances midiáticas significa alargar as condições da fachada para os critérios de edição e captação de imagens visualizadas em enquadramentos, cortes, fusões e retoques nas texturas imagéticas de acordo com o propósito da história contada, em diálogo com a escolha pelos gêneros narrativos expostos. A performance deixa de ser percebida como apenas a esfera de ação do personagem e passa a ser significava através dos elementos simbólicos que constituem o quadro imagético como um todo, a fachada, desse modo, é a própria imagem que assistimos e nos provoca uma especulação sensorial, como exemplifiquei, ao analisar a cenas iniciais do videoclipe *Ideologia*, compostas por um conjunto de cenas que discutiam a palavra ideologia vinculando-a a memórias simbólicas características dos anos de 1960, sem a presença do cantor. Assim, quando Cazuza aparece na

tela já há um conjunto de representações com as quais ele negocia e, em diálogo, percebemos a proposta do videoclipe.

Do mesmo modo, podemos perceber as gravações musicais em discos, CDs e fitas cassetes. Nela há ruídos que implicam uma materialidade da plataforma midiática que são negociadas com as encenações dos instrumentos musicais, tom de voz do cantor, e às vezes, falas teatralizadas dos músicos presentes nas gravações. Apesar de estarmos em outros cenários, que influenciam na escuta e na visão da performance midiática, podemos adentrar em um regime de imersão ao que está sendo ouvido e/ou visto e, portanto, somos interpelados por essas práticas representativas.

Não é intenção aqui analisar em profundidade as marcas de uma recepção performativa dos materiais audiovisuais, entrecruzando ambientes de recepção com cenários de produção à distância. O propósito é discutir como as ações performativas de tais práticas juvenis midiáticas devem ser percebidas em uma leitura mais ampla das falas dos personagens, em letras musicais e/ou em sequências fílmicas, como método para entender as formas como a televisão foi imaginada nesses cenários alargados de atuação. Em alguns momentos, todavia, utilizarei apenas as letras e diálogos entre personagens como lugar de entendimento, partindo do pressuposto que essas representações midiáticas já estão inclusas como arcabouço investigativo desse capítulo.

Assim, essas três matérias da *Veja* anteriormente analisadas em conjunto, por um lado, atentam para o mesmo caminho dessa pesquisa: entender novas sensibilidades coletivas agregadas em práticas juvenis e, por outro, deixam vestígios de como esse processo foi realinhado nos circuitos midiáticos. Definindo esses três conceitos em fluxo com as reportagens, resta-me analisar as falas juvenis midiáticas, dialogando com críticas expostas em outros meios massivos que não apenas a revista para apontar como à medida que uma nova ideia de juventudes se constituía, consolidava-se também no país uma cultura televisiva.

Durante o período de pesquisa em materiais midiáticos, percebi que três estilos de vida possuíam um contingente discursivo maior, inspirando uma ideia de cultura jovem que, guardada as devidas proporções, espalhavam-se pelo país através das ondas televisivas e constituíam-se como uma nova arquitetura comportamental juvenil. São eles: cultura da natureza - vinculada ao cultivo do corpo, aos esportes radicais em que a praia era o referente central dessa performance comportamental; a cultura do vídeo e tecnologia – referia-se aos locais oficiais dos centros urbanos, das danceterias, da moda e o prazer costurava uma política de visibilidade pra essa expressão corporal; por fim, a cultura punk, caracterizava-se

pela alusão à noite marginal das capitais nacionais, com foco central em São Paulo e tinha como espelhamento a agressividade e a melancolia como marca desse modelo de fachada.

Ainda que eu separe essas visões de mundo para facilitar a análise, é no conjunto dessas três que entendo a formação desse corpo juvenil televisivo, inclusive por que muitas vezes esses estilos se misturavam nas performances juvenis. Cazuza, por exemplo, refletia em seu corpo tanto as marcas dessa imagem praiana, mas também, o lado oficial e marginal dos dois segundo estilos, o seu riso se misturava a uma agressividade e melancolia como ordenações sensoriais que deflagravam os diálogos mais complexos entre o emergente e o residual na conformação de sua prática comportamental. A partir desse momento do texto, voltar-me-ei para a análise desses três estilos travando um diálogo entre as músicas e os filmes produzidos na época.

A cultura da natureza

O filme *Menino do Rio* (Antônio Calmon), lançado oficialmente em 14 e 18 de janeiro de 1982, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, apresentava para o público as referências a essa cultura da natureza que pretendo esboçar. Em suas primeiras cenas, assistimos o personagem principal Valente (André di Biasi)⁸⁰ nadando no mar e em seguida preparando uma vitamina de frutas e verduras. Na segunda sequência, assistimos apenas o tronco do ator sem camisa, enquanto ele prepara sua alimentação. No ombro esquerdo, um dragão tatuado, espelhada na imagem do surfista carioca Luis Petit⁸¹, para o qual Caetano Veloso compôs a música que nomeia o filme⁸².

Esse é o “menino do Rio” que o filme nos quer mostrar, filho de pai rico e mãe morta, se sustenta com a venda de pranchas de surf, adora a natureza e esportes a ele ligados - surf, windsurfe e asa delta. Em suas primeiras cenas assistimos em formato de videoclipe imagens de um corpo esculpido por músculos bem delineados que nos são mostrados pois o personagem está trajando shorts curtos. Apesar de não possuir uma relação em crise com pai, esse não aparece como espelhamento das crenças de Valente, como sugere o personagem em um diálogo com seu amigo Pepeu (Ricardo Graça Melo): “meu pai é legal e não se mete na minha vida”.

⁸⁰ Ainda que seja dirigido e roteirizado por Antônio Calmon, o argumento do filme é de André di Biasi.

⁸¹ Personagem conhecido das praias cariocas que sofreu um acidente de moto em 1987, impossibilitando-o de continuar surfando, pois ele teve uma paralisia no lado direito de seu corpo. Em 1989, Petit não conseguiu resistir à imagem deformada de seu corpo em contraponto ao corpo esbelto mitificado na música de Caetano e enforca-se no seu apartamento. Cf. REVISTA TRIP: 09/1997.

⁸² Apesar de ser rememorada no título do filme, a canção *Menino do Rio* não faz parte da trilha sonora.

Três sequências do filme são importantes para entendermos a relação desse corpo-natureza e a televisão. Logo no início do filme, assistimos a um voo de asa delta em que imagens, em plano e contraplano, mostram a cidade do Rio de Janeiro a partir do voo de asa delata de Valente. Essas cenas são reunidas pela música *De repente, Califórnia* em que ouvimos claramente, na voz de Ricardo Graça Melo, os seguintes dizeres: “Garota eu vou pra Califórnia, vou ver a vida sobre as ondas, o meu destino é ser *Star*”. Posteriormente, em conversa entre Pepeu e Valente, o primeiro descreve o que para ele significa ser *Star*. Quando Valente lhe pergunta por que Pepeu veio para o Rio de Janeiro, eis que o personagem responde: “foi por causa de um filme que eu vi, a história de um surfista, eu quero ser um surfista, trabalhar em cinema e na televisão”.

Assim, ser corpo-natureza é também ser corpo-televisivo, o filme ao dialogar essas imagens nos projeta a sensação de que o universo televisivo é parte constituinte desse tipo de visibilidade juvenil, somos convidados a elaborar essa relação que posteriormente se materializa quando o aparelho de TV aparece em cena para conversar com o primeiro namorado da outra protagonista, Patrícia (Claudia Magno).

Patrícia, também de classe média alta, antes de se apaixonar por Valente possuía uma relação sem amor com Adolfinho (Ricardo Zambelli) que, segundo o pai da moça, “é um rapaz de ótima família, estudante de engenharia da PUC (Pontifícia Universidade Católica) e com o emprego garantido na firma do pai”, ainda que o namorado tenha traído Patrícia. Adolfinho, desse modo, aparece como contraponto à exposição de Valente, está sempre trajando calças de alfaiataria, camisa comprida e gravata.

Em um momento do filme, enquanto Patrícia viaja com Valente, vemos Adolfinho chegar à casa de sua namorada, entrar no quarto dela e assistir televisão enquanto a espera. Eis que imagens com pinceladas de melodrama nos são mostradas, não sabemos se é um filme ou uma telenovela, mas a fala dos dois personagens televisivos (Armando e Leopoldo) é construída para que Adolfinho saiba que ele está sendo traído por Patrícia. Em tom cômico, a encenação televisiva repete todas as ações de Adolfinho e enquanto vemos esse assistir a dramatização televisiva, a história da traição de Patrícia é revelada para o namorado:

Armando: Ela não te ama Leopoldo e a cidade inteira sabe disso.

Leopoldo: Não é verdade, Armando, ela é inteiramente apaixonada por mim.

Armando: Você se lembra daquela vez em que você foi levar flores para ela?

Leopoldo: Sim, lembro, Armando.

Armando: Ela não estava em casa, hã. O que foi que aquela empregadinha te falou?

Leopoldo: Que ela tinha saído muito cedo e talvez tivesse viajado.

Armando (em tom irônico): E você não achou estranho?

Leopoldo: Achei, mas depois ela me explicou tudo.

Armando (com um riso sarcástico): Você foi traído Leopoldo!

Leopoldo (em tom de assustado e olhando para a câmera): Traído? Não! Não acredito!

Armando (repete um riso sarcástico): Então eu te desafio, abre agora a gaveta dela, na minha frente. Nela, você vai encontrar as provas da traição.

Leopoldo (escutamos a risada de Armando como pano e fundo): Não!

Armando (enquanto Leopoldo abre a gaveta da amada e encontra as provas da traição): A vida meu caro Leopoldo não é exatamente como você pensa.

Armando (olhando para a câmera, rindo e gritando): Pobre garoto. Ela tem um amante! Ela tem outro, ela tem outro!

A televisão, desse modo, mais uma vez é cenário e encenação da história. Ou seja, é parte constituinte desse corpo-natureza. O próprio Pepeu aparece em cenas assistindo televisão. Não há como separar, o filme se constitui dessa junção e à medida que esse garoto natureza desponta na tela, a própria tela torna-se seu referencial identitário. O filme, nesse sentido, nos ensina a ser TV ao fabular essa relação.

Ademais, ser televisão é projeto de consumo que assistimos quando marcas de produtos são espalhadas nas encenações: as pranchas de surf desenhadas com o logotipo Energia (marca de roupas esportivas da época), pessoas passeando nas praias com camisas estampando a logomarca da Coca-Cola, e assim sucessivamente.

Esse jovem, apesar de agregar resíduos de uma imaginação juvenil inscritas na contracultura⁸³, nas roupas hippies, no uso da maconha e na formulação de comunidades, ampliando a noção de família, para os afetos nos amigos - como o filme nos mostra, transforma-os em práticas de consumo massivo, e a televisão, desse modo, aglutina o corpo-natureza a relações identitárias vinculadas à formulação de uma cultura de marca, na acepção que Naomi Klein (2009) deu ao termo.

Não é à toa que em duas matérias sobre o filme, no período de seu lançamento, a crítica cultural desqualifica a imagem desse Menino do Rio a partir de claras referências à ligação entre esse corpo-natureza e os bens de mercados simbólicos. Assim, na *Folha de São*

⁸³ O “desbunde”, atitude niilista de oposição ao *status quo* influenciada pela estética hippie, torna-se bastante influente entre a juventude burguesa brasileira que vivenciou a ditadura militar nos anos 1970. A redenção através do uso de drogas e da arte constituiu não só um estilo de vida como também uma nova forma de lidar com a afetividade e com a sexualidade. Sair da casa da família era um traço marcante do comportamento da geração retratada. Segundo Maria Rita Kehl essa geração contracultural foi “a última geração que teve de enfrentar um abismo de projetos e de referências ideológicas e estéticas em relação aos próprios pais. Jovens de classe média que dispensavam o conforto da casa paterna para viver sem carro, frequentemente sem telefone (...), sem televisão – esse era um ponto de honra para nós – e muitas vezes (mas nem sempre) sem mesada”. Cf. KHEL, 2005: 35.

Paulo, sob o título: *Menino do Rio, apenas mais uma bobagem colorida*, o jornalista Luciano Ramos, diz em passagens da reportagem:

Para cada garotão de praia que vive em função do surf e da asa delta existe neste país, provavelmente mais de cem trombadinhas. No cinema brasileiro ocorre lamentavelmente o oposto, para cada pixote, proliferam centenas de filmes como *Meninos do Rio* (...). Não se pode condenar o filme por que se propõe a falar da juventude dourada das praias cariocas. Condenável é apenas mostrar o lugar-comum, a futilidade, o estereótipo, as características mais genéricas e superficiais daquele tipo de gente (...). Herói e heroína constituem gente absolutamente dispensável. Ambos filhos de pais ricos optam por uma espécie de marginalidade colorida que, inexplicavelmente, parece fascinar, de fato, muita gente daquela idade. Ele surfa e asa delta, ela se exhibe como modelo de moda (FOLHA DE SÃO PAULO: 14/01/1982).

Na *Veja*, Nelson Hoineff, em texto cujo título já se constitui como uma desvalorização desse corpo, tendo em vista que o *Menino do Rio* transforma-se em: “Menino de nada, sol e drogas não colorem estereótipo carioca”, vai dizer em duas passagens que:

O filme tenta materializar um dos mais sedimentados estereótipos do Rio, o da praia eterna, garotada bonita e vida despreocupada. Há, em consequência, doses moderadas de sexo, drogas e surfe. Moderada demais, deve-se dizer [...]. Tem quase sempre sabor insosso de comida congelada. Seus personagens falam e agem como suas próprias caricaturas, não exibem qualquer dimensão humana exterior aos rótulos e sugerem uma absurda contraposição da vida atlética à inteligente. Querem vender um perfil da utopia carioca (VEJA: 13/01/82).

Já no *Jornal do Brasil*, o diretor Antonio Calmon, se desculpa com o leitor, pois a imagem desse Menino do Rio é colonizada⁸⁴, o que significa dizer que sua fala carrega marcas de uma memória que vincula estética de oposição e juventude, com a qual ele terá que negociar ao propor outro tipo de visão. É como se ao descrever seu filme, ele já entendesse que o lugar de importância que ele ocupa no campo cinematográfico é inferior em relação a outras produções. O padrão de gosto já está inscrito em sua fala⁸⁵.

Paralelamente o diretor, tenta defender a importância do seu filme, pois, segundo ele, é necessário que a juventude brasileira se veja na tela em uma clara comparação com os filmes juvenis americanos, chegando mesmo a citar John Travolta como referência. É nesse

⁸⁴ A palavra colonização foi utilizada com frequência nos discursos da esquerda brasileira nos anos de 1960. Glauber Rocha, lembrando que Antônio Calmon trabalhou como assistente de direção de alguns de seus filmes tais como *Terra em Transe* (1968) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), apropriou-se dessa palavra para expressar a relação de dependência entre o cinema comercial brasileiro e principalmente as produções Hollywoodianas, relação essa que ele claramente se contrapunha ao lançar o manifesto *Estética da Fome*. Cf. ROCHA: 2003.

⁸⁵ Em matéria publicada anteriormente pela *Folha de São Paulo*, o diretor já havia assumido uma postura de defesa em relação ao cinema de mercado: “Hoje estou preocupado com o cinema de consumo. Me convenci definitivamente do óbvio: o consumo é tão inteligente quanto o seu contrário. Acho, inclusive, um desafio muito maior fazer esse tipo de cinema”. Cf. FOLHA DE SÃO PAULO: 14/05/1979.

sentido que Calmon nos sugere pensar que há pelo menos uma característica distintiva em seu filme, já que ele é nacional e não americano. Assim, diz o diretor:

Menino do Rio lança uma galeria de personagens brasileiros jovens, talvez colonizados como o jovem brasileiro é colonizado, mas pelo menos são brasileiros. O cinema brasileiro normalmente tem uma preocupação política e cultural muito grande, mas é dirigido a maiores de 20 anos. É assim, os heróis de nossa juventude são os que John Travolta encenam (JORNAL DO BRASIL: 15/01/1982).

É dessas contradições inscritas nas falas de Calmon que podemos entender o que eu venho chamando de peso de uma memória enquadrada. Esse corpo-natureza é sim um corpo televisivo, mas assumir essa visão é a parte mais complicada dessas práticas juvenis midiáticas, pois o atravessamento memorável a que esses jovens foram submetidos, desqualificava-os, chegando mesmo a negá-los como sujeitos, como sugere o Hoineff, ao nomear o filme como “Menino do Nada”. Acredito, nesse sentido, que mais do que uma disputa por reinvenção nessas práticas juvenis, houve uma necessidade de existir e serem reconhecidos como faixa etária.

Há uma pequena cena ainda no filme em que Patrícia (Claudia Magno), deixa uma carta para o seu namorado Adolfinho, finalizando a relação. Enquanto ouvimos suas palavras em voz *over*, ela faz uma comparação de sua crise pessoal com a crise no mundo, justificando para o espectador a própria crise juvenil da época. Diz ela: “me sinto muito confusa, confusa em relação a tudo, ao mundo, as guerras, crise econômica, petróleo, violência e também em relação a mim mesma. O mundo está em crise e eu também”. É nesse sentido que o filme deixa vestígios de uma paisagem temporal marcada pela descrença encenada euforicamente nas telas, músicas e programas televisivos, que recombinadas, proporcionam outra visão de juventudes.

Como sugere as frases da canção *Tesouros da Juventude*, composta para a abertura do programa televisivo *Mocidade Independente (TV Bandeirantes/1981)*, mas também utilizada como parte integrante da trilha sonora do filme, um novo projeto juvenil se anuncia encarnado em uma política de visibilidade televisiva e de consumo intensificado: “E a voz desses meninos que morreram cedo. Se ouvirá como um silêncio iluminados (*Duane, Brians, Janis, Jimi, John*). *Dream is over*, novo sonho a se anunciar”. É a partir dessa última frase da música que podemos alinhar esse corpo-natureza televisivo àquele que chamei de cultura do vídeo e tecnologia, através da próxima sessão: *Rock Estrela*.

Cultura do vídeo e tecnologia

Enquanto em *Menino do Rio* assistimos as reminiscências de um imaginário contracultural transposto para a paisagem urbana carioca da praia, dos esportes radicais, da música, com referências claras ao universo televisivo, em *Rock Estrela* a discussão sobre juventude é revelada a partir da transformação de um estudante de música erudita, chamado Rock (Diogo Vilela), que passou dez anos aperfeiçoando seus saberes na Argentina – cidade de Corrientes – e volta ao Brasil se deparando com um universo completamente diferente do que ele imaginava ser.

Embora o filme não nos mostre cenas do país imaginado por Rock, em algumas falas do personagem passamos a ter uma percepção de que tipo de memória a narrativa seleciona para elaborar um contraponto entre o Brasil que ele redescobre, à medida que ele contempla as paisagens cariocas em sua volta e se assusta - “com letras de neon e tudo”⁸⁶, e o país que ele deixou ao embarcar para a Argentina. As dúvidas do personagem tornam-se o fio condutor para discutir tempo histórico, projeto juvenil 80 e, portanto, configuração identitária.

Em tom cômico, a história alinha através das incertezas do personagem, um discurso duplo que se apropria de uma estética *nosense* (personagens olham para a câmera, televisão interage com espectador, cenas paralelas construídas em espaços temporais diferentes se juntam em um mesmo espaço cênico) para discutir a condição juvenil do período e mostrar uma saída, como prospectiva, nas ligações entre cultura jovem e televisiva.

Essa resposta, ainda que em contradição, em virtude de uma seleção memorável que se articula no presente do filme, unindo memória traumática à crise das utopias deixam marcas para se pensar que novo tipo de projeto ancora essas identidades juvenis. Como sugere Velho (2006), atentar para essa questão implica visualizar um contexto histórico de adensamento do individualismo em função de uma maior possibilidade de papéis sociais que o sujeito é conclamando a representar.

Nessa perspectiva, o projeto é uma ferramenta reflexiva de organização identitária que se articula a outros sujeitos e/ou grupos de indivíduos. É um modo de comunicação que relaciona performances a hábitos, vínculos, sensações e projeções do futuro no presente. Entender a formulação de um projeto em sociedades complexas significa adequar

⁸⁶ Frase da canção *Vai à luta*, composta por Cazusa e Rogerio Meanda: “Eu li o teu nome num cartaz, com letras de neon e tudo. Ano passado diriam que eu tava maluco. O pessoal gosta de escrachar. De ver a gente por baixo, pra depois aconselhar. Dizer o que é certo e errado. Eu te avisei: Vai à luta, marca teu ponto na justa. O resto deixa pra lá...”.

características identitárias socialmente conferidas, tais como classe social, gênero, faixas etárias, entre outras, a um “campo de possibilidades” de ação, o que significa dizer, nas palavras do autor, o reconhecimento de limites e “constrangimentos de todos os tipos” (VELHO, 1994: 104).

Assim, na formação das identidades coletivas e individuais, projeto e memória, “são amarras fundamentais”, pois relacionam “visões retrospectivas e prospectivas” como lugar de ancoragem que desenham nos sujeitos “motivações” e ações justificadas “dentro de uma conjuntura de vida” que contornam os caminhos por meio dos quais os indivíduos constroem suas biografias (IDEM: 101).

Pensar o contexto dos anos 80 a partir das seleções memoráveis dos anos de 1960 como linha imaginária das projeções de futuro no presente, implica lidar com as marcas paradoxais desses enquadramentos, principalmente no que se refere à memória traumática, pois, por trás de projetos nacionais de direita e de esquerda, havia uma sensação esvaziamento de projetos, em virtude do recrudescimento da ditadura militar, gestando um olhar melancólico sobre o passado.

Por outro lado, um alargamento de possibilidades se constituía como referente emergente em virtude da vitória da direita, do processo modernização nacional não finalizado como porta de entrada para uma globalização dos mercados, antes mesmo do país possuir condições materiais para lidar com os novos referentes de consumo. Paradoxo que tornava a memória do passado traumático também um lugar controverso na configuração desse novo projeto, ora ela era amada, pois ainda que dolorida, representava um lugar de ancoragem, crença e refúgio possível, em função de um emergente também imaginado nos esteios da crise; ora ela era odiada, tendo em vista que a noção de trauma sobrevalorizava o sentimento de descrença em relação a esse emergente; ora essas duas imaginações andavam de mãos dadas.

É nesse sentido que o presente vivido gestava uma sensação de colapso, pois mesmo nos espaços de consumo midiático em que novos estilos de vida apresentavam-se amarrados a uma perspectiva comemorativa, a perda das utopias sessentistas em conjunção com a crise econômica que o país atravessava, tornava-se um indicador de falta de perspectiva, fato que acarretava na busca por um novo projeto esmaecido de certezas originadas na maneira como a ideia de modernidade se configurou no Brasil. Assim, a autorreflexividade apresenta-se como um modo central de lidar com os diálogos entre passado/presente e futuro/presente. É desse modo que, pensando nas contingências históricas do tempo em que analiso, concordo com Velho quando este diz que:

De forma aparentemente paradoxal em uma sociedade complexa e heterogênea, a multiplicidade de motivações e a própria fragmentação sociocultural ao mesmo tempo em que produzem quase que uma necessidade de projetos, trazem a possibilidade da contradição e do conflito (IDEM: 104).

É, portanto, com esses desdobramentos do passado e do futuro no presente, que essas juventudes 80 tiveram que negociar ao construírem suas identidades vinculadas ao contexto massivo de uma cultura televisiva em processos de consolidação. Assim, retomando a análise do filme, na primeira sequência, assistimos a chegada de Rock (Diogo Vilela) no Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro (Galeão) enquanto ouvimos a música tema e de nome homônimo, entoada por Léo Jaime, que também atua na película como o primo roqueiro Tavinho, que além hospedar o personagem principal tem a função de mostrar para ele uma nova imagem de Brasil. Diz um pedaço da letra:

Quem sou eu?
 E quem é você?
 Nessa história
 Eu não sei dizer
 Mas eu acredito
 Que ninguém tenha vindo
 Pro mundo a passeio...
 De onde se vem?
 Pró onde se vai?
 Só importa saber prá quê
 Pró quem?
 Pois o destino
 Transforma num dia
 Um menino em herói de TV.
 (Rock Estrela – Leo Jaime)

Em seguida, assistimos a entrada de Rock (Diogo Vilela) na casa do primo, trajando paletó, gravata em tons de cinzas e um cachecol enrolado no pescoço. Ao tocar a campainha, ele se depara com uma festa com músicas estilo BRock, luzes de neon e roupas coloridas. Uma moça (não identificada) abre a porta e se assusta, pois há um claro contraponto entre o figurino utilizado pelos personagens da casa e Rock - a personagem acha que Rock é um policial.

Assistimos nessa visão inicial da moça, dois mundos diferentes compartilhando o mesmo ambiente que se intensifica na carta em que Rock (já trancado no seu novo quarto) escreve para a namorada Graziela (Malu Mader) deixada na Argentina. Nesse início, já visualizamos a discussão proposta pela narrativa. Em trechos do texto, ouvimos sua voz: “eu fugi, fugi sim. Fugi de tudo e de todos. É, a minha cabeça não tava legal. Eu quero uma

mudança, eu quero mudar minha vida. Eu sei que eu vou encontrar algo estranho. Eu sei. Se bem que eu temo pela minha razão nesse país louco”.

Se pensarmos na letra da canção da banda Legião Urbana *Que país é esse?*, quando o cantor, diz em tom raivoso: “Terceiro mundo, se foi. Piada no exterior, mas o Brasil vai ficar rico. Vamos faturar um milhão. Quando vendermos todas as almas dos nossos índios num leilão. Que país é esse?”. Podemos entender uma perspectiva de incredulidade performada nas ações de Rock. O filme discute um país que ele não possui nenhum referencial do presente – sua relação com o Brasil é o passado imaginado, no mesmo momento em que seu corpo deflagra uma necessidade de mudança. É, portanto, uma busca de si emaranhada nas configurações de um corpo juvenil televisivo a resposta que vemos surgir na narrativa.

Em um momento da história, há um diálogo entre Rock e seu primo. Tavinho (Léo Jaime) convida o primeiro para ir a uma danceteria de rock (Help) e eis que o protagonista responde: “eu Beethoven, Villa-Lobos, detestamos esse tal de rock, sabia? É uma música sem passado”. Em seguida, Tavinho responde: “É? E quem precisa de passado, xará? Quem vive de passado é bandido, morô?”. Em seguida vemos Rock tocando a música *Bachianas n. 5* (Villa-Lobos) em um violino para uma plateia de personagens velhos que estão quase dormindo. Quando o concerto finaliza, o personagem olha para a câmera e diz: “passei, *or not* passei. That is the question”, parodiando a frase dita por Hamlet.

Acredito, anteriormente quando da análise do filme *Bete Balanço*, que há nesse trecho, uma disputa de significação entre essas juventudes pelo que eles não querem mais ser lembrados e, apesar de nesse filme o passado corporificado na imagem de Rock referenciar a música erudita, como uma perspectiva de imaginário nacional “puro” anterior aos anos 60, a narrativa posteriormente encena um alinhamento entre essa personificação e a memória de tortura.

Assim, em uma montagem paralela vemos a banda de Tavinho chegar a um estúdio musical enquanto Rock toca um saxofone. Assistimos ao diálogo entre Tavinho e o saxofonista oficial da banda (Tim Rescala) que, ao ouvir o som que Rock produz, assusta-se e fala para o primeiro:

Saxofonista (exageradamente nervoso e agressivo): Pô Tavinho, tem coisa aí cara. Que som estranho é esse?

Tavinho (relaxado): Eu to gostando.

Saxofonista: Porra cara! Será que você não sente? Esse som é negócio de ditadura, tortura, Cia. Porra, cara!

Rock, portanto, evoca outra memória. Essa lembrança, do sanfonista, remete a um tipo de juventude 60 de direita que, na fala do saxofonista, dá a entender que apoiou o regime militar, e, por esse motivo, o medo é deflagrado na interpretação que ele faz do protagonista. Há que se discutir, porém, que mesmo naquilo que nomeamos de juventude 60 de direita - vinculada aos sonhos de consumo e da competitividade que indicava uma crença no capitalismo de mercado - a forma como a violência do estado ditatorial foi experimentada apresenta-se como silenciamento de um projeto, um lugar no mundo e, portanto, um lado a que se apoiar como característica identitária. Esse resíduo também faz parte das imagens juvenis 80, como sugere trechos da canção, do grupo Camisa de Vênus, *Simca Chambord* (1986):

Um dia meu pai chegou em casa, nos idos de 63
 E da porta ele gritou orgulhoso, agora chegou a nossa vez
 Eu vou ser o maior, comprei um *Simca Chambord*.
 E no caminho da escola eu ia tão contente
 Pois não tinha nenhum carro que fosse na minha frente
 Nem *Gordini* nem *Ford*, o bom era o *Simca Chambord*
 O presidente João Goulart, um dia falou na TV
 Que a gente ia ter muita grana para fazer o que bem entender
 Eu vi um futuro melhor, no painel do meu *Simca Chambord*.
 Mas eis que de repente, foi dado um alerta.
 Ninguém saía de casa e as ruas ficaram desertas
 Eu me senti tão só, dentro do *Simca Chambord*
 Tudo isso aconteceu há mais de vinte anos
 Vieram jipes e tanques que mudaram os nossos planos
 Eles fizeram pior, acabaram com o *Simca Chambord*.

Em torno de uma memória recente da violência sessentista – tanto na juventude de direita, quanto da de esquerda, o filme parece indicar que não restou crenças a serem seguidas. A crise de identidade dessa geração incorpora essa sensação de esvaziamento. É dessa maneira também que a lembrança apresenta-se para o protagonista como um peso identitário. É a partir desse passado no presente que Rock parodicamente (“passei, *or not* passei”) conclama o espectador a entender o que está por trás de um processo de consolidação da cultura televisiva. Essa é a questão, diz ele, deflagrando as tensões marcadas nos diálogos entre dois pensamentos de nação, vinculados a uma tradição moderna e, por outro lado, na emergência de uma prática de consumo adensado como lugar de pertencimento. São essas disputas que formulam o corpo juvenil televisivo.

É nesse sentido que em um mesmo sujeito encontramos frases como: “eu prefiro *Toddy* ao tédio”⁸⁷, descortinando as imersões dessas juventudes nos cenários de consumo como lugar de fabricação identitária, e “a burguesia fede, a burguesia quer ficar rica. Enquanto houver burguesia, não vai haver poesia”, como crítica ao cenário musical de mercado inscrita na palavra burguesia⁸⁸.

Essa tensão refere-se também à configuração de uma ideia de “boa música”, visualizada na sigla MPB nos anos de 1960. As performances de Cazuza escorregando entre essas duas imaginações é um exemplo de como esses jovens tiveram que negociar com as consequências da modernidade (ou, com os tempos pós-modernos) em que se enxergar como indivíduo remetia a um complexo feixe de práticas culturais que não podiam mais ser interpretadas de forma dicotômica.

Por outro lado, de que lugar esse cantor falava senão no seio da própria burguesia? É preciso deixar claro que nos idos de 1980 a disputa por significação nos setores midiáticos estava centrada entre classes médias de gerações diferentes. O popular, ou uma apropriação do popular sentida no BRock (aqui, estendo a sigla não só para o movimento musical, mas para práticas midiáticas inscritas no cinema, nos livros e na televisão), tornava-se uma forma de espelhamento que mais uma vez estava circunscrita a uma mesma classe social como lugar do saber. É nos conflitos entre gerações de classes médias diferentes que uma noção de cultura televisiva se constitui.

Retomando o filme, Rock, afinal, sem saber como lidar com todos esses questionamentos em torno de si, resolve voltar para a Argentina e encontrar com a namorada. Eis que de repente, Corrientes e Graziela (Malu Mader) aparecem completamente diferentes para ele e para nós, espectadores. Nas primeiras imagens do filme, enquanto escreve a carta para a namorada, vemos uma Graziela, em tom romântico⁸⁹, que indica para o espectador um sentimento de inocência surgindo na tela: virgem, bondosa que ajuda os velhinhos a atravessarem a rua, de vestido godê, como mangas bufão (fofas e altas) e um laço na cabeça em tom cor de rosa claro.

Já nessa volta, o mundo festivo de roupas coloridas e *rock and roll*, desponta como paisagem nas ruas e nas vestimentas de Graziela. Eis que um diálogo entre os dois, após uma cena de sexo, indica o início da transformação de Rock:

⁸⁷ Frase assinada por Cazuza e estampada nas camisas vendidas pela Sociedade viva Cazuza. Cf. www.sociedadevivacazuza.org.br, acesso em 10/02/2009.

⁸⁸ Canção intitulada *Burguesia*.

⁸⁹ Obviamente que o filme é cômico, a intenção no exagero da roupa é para marcar o riso, mas também para entendermos os contrapontos discutidos no filme.

Rock: Saquei viu? É a revolução.

Graziela: Que revolução que nada

Rock: É a revolução, claro que é! Olha, eu nunca tinha visto a Corrientes com esses olhos, nunca vi nada. Nunca te beijei, nunca te amei. Eu te amava como se você fosse, assim, uma deusa intocável. De repente eu percebi que você era de carne e osso.

Graziela: E foi bom?

Rock: Não sei, to meio confuso. É mais de qualquer forma, preciso mudar, né?

Graziela: As coisas vão mudando, vai dar um giro por aí. Vai ver o mundo como ele é, e não como a gente sonhou que ele fosse, vai? Vai ver um show e se divertir.

O diálogo reflete justamente uma quebra de uma visão romântica de mundo, que se pendermos para o lado da direita, ou para a esquerda, encontraremos, guardada as devidas proporções, sensações parecidas nos idos de 1960. É nesse sentido que a descrença emoldura o riso e o divertimento da geração 80. A resposta, porém, advém da televisão, das luzes, do show, da festa. Na verdade, a direita venceu, mas sob que tipo de experiências? A ditadura militar é, em 1980, uma memória traumática, no dizer de Huysen, lembrança essa que reflete uma noção de crise muito mais complexa em torno de uma cultura da memória como gestão do presente, pois essa ancoragem no passado como tentativa de agarramento a uma perspectiva de continuidade também sugere uma necessidade de apagamento daquilo que pretende ser lembrado.

Assim, não querer ser passado, nos exemplos inscritos nas práticas juvenis 80, refere-se a retomadas desse passado mitológico que ora elaboram uma perspectiva de espaço de pertencimento, ora apresentam-se como a inexistência de um lugar possível. Nas angústias sentimentais vinculadas a essas formas de experimentação, encontra-se a TV, recalçando, entre silenciamentos e lembranças, visões de mundo sessentistas que atravessam a busca de si destas juventudes, ao mesmo tempo em que essas ações autorreflexivas conferem legitimidade a esse novo projeto cultural atrelado no tripé juventude, consumo e mídia.

É dessa maneira que no final do filme vemos um Rock totalmente modificado, com jaquetas de couro, brincos na orelha, óculos escuros, tocando com Tavinho que mais uma vez performa a canção temática do filme. O tom das imagens encenadas é marcado por um excesso de luzes coloridas que refletem a transformação do protagonista em um “herói de TV”, como sugere a letra.

Rock Estrela, desse modo, é um enquadramento memorável de um comportamento juvenil daquele presente. A festa, o brilho, as olhadas para a câmera nos convidam a enxergar os entrelaçamentos entre cultura jovem e cultura televisiva. E como sugere Léo Jaime em fala à seção “Gente”, da *Veja* (21/07/1985): “Achei o filme ótimo. Ele acaba com o mito de que

todo roqueiro é doidão, todo atleta, burro e todo jovem, militante comunista”, posto que há outro tipo de juventude encenada.

Assim, cria-se um novo projeto, e o *Menino do rio* que é rememorado em cenas de voos de asa delta nas praias cariocas, em *Rock estrela*, reúne-se a esse sujeito tecnológico na conformação de um corpo juvenil televisivo. Performance essa que é projetada nos circuitos midiáticos para além das falas juvenis.

Pois, nesse período, o governo brasileiro, mais precisamente no ano de 1981, aprova a fabricação de videocassetes caseiros, na Zona Franca de Manaus pela empresa Sharp⁹⁰, propagandas com o surgimento de câmeras de vídeo portáteis aparecem nos circuitos midiáticos⁹¹, fortalecendo a reorganização da vida social como práticas memoráveis, vinculadas cada vez mais aos recursos tecnológicos midiáticos⁹².

Paralelamente, bandas BRock são convidadas a frequentar os circuitos televisivos, nos mais variados programas, seja em auditório, como tema de personagens de novela e/ou séries, como personagem de si mesmo em filmes, tal como Léo Jaime em *Rock Estrela*, Cazuzza, em *Bete Balanço* e Titãs em *Areias Escaldantes*.

Criou-se, nesse sentido, um fluxo de práticas multimidiáticas (BUENO: 2005) cuja plataforma central era a televisão, tendo em vista que o investimento governamental e mercadológico gestado nos idos de 1960 e aprofundado nos de 1980 ao redor desse tipo de mídia. Assim, nas programações televisivas crescia o número de narrativas autorreflexivas nos ensinando a ser TV, como é o caso dos meus objetos de pesquisa, *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*.

É no conjunto dessas práticas que a televisão se consolidou como um campo cultural nos idos de 1980, pois ainda que o foco central estivesse concentrado no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, um imaginário televisivo espalhava pelo resto do país. Não é à toa que uma Banda de Rock paraibana, chamada Serpente vai compor uma música (*Barnabé*: 1984-1986)⁹³

⁹⁰ Cf. VEJA: 26/08/1981.

⁹¹ Cf. Propaganda da primeira câmera de vídeo portátil, Betamovie (Sony). VEJA: 03/10/1984. Ver também série de campanhas da marca Sharp na década de 1980, elaborada pelo estúdio Start Desenhos Animados. Entre elas constam as animações, com influências surrealistas, *Imagens e cores da nossa terra* (1976), sobre o lançamento da TV em cores; *Pássaros* (1980) – a campanha ampliava a noção de imagem, agregando valor simbólico ao videocassete e câmeras filmadoras portáteis. Cf. *Nova era*. <http://www.youtube.com/watch?v=eMw9iAm95Lo>, acesso em 14/08/2011. www.startanima.com.br, acesso em 28/03/2012.

⁹² A imagem eletrônica, nesse sentido, apresenta-se como uma ferramenta ordenadora da vida cotidiana, tanto de maneira oficial, quanto em vestígios subterrâneos (gravações caseiras), no dizer de Pollak, conformando um estreitamento entre juventude e universo televisivo.

⁹³ A música nunca foi gravada, assim como a banda não fez parte do *casting* das grandes gravadoras do período. Era uma banda vista como “de garagem”, com gravações caseiras e distribuição de fitas cassetes em pequenos shows. Tive acesso a essa canção por meio dos meus dois irmãos mais velhos e um primo, músico da Paraíba - que a escutavam constantemente, tornando-a parte de minhas memórias de infância. Em virtude da tese, entrei

cujo refrão diz: “luz, câmera e ação, mamãe estou na televisão”, interpretando o meio como lugar de pertencimento. Esse é apenas um exemplo de como a televisão tornou-se questão, inclusive, fora dos locais centrais – Eixo Rio-São Paulo - onde as culturas juvenis tornaram-se midiáticas, ajudando a construir um imaginário televisivo de juventude. Nos fluxos dessas ações, há que se pensar ainda nas marcas de uma estética punk como lugar de identificação, próxima etapa de análise.

Estética Punk

A estética punk, visualizadas pelos cortes de cabelos estilo moicanos e coloridos, roupas surradas de coloração preta e vermelha, no uso de drogas e nas performances violentas constituía-se como uma distopia (em contraponto ao projeto utópico dos idos de 1960) que espelhava a falta de perspectiva juvenil no contexto cultural inglês. A imagem de crise do projeto moderno, advinda das guerras mundiais, se intensifica, abrindo espaço para que uma subcultura juvenil iniciada no campo musical se tornasse uma forma de contestação a todo e qualquer tipo de prática vinculada ao capitalismo de consumo.

Assim, ações violentas e autodestrutivas, baseadas no sentimento de incredulidade e niilismo, conformava um estilo de vida cuja proposta era chamar a atenção das classes sociais médias e altas e provocar uma reflexão crítica social impressa nesse tipo de conduta comportamental. As canções e performances são marcadas por um discurso duplo de tom irônico em que lemos as relações entre a projeção de uma tradição moderna e as consequências desse projeto nas práticas cotidianas de classes baixas.

Quando esse movimento toma corpo no Brasil de 1980, ele já está atravessado por outra estética também consolidada na Inglaterra, o *New Wave*, como uma espécie mais branda do punk, refere-se à reorganização desse em circuitos em meios comerciais. Roupas coloridas, utilização de marcas de consumo, músicas em tom irônico, porém, com posturas menos agressivas, com influências do romantismo e da música eletrônica dançante, agregam outras características à releitura do punk por esse tipo de movimento (DAPIEVE: 1995).

Assim, há no Brasil duas vertentes associadas à estética punk. Uma mais agressiva situada nos circuitos das classes baixas, cuja distopia era marcada pela memória traumática dos anos de 1960 em conjunto com a crise econômica nacional que excluía do subúrbio o poder de consumo, participação e, nesse sentido, entrada nas grandes mídias. Essa, entendida

em contato com o compositor da canção – Paulo Peregrino – que, enviou-me a composição, além de confirmar a existência da fita cassete e o período de execução da música.

como movimento punk *per se*. Bandas como Inocentes, Ratos de porão, Cólera, Neuróticos, Desequilíbrio e Restos do Nada, são exemplos desse tipo de prática (BRYAN: 2004).

Segundo Guilherme Bryan (2004), o principal foco do movimento punk nacional foi o universo marginal da cidade de São Paulo. As formas de circulação e divulgação dos produtos punks estavam circunscritas a mídias alternativas, tais como a elaboração de fanzines (*Factor zero*, *Vix-Punk* e *Punk, desordem do sistema*), lojas de discos especializadas no estilo (*Punk Rock Discos* – São Paulo) e casas noturnas distribuídas no centro e zona leste da cidade.

A perspectiva de uma imaginação sobre o subúrbio em contraponto à maneira romantizada que a classe média atribuída a essa temática nos idos de 1960, principalmente na formação de uma cultura musical popular brasileira, baseada na sigla MPB (o chamado povo discutido no primeiro capítulo), tornou-se uma questão importante na esfera desse tipo de vertente. Os punks tinham a intenção de conclamar a população para o lugar de fala a que eles pertenciam, apresentando outra visão de mundo que se relacionava diretamente com as contradições de um país fabulado nos setores médios.

Assim, é também através de uma noção de “ideias fora do lugar” (SCHWARZ: 2001b), principalmente no que se refere às margens excluídas de um acesso às mídias que esse estilo se constitui. Não é à toa que a MPB se torna uma imagem de combate, pois, há encarnado nesta sigla os signos de uma classe média e alta, que através de uma mitificação do popular reinscrevem as classes baixas em seu discurso apenas como empréstimo de suas ações políticas, retirando desta, seu lugar de significação. É desse modo que o cantor Clemente, integrante do grupo Inocentes, retoma a memória de um imaginário inscrito na formação da MPB como lugar oficial da descrição sobre o chamado povo brasileiro com o intuito de desqualificá-la. Em texto escrito para o fanzine *Penthouse* (1982), alerta o músico:

Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a assa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer (CLEMENTE *apud* BRYAN: 2004, 80)

A segunda vertente pode ser pensada como conjuntos musicais de rock que se inspiraram em características da estética punk encontrada na classe média juvenil. Estes dialogavam performances violentas com ações cômicas. Obviamente que essa linha foi mais explorada nos circuitos midiáticos de revistas, jornais, televisão e rádio e teve abertura nas grandes gravadoras da época. Como exemplo, cito Titãs, Ira!, Legião Urbana e Camisa de

Vênus. O combate contra a MPB, também estava inscrito nas performances dessa vertente. É nesse sentido, que em tom cômico, a Camisa de Vênus declara⁹⁴:

O Ambiente é tão sério
 Não há lugar para ação
 [Vê se conserva suas raízes], eles disseram
 [Camisa de Vênus é alienação]
 [Vocês vão obedecer], eles disseram
 [Vocês vão entender], eles disseram
 [Vocês vão aprender... a curtir MPB!]
 E me falaram dos perigos
 Que eu encontraria aqui
 Enquanto os mestres do bom gosto
 Botavam samba pra eu ouvir
 [Vocês vão obedecer], eles disseram
 [Vocês vão entender], eles disseram
 [Vocês vão aprender... a curtir MPB!]
(em tom de conversa com o público, quase que sussurrando)
 Eles têm medo do que não entendem
 Eles gritaram: [Isto não é música, é barulho
 Vocês não vão a lugar nenhum com isso]
(rindo em tom sarcástico)
 Hmhmhmhm, seus otários! Nós atropelamos vocês!
 Nós passamos por isso.
 Quiseram mudar nosso nome,
 Deixar tudo arrumadinho.
 Nos deram até a liberdade
 De tocar Brasileirinho.
 [Vê se conserva suas raízes], eles disseram
 [Camisa de Vênus é alienação]
 [Vocês vão obedecer], eles disseram
 [Vocês vão entender], eles disseram
 [Vocês vão aprender... a curtir MPB!]
 Vá curtir MPB e vá curtir MPB!
(repetindo várias vezes, aumentando o tom sarcástico em cada repetição)
 E vá curtir MPB!
 VÁ CURTIR!!!
(a canção termina, com um solo de guitarra da canção Brasileirinho - Waldir Azevedo/1947 - e risos soltos dos integrantes da banda)
 (Passamos por isto)

Acredito, portanto, que houve uma junção dessas duas vertentes no que se refere à disputa por um lugar de significação marcado pelo padrão de gosto originário dos circuitos oficiais pelos quais a música brasileira do período se legitimava. Entretanto, quanto à diferença de classes, há uma postura de silenciamento e/ou desqualificação bem mais evidente dos circuitos midiáticos e da crítica cultural oficial às performances das bandas de subúrbios.

⁹⁴ Descrevi a música na íntegra, abrindo parentes em negrito para demonstrar o tom performativo inscrito na entonação do cantor Marcelo Nova. Os colchetes são marcas de falas dita pelos críticos culturais que foram imaginadas pela banda. A canção é toda em formato de diálogo.

Ainda que, de um modo geral, uma crítica negativa a esse estilo tenha sido maior do que nos outros, não há como não perceber um jogo de distinção entre essas duas vertentes, o que significa dizer, em outras palavras, que essa organização memorável deixa marcas claras de qual camada juvenil (classe média) foi convidada a ser e fazer parte do universo de consumo televisivo em 1980.

Como ainda aponta Bryan, o jornal o *Estado de São Paulo* publicou uma série de reportagens intitulada *Geração abandonada*⁹⁵. O texto escrito pelo jornalista Luiz Fernando Emediato, segundo o autor “tratava os punks como marginais, violentos e sujos, armados com canivetes, estiletos, correntes e machados”, fato que esmaecia a proposta política do movimento. O autor mostra ainda a interpretação que foi dada por Ana Maria Bahiana - em texto para a revista *Pipoca Moderna*⁹⁶ - ao movimento punk brasileiro, taxando-os como “Punkinhos de estimação” (Bryan, 2004: 84).

É desse modo que a entrada do punk na grande mídia, gravadoras, jornais e principalmente na televisão já está marcada por um gerenciamento de classe social. Ao contrário, das bandas Inocentes, Cólera, Neuróticos, Desequilíbrio e Restos do Nada, por exemplo, Titãs, Ira, Legião Urbana e Camisa de Vênus, entre outros que se constituíram por características do universo punk, são presenças frequentes em programas de auditório, trilha sonora de novelas, entrevistas em jornais e revistas midiáticas e participação em filmes.

Essa perspectiva torna-se mais evidente quando olhamos para as produções midiáticas do período e nos damos conta do índice de referências a esse BRock classe média. Em 1985, Roger Moreira (Ultraje a Rigor) e Herbert Viana (Paralamas do Sucesso) não foram apenas pautas de reportagens sobre o lançamento de seus discos, como também foram presenças importantes nas páginas amarelas da Revista *Veja*⁹⁷. O Ira, em 1987 compõe a música tema de abertura – *Flores em você* - da novela *O Outro* (TV Globo/Aginaldo Silva), assim, como também a música *Aa-Uu*, do Titãs, é parte constituinte da trilha sonora da novela *Hipertensão* (Ivani Ribeiro/1986) da referida emissora.

Na tipificação de um personagem punk na primeira versão da novela *Ti-ti-ti* (Cassiano Gabus Mendes/Globo/1986), a personagem rica Eduarda (Beth Goffman), revoltava-se com a família e formava o grupo “A turma da Lazineira”, cujas referências ao universo punk, são as roupas surradas e em cores escuras, maquiagens carregadas em tons de violetas. A perspectiva rebelde estava circunscrita à falta de banho da personagem e na utilização de uma essência de

⁹⁵ O autor não diz qual data e qual seção do jornal a matéria foi publicada.

⁹⁶ Também é discutida pelo autor sem a informação do título e data que a matéria foi publicada.

⁹⁷ Cf. VEJA: 14/08/1985 e VEJA: 13/02/1985.

cheiro ruim. Eduarda chega mesmo a dizer em uma cena da história: “meu lema aqui é de curtir a vida, cara. E só, só”. Assim, as condições de vida inscritas no universo do “punk da periferia” são apagadas.

Essas referências são exemplos em um universo de pesquisa mais amplo que reposiciona a disputa encontrada nas performances juvenis 80. O que proponho fazer é discutir que tipo de olhar midiático foi construído em torno dessas duas vertentes e, mais precisamente, como a noção de cultura televisiva se estrutura nesse corpo violento juvenil punk. Dessa forma, deixo claro que a vertente mais midiaticizada dessa estética foi duramente criticada, mas os processos de disputas são outros que não os de classe social.

Se por um lado, essa gestão juvenil de classe média ajudou a televisão a se consolidar como cultura, preconizando um alargamento das esferas de consumo midiático no momento histórico em que a moeda nacional equilibra-se e gesta uma popularização das programações televisivas em meados dos anos de 1990 e década de 2000; por outro, a forma como esse universo popular juvenil do funk, pagode, axé, tecnobrega, entre outros, adentra na televisão implica em um critério de distinção e formulação de gosto que atravessou todo o circuito de constituição da televisão no país em que essas juventudes 80 também foram parte integrantes⁹⁸.

Nos esteios de uma cultura massiva, televisiva e brasileira, há estampado, portanto, a extensão de uma marca da classe média social na construção de um imaginário juvenil 80. É nesse sentido que uma reapropriação do punk atravessa os cenários midiáticos e é possível relacionar esse corpo-violento ao corpo-televisivo.

Assim, o filme *Areias Escaldantes* se passa na fictícia província de Kali, no ano de 1990, e conta a história de um grupo de terroristas – Verônica (Regina Cazé), Cristal (Cristina Aché), Vinícius (Diogo Vilela), Marcelo (Luiz Fernando Guimarães), Otelo (Eduardo Roly) e Macalé (Macalé) - comandados pela Entidade (não aparece no filme), que após assaltar em um banco, sentem dúvidas se querem realizar a próxima missão de matar quatro xeiques árabes em um hotel cercado por policiais. Os integrantes do grupo acreditam que a Entidade quer vê-los mortos. Na tentativa de escapar da missão e conseguir fugir do país, resolvem sequestrar um navio com um dos xeiques para que a Entidade possa pagar as passagens dos

⁹⁸Entender, desse modo, as marcas do humor nas performances televisivas nos idos dos anos 2000, significa perceber outras disputas em torno de um universo de consumo adensado. Diz respeito a um alargamento das relações de classes, ainda que a burguesia permaneça como protagonista desses cenários. Não tenho condições de analisar aprofundadamente essa perspectiva, tendo em vista que minha pesquisa voltou-se para a década de 1980. Acredito, porém, que essa lembrança do passado em minha tese tem como proposta abrir caminho para um pensamento sobre as gestões de consumo midiático nas décadas subsequentes, repensando, inclusive, outras maneiras como o popular foi demarcado.

terroristas para o novo mundo, diga-se de passagem, sair do país louco descrito por Rock, em *Rock Estrela*.

Em ritmo de videoclipe, o filme se apropria de marcas dos filmes norte-americanos *noir*, com clara referência ao cinema policial. Os cenários são, em sua maioria, noturnos e situados às margens da cidade. O esconderijo dos terroristas é localizado no bairro A Boca do Tigre como referência ao submundo. A fotografia é marcada pelo tom avermelhado, grafites e pichações. Os personagens trajam roupas futuristas, com maquiagens pesadas que remetem a uma imaginação da estética punk, pois os olhos são sempre pintados de sombras na cor vermelho sangue e delineador preto em excesso. Há desenhos nas faces, tais como raio e quadrados. Os cabelos aparecem pintados em cores extravagantes, como amarelo, por exemplo. As bocas, tanto nas mulheres como em alguns personagens masculinos (principalmente na Banda Titãs), são vistos na cor preta.

No início da narrativa, como uma espécie de abertura para uma série televisiva, assistimos a um *making off* em formato fotográfico dos modos de produção, cenários e montagem de planos e câmeras, interligados pela música do Ultraje a Rigor “Inútil”. Essa sequência de imagens, além de indicar o tom cômico do filme, imprime uma visão de país em decadência em que as possibilidades de progresso cultural terminam sempre em desastre.

Areias Escaldantes é uma fábula com desejo de desforra - rodopia, pisa, ridiculariza o país, em sequências narrativas montadas de maneira incoerente. Não há lógica no filme, é uma visão de país contraditório que a narrativa se propõe a contar, como sugere trechos da canção “Inútil”: “A gente faz música e não consegue cantar. A gente escreve livro e não consegue publicar. A gente escreve peça e não consegue encenar. A gente joga bola e não consegue ganhar”.

Desse modo, percebem-se referências aos movimentos estudantis revolucionários dos anos de 1960. Em certo momento do filme, Vinícius (Diogo Vilela), sem querer aparecer no estádio do Maracanã, em pleno jogo do Flamengo, para receber as bombas da próxima tarefa, diz para Verônica (Regina Cazé) e Cristal (Cristina Aché): “Olha aqui gente, olha aqui. O negócio é o seguinte, eu sou um terrorista, tá? Terrorista, tá? To há nove anos e oito meses na clandestinidade, sabia? E é graças a isso que eu to vivo”. Vinícius, passa o filme correndo, rodopiando e ao bailar na tela, parodia personagens assustados e em fuga constante de alguma coisa.

Em resposta a fala de Vinícius, Cristal diz: “Você tá é maluco bacana, maluco, ninguém sabe o que você é não, você é que cismou que é o terrorista mais procurado e mais importante que existe, sabe o que é que isso? Ficção, pura ficção”. Retomando o tom

nonsense do filme, Vinícius, olha para as duas mulheres e para câmera e diz que não vai. Em vários momentos somos confrontados com os olhares dos personagens para a câmera, como se fôssemos espectadores de uma imaginação do novo projeto nacional, por meio do qual a Banda Titãs, em performance fílmica nos diz que tempo é esse:

Babi índio *enjoy* selva coca-cola.
 Pode ser que eu vá viajar nesse navio
 Não sei, não sei, não sei
 Pode ser, pode ser, pode ser
 Não sei
 Cenas de terror e tensão
 Fuga na terra, ira no céu
 Televisão: o futuro será.
 (Babi Índio).

Na sequência, o universo televisivo adentra e brinca com a clandestinidade, desarmando a noção de perigo, medo e terror, por meio de performances cômicas. A esbórnia é a única característica que orienta cena a cena. Nesse sentido, em meio a uma sequência de dois terroristas chegando de taxi n'A Boca do Tigre, uma vinheta aparece na tela e assistimos a Repórter (sem nome) vivida pela atriz Catarina Abdalla, como uma espécie de plantão jornalístico que interrompe a programação, entrevistando o policial Médio Moura (Lobão) sobre a criminalidade da província:

Repórter (com uma maquiagem que imita uma máscara preta na região dos olhos): Bom, boa noite gente, neste momento a TV de Kali interrompe suas programações para fornecer as últimas notícias sobre o misterioso atentado ao suposto traficante chinês, tailandês, vietnamita, japonês...Bem, eu não sei direito. Estamos aqui com um dos chefes da polícia de elite que irá nos fornecer belíssimas informações.

Médio Moura (aparecendo no reflexo do retrovisor do carro para indicar um enquadramento televisivo): Bom minha amiga, eu não tenho nenhuma declaração a dar, por que eu sou apenas um médico e a única pessoa gabaritada a dar alguma informação em Kali, na polícia, será o nosso amigo, o Máximo, ele é apenas o Máximo. É a única pessoa que pode dar a informação que você quer. Eu sugiro agora então que a gente volte a programação normal, certo? E? também tenho uma perguntinha a fazer: vocês ainda estão passando aquela série, *National Kid*?

O nome da polícia na província de Kali é Polícia de Elite; o policial é um médico que não consegue responder as questões, tem apenas a curiosidade de saber se a série americana, *National Kid*, ainda está no ar. Nas cenas em que os policiais Máximo (Paulo César Peréio) e Médio Moura aparecem tentando capturar os terroristas, eles apenas andam em círculos construindo diálogos sem sentido. Há ainda um espião, que sempre aparece em cantos não tão

escondidos das cenas e que no final do filme descobrimos ser o cineasta Neville d'Almeida⁹⁹ que em montagem paralela (em um momento está conversando com os personagens do filme, em outro olhando para nós espectadores) nos fala:

Eu não to entendendo nada. Venha cá. Eu já olhei tudo, desde o princípio, to observando tudo e continuo sem entender nada, será que eu sou burro? Será que eu não entendo? Isso aqui está cada vez mais difícil de sacar, vocês estão por fora, dando tiro. **(Olhando para a câmera)** Impressionante! Terroristas. Polícia de elite. Província de Kali. *Nonsense*. Inadimplência. Inverno de 1990, o futuro será **(vira de costas e sai andando, sendo parado por crianças carentes pedindo esmolas no meio do caminho)**.

Posteriormente, assistimos a um videoclipe da Banda Lobão e os Ronaldos que, melancolicamente, entoam a canção *Mal Nenhum*: “Nunca viram ninguém triste, por que não me deixam em paz. As guerras são tão tristes e não tem nada demais”. Esta cena final foi gravada em uma plataforma de cimento em meio a Baía de Guanabara, indicando uma perspectiva de solidão, como se estes jovens estivessem ilhados sem saber em que se ancorar.

A paródia fílmica agrega valor à narrativa por que reúne sensações de euforia e melancolia para discutir uma imagem de Brasil novo, em que as cenas da TV são marcas centrais dessa construção. É a imaginação de um país em que o neon e a festividade amarrados ao absurdo arquitetam uma temporalidade comportamental juvenil em busca de um novo projeto. A televisão é, nesse sentido, o começo de uma pergunta pelo futuro do presente, alojada nos entremeios de uma cultura do consumo que se adensa antes mesmo de ser consolidada.

Como se não bastasse para essas juventudes terem que lidar com o peso de uma memória traumática que conformou projetos identitários de esquerda e de direita nos anos de 1960 em diálogo com a emergência de um consumo adensado “de cabeça para baixo”, eles tiveram ainda que negociar com um mito heroicamente construído das produções culturais vinculadas às juventudes de oposição. O músico Arnaldo Antunes, em 1984, em um texto para a *Folha de São Paulo*, responde às declarações feitas pelos jornalistas José Ramos Tinhorão e Maurício Kubrusly, no programa televisivo *Olho Mágico* (Abril Vídeo/TV Gazeta)¹⁰⁰, que associaram o conjunto Ira aos movimentos nazistas e fascistas.

O cantor inicia seu texto retomando Oswald de Andrade para discutir a origem desse tipo de crítica que está vinculada a noção de uma cultura de raízes brasileiras puras que

⁹⁹Cineasta dos anos de 1970, foi um dos representantes da estética marginal, dirigindo seu primeiro longa-metragem *A dama de lotação*, em 1975. É também diretor de *Rio Babilônia* (1982) e *Navalha na Carne* (1990). Para aprofundar, conferir os arquivos do site *Memória da censura no cinema brasileiro*, in: <http://www.memoriacinebr.com.br>, acesso em 16/01/2012.

¹⁰⁰O episódio a que o músico se refere, foi ao ar no dia 17 de junho, de 1984, como explica a matéria.

conformou o pensamento sobre o povo nos discursos de esquerda de 1960. Assim, diz Antunes:

Há tempos que os senhores JR Tinhorão e Maurício Kubrusly vêm representando o papel de repressores do rock nacional, em nome de uma cultura de raízes brasileiras – ideia ridicularizada há cinquenta anos atrás por O. de Andrade numa discussão que já era velha nos tempos do modernismo: *querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas, particularmente tolerada pela polícia especial [...].* A completa ignorância sobre o assunto, mascarada por uma consciência crítica esquerdizante, fez com que a canalhice não soltasse só asneiras como faz habitualmente, mas também acusações que para um público leigo, podem trazer graves consequências ao grupo (FOLHA DE SÃO PAULO: 24/06/1984).

Subsequentemente, o cantor retoma as expressões nazismo e fascismo para contra-atacar os jornalistas invertendo ironicamente as nomeações críticas de Tinhorão e Kubrusly:

Nunca houve resposta dos patrulhados por que a coisa era curtida folcloricamente. Achava-se graça, não valia a pena por que o reacionarismo era tão descarado que soterrava em si mesmo (...). Na verdade, as declarações de Tinhorão e Kubrusly é que se aproximam muito mais do fascismo, em sua essência: 1) o autoritarismo na imposição de determinada ideologia – utilizando meios de difamação mais vis; 2) a defesa de uma “pureza nacional” – música de raízes nacionais, esse papo; 3) a repressão à liberação dos sentidos – liberação que o autêntico rock representa. Mas a hora em que tinhorão mais se trai é quando ele afirma que, nem ao menos é um nazismo no sentido Hitleriano, por que é um nazismo que compactua com o imperialismo (por ser rock). Quer dizer, se fosse um nazismo completo, com a pitada essencial de patriotismo ainda tudo bem... (IDEM).

Esse exemplo, entre outros nessa tese, deixa claro que tanto no campo musical, quanto no cinema e na televisão, a formação de um padrão de gosto espelhado na estética de oposição como referência ao “bom gosto” foi ativada para desqualificar as práticas midiáticas juvenis 80 e, mesmo em críticos que assumiam uma postura em defesa dessas expressões, encontramos o peso dessa comparação. Assim, Luís Antonio Giron, em virtude do lançamento do disco *Selvagem*, do grupo Paralamas do Sucesso, a banda é interpretada como “uma das melhores bandas de rock do país”, pois “o grupo mostra que, se misturados com talento, o rock e a MPB dão origem a uma música bela e criativa” (VEJA: 14/05/1986).

Em matéria publicada na referida revista sobre “os jovens roqueiros da geração 80”, esses conjuntos musicais, ao utilizarem doses de humor – “o principal ingrediente da moderna música brasileira” - para mapear um tempo histórico, injetaram “um sopro de vida numa área da cultura brasileira maltrata pelos rigores da censura e pela banalidade dos boleros românticos”, mesmo que para entender esse tipo de canção seja necessário tapar “os ouvidos”, excluir “o som” e ler “apenas as letras das músicas”, pois:

Enquanto Chico Buarque é frequentemente chamado de gênio, e com razão, os jovens fazedores da música descartável hoje têm trajetória inversa: fazem composições banais que frequentemente se confundem umas com as outras, se mesclam e se complementam, mas acabam formando uma espécie de brasileira da geração 80 (VEJA: 08/05/1985).

Ser jovem nos idos de 1980, portanto, é ter que dar conta dos padrões de gostos dominados por uma remanescente elite cultural de esquerda – a Polícia de Elite, que nas paródias de *Areias Escaldantes*, é vista como desinformada e, por esse motivo, os ataques são sempre em formulação de sentidos deslocados - no atravessamento entre o que restou enquanto memória traumática do passado e o que se apresenta como projeto. É nesse sentido que o riso, através de sua característica de discurso duplo (discutida capítulo 2), em diálogo com a autorreflexividade torna-se central nas construções identitárias juvenis do período.

Fato que, de certo modo, facilitou a construção de um universo festivo e midiático nas trajetórias explosivas de uma imaginação antecipada de consumo adensado. Assim, esse corpo juvenil televisivo não pode ser percebido como passivo diante de um estado de coisas em transformação que carregava a imagem de uma crise nacional. Ele é ao mesmo tempo construtor e sintoma de um tempo histórico, pois mapeou essa crise em suas construções identitárias. Entender a consolidação de uma cultura televisiva nessa tese, portanto, é perceber os conflitos de uma cultura juvenil de classe média que eclodiu negociando temporalidades residuais e emergentes pela qual podemos visualizar, como sugere Gilles Lipovetsky (2007) a antecipação de um turboconsumidor, como esfera de ação, processo que discutirei no próximo capítulo.

4 – Refrão de uma nova reza: ensina-me como devo consumir agora, oh, descartável e prazerosa TV!

Reflexão dos Heróis da Resistência:

*Eu não reconheço mais, olhando as fotos do passado
O habitante do meu corpo, deste estranho doublé de retratos
Talvez até eu já vivesse em algum corpo emprestado
Esperando só por você pra reunir meus pedaços.
(Doublé de corpo)*

Resposta do Capital Inicial:

*Eu adoro a minha televisão
ela me conta as coisas como elas são
Se as coisas vão mal, é só mudar de canal
Eu adoro minha televisão,
Ela é: meus olhos, meu coração,
Estando triste ou contente
O que eu sinto, ela sente.
Eu prefiro ficar, deitado no sofá
Olhando a maravilhosa vida dos outros passar.
Faça isso, faça aquilo. Perca peso, tenha estilo.
Compre esse, prove aquele. Siga a moda, vote nele.
(Eu adoro a minha televisão)*

Esta tese caminha para o seu ponto de chegada; a pesquisa traçada nos capítulos anteriores teve como base uma busca por uma estrutura de sentimentos nos idos de 1980, centrada na consolidação de uma cultura televisiva. É nesse sentido que a década foi pensada como lugar de passagem que entrecruzava as memórias recentes de uma ditadura militar (imaginário residual) e os processos de abertura que revelavam novos imaginários coletivos (prática emergente) pautados na organização da cultura como lugar de mercado.

Para entender a significação de uma cultura televisiva busquei maneiras de olhar para os meus objetos empíricos – *Armação Ilimitada* e *TV Pirata* – através do diálogo entre esses imaginários, posto que as duas ordens de sensações organizavam-se como marcadores temporais simultaneamente. Compreendê-las, demandava uma atenção às circularidades que tornava o resíduo e o emergente como partes constituintes um do outro. Desse modo, concentrei-me em traçá-las no conjunto de contradições que o encontro entre as mesmas suscitava.

Foi, nesse sentido, que estabeleci no capítulo 1 uma contextualização das práticas emergentes e residuais e procurei aplicá-las, no capítulo 2, na formulação de uma nova escola do humor televisivo para começar a esboçar um pensamento sobre o que nomeie de corpo juvenil televisivo. Uma parte representativa dessa análise, desse modo, era apresentar um imaginário juvenil – questão do capítulo 3 – ao redor de um sentimento ora eufórico e cômico, ora melancólico e descrente como ordenações sensoriais que gestavam a ideia de uma estrutura de sentimentos cujo principal valor cultural concentrava-se no processo de disputa através de novos modos comportamentais, em função de um conjunto de ações vinculadas à redemocratização nacional.

A noção inicial de estrutura de sentimento foi configurada nos diálogos em contradição entre um processo de modernização não finalizada, quando os países desenvolvidos do ocidente já se estruturavam em mercados mundiais. Nas entrelinhas dessa arquitetura figurava um corpo televisivo ainda jovem - tendo em vista que seu momento de implantação se deu na década de 1960 - que capitaneava modos de agir cada vez mais ligados a uma perspectiva de Brasil Novo.

Entender a simbologia do novo nos corredores dessa tese significa caminhar em direção à busca por uma narrativa dominante, como sugere Williams, que alinhe universo cultural televisivo aos campos político e econômico, como uma espécie de imaginação central nas costuras entre resíduo e emergente. É nesse sentido que esse capítulo se estrutura, na perspectiva de enlaçar um imaginário coletivo que se constitua entre uma linha de permanência histórica, no mesmo momento em que promova lugares de ruptura.

Desse modo, ele tem como proposta desenvolver um argumento sobre as ambivalências inscritas no tripé consumo, juventude e televisão como arquitetura hegemônica de formulação desse corpo. Através dessa perspectiva analítica, exponho o lugar de fala dessa tese: voltar para o passado para compreender as imaginações culturais do presente. É como antecipação de traços comportamentais que essa pesquisa se organiza. Atribuir esse tipo de valor às análises expostas não é o mesmo que pensar através de planos imateriais, as mudanças estavam em percurso e, com elas, havia corporificações claras no modo de sentir e agir dos sujeitos pesquisados.

Assim, é sobre uma materialização comportamental e simultaneamente como porta de entrada a novas manifestações corporais que aprofundarei uma análise sobre o

que reiteradas vezes chamei de cultura do consumo e hiperconsumo (consumo adensado) na trajetória dessa pesquisa reacomodando esses conceitos ao cenário brasileiro de 1980, traço que até esse momento não foi desenvolvido.

Acredito que entender as imagens do consumo possa ajudar a empreender um olhar mais complexo ao lugar da televisão, sem recorrer a afiliações dicotômicas de amor ou ódio, pois nas maneiras de consumir culturalmente evidenciadas nas materialidades televisivas, há que se pensar em como se dão as disputas por significação que, como discutidas nos capítulos anteriores, envolvem um feixe de relações que inferem nas inter-relações entre universo televisivo com outros campos sociais (BOURDIEU: 1983b).

Desejar ser TV é lugar de pertencimento, pressupondo políticas de visualidades que compreendem as distinções promovidas nas maneiras como o gosto passa a ser qualificado e, portanto, constituindo-se como lugar identitário. São inquietações vinculadas à maneira em que esse desejo emana visões de mundo que justificam a correlação entre televisão e consumo, pois nos ensinamentos encantados dos reinos televisivos, arquitetou-se todo um modo de vida vinculado a construção de um consumo emocional.

Assim, proponho desenvolver um argumento em torno do tema tomando como base as concepções de Gilles Lipovetsky justamente pelo modo mais flexível com que esse autor aplica às noções de cultura do consumo e turboconsumo em seu livro *A felicidade paradoxal* (2007). Segundo esse, a partir do século XIX houve um processo de conformação de um *ethos* consumista, como condição de uma busca por felicidade, que gestou em meados do século XX práticas culturais hiperconsumidoras, caracterizadas pelo adensamento do hedonismo, do individualismo e de novas experiências temporais.

Metodologicamente o capítulo será dividido em duas partes: em primeiro, na formulação de um argumento baseado nas concepções teóricas de Lipovetsky e o contexto histórico dessa pesquisa. Esse processo será estruturado através da análise de uma moldura cômica de consumo capitalista no Brasil alinhavadas as, nas palavras do autor, três eras do consumo: o nascimento dos mercados de massa (1880 a 1950), a sociedade da abundância (1950 e 1980) e o adensamento do consumo (a partir de 1980).

Lipovetsky, ao propor uma analogia entre consumo e felicidade, concentra sua teoria na busca por uma explicação da maneira como essa é sentida. Se a base

econômica do capitalismo concentra-se na produção do consumo como fenômeno retroalimentador do sistema, tem-se como prática necessária uma constante movimentação de mercadorias à medida que essas eras são suplantadas pelas outras.

Cada era, nesse sentido, reflete a forma como essa visão capitaneou transformações profundas na relação entre sujeitos e bens de mercado. É desse modo que nos idos de 1980, as práticas de consumo tornaram-se centrais como mediação das práticas sociais. Ora se a condição principal do capitalismo de consumo é vender mais e mais, como interpretar os imperativos da felicidade a partir desse novo *ethos*, se ser feliz significa também comprar cada vez mais?

Ao redor dessa questão, o autor prognostica um estado de coisas em constante mutação, gestando uma perspectiva contraditória em que a satisfação só pode ser entendida em diálogo com os novos regimes de ansiedade, pois a cada produto comprado, em tempos muito velozes outros aparecem, adiando ininterruptamente uma consagração desse prazer. Nesse sentido, os pressupostos de Lipovetsky convergem com os de Bauman (2008), apresentados no segundo capítulo, o que os diferencia são as maneiras de análise.

Assim, são nas tramas desses diálogos entre afetos alternados que Lipovetsky discute sobre as ambivalências do consumo, buscando formular um espírito em que nos eixos de uma obrigação por consumir, há que se pensar também as melhorias na qualidade de vida. São nas banalizações de uma cultura do prazer que o autor, dessa maneira, busca modos menos dicotômicos de análise dos traços culturais validados nesses costumes consumistas. Assim, pergunta ele:

Progredimos no caminho da felicidade? Afirmá-lo seria confundir indevidamente bem-estar material e vida feliz. Em todo caso, o hiperconsumidor pode ter acesso a prazeres sempre mais numerosos e frequentes, provar os gozos incontáveis dos lazeres, das evasões e da mudança. Se esses consumos não são sinônimos de felicidade, não deixam de ser, muitas vezes, fontes reais de satisfações (...). É preciso reconhecer os elementos de positividade implicados na superficialidade consumista. O que é que permite pensar o consumo como um domínio incapaz de proporcionar verdadeiras satisfações? Enganamo-nos ao considerar os gostos pela facilidade e a frivolidade, pela evasão e o jogo como necessidades inferiores: elas são substanciais ao desejo humano. É neles, entre outros, que se enxerta a espiral do hiperconsumo. Os excessos prejudiciais da atividade consumidora não bastam para depreciar em seu conjunto um fenômeno que tem laços íntimos com a busca do agradável e do divertimento. Com bom senso, Aristóteles já o assinalava: o homem

feliz tem necessidade de gozar sem dificuldade, de diferentes bens exteriores (LIPOVETSKY, 2007: 17-18).

Já na segunda parte retomarei os meus objetos empíricos, para evidenciar os traços do consumo apresentados em diálogo com os argumentos discutidos nos capítulos anteriores. Pois, Lipovetsky ao elaborar uma conceituação do hiperconsumo através de um período histórico subdividido nessas três eras, obviamente está se baseando em países cujo desenvolvimento do capitalismo foi diferenciado em relação aos países de terceiro mundo, por exemplo. Desse modo, todas as referências citadas em seu livro estão localizadas entre a França e os Estados Unidos, com algumas ressalvas para a Inglaterra. Fato que me obriga a trabalhar com tais características de maneira também distinta, já que as experiências da modernidade no Brasil se deram por outras vias.

Assim, a interpretação de um Brasil 80 margeado pelas incoerências de uma modernização não finalizada e um discurso emergente que conclamava uma intensificação do consumo, quando ainda se vivia sob uma reorganização da democracia, em termos políticos e, em termos econômicos, nos processos de contenção de uma superinflação, força-me a entender o consumo a partir de uma noção plural. É na sobreposição de imaginários do consumo¹⁰¹ evidenciado principalmente um diálogo entre a fase dois e a três que apresentarei um argumento conclusivo, no que diz respeito àquilo que nomeie de corpo juvenil televisivo.

Entender, nesse sentido, a noção de consumo televisivo como esfera dominante nos idos de 1980, significa discuti-lo a partir de cenários mais complexos e em contradições que vislumbram o contexto de “ideias fora do lugar” que povoou a nossa história com a modernidade durante o século XX. É dessa maneira que esse capítulo apresenta-se como a finalização e abertura para novas organizações argumentativas, criando uma analogia com a imagem defendida nessa tese de um Brasil em

¹⁰¹A proposta desse capítulo não é construir uma longa história do consumo capitalista, pondo em diálogo diferentes pontos de vista, para se chegar a uma referência aprofundada de uma temática que teoricamente possui vários caminhos investigativos e por sua vez, modos tão distintos de afiliação. Acredito que o conceito ocupe um lugar muito mais complexo de análise do que esse capítulo pode oferecer. Pretendo apenas articular permanências de uma arquitetura cômica para elaborar a ideia de um corpo consumidor brasileiro nos idos de 1980. É como configuração de uma cultura televisiva nas gestões comportamentais juvenis que o tema apresenta-se como questão. Para quem tem interesse em um maior aprofundamento, cf. DOUGLAS e ISHERWOOD (2006), SLATER (ano), CAMPBELL (2001), SEVECENKO (1998), NOVAIS e SCHWARCZ (1998), CANCLINI (1999), FONTENELLE (2002), KLEIN (2008), entre outros.

transformação. Assim sendo, resta-me adentrar no universo desse consumo proposto, passo que farei a seguir (SCHWARZ: 2001b).

Consumo: uma lição de vida... Num Brasil de cabeça pra baixo

A prática do consumo não é uma invenção da modernidade, o que se criou foi outro modo de consumir que inferiu (infere) em novas visões de mundo, como sugerem Mary Douglas e Baron Isherwood (2006). Nessa tese a noção de consumismo está vinculada ao diálogo entre as experiências da modernidade e seus desdobramentos no contemporâneo que atentam para a criação de novas estruturas de sentimentos, articulando artes de consumir a instâncias culturais.

Como sugere Colin Campbell (2006) a centralização da “emoção e do desejo” e uma ideologia pautada na soberania do indivíduo são as duas características que distinguem o consumo moderno de suas representações em sociedades tradicionais. São, pois, categorias que dependem uma da outra para se tornarem legitimadas, à medida que o desejo de comprar reconfigura as narrativas do eu; da mesma maneira que esse eu – estratégias de individuações dos homens - é estruturado pelas aspirações que transformam as experiências em lugares únicos, portanto, de distinção:

O consumismo moderno tem mais a ver com sentimentos e emoções do que com razão e calculismo, na medida em que é claramente individualista, em vez de público, em sua natureza (CAMPBELL, 2006: 49).

É com vistas aos pressupostos iniciais de um consumismo moderno e as derivações dos corpos culturais que Lipovetsky recorre a análise de um capitalismo de consumo através de um quadro histórico. Na visão do autor a primeira fase inaugurou as formas de experimentação baseadas em um “consumo-sedução” e um “consumo-distração”, pois ao redor dos mercados de massa, havia todo um espectro de consumo que começava a se tornar ornamento, corroborando para uma transformação das paisagens urbanas e, por conseguinte na formação de uma nova mentalidade social (LIPOVETSKY, 2007: 31).

É desse período que as primeiras estratégias racionais de produção (fordismo) aparecem, favorecendo a difusão de bens de mercado em larga escala de tal modo que uma primeira lei de consumo se estruturou pela obtenção do lucro não mais através aumento dos preços, mas sim de uma maior demanda de produtos. Esse escoamento,

logicamente, exigia uma necessidade de público e, por conseguinte, estratégias de distribuição. Para Lipovetsky, a fase um inventou as primeiras táticas de um marketing massivo ao investir no crescimento de grandes marcas através da publicidade. Desse modo, deslocou o ato da compra para “uma assinatura” ao invés de uma “coisa”. Embutido na ideia de marca se configurou os imperativos de um estilo de vida como importante mediação entre produto e consumidor, na conformação das identidades coletivas (LIPOVETSKY, 2007: 30).

O autor vai dizer ainda que parte dessa pedagogia consumista foi configurada com a transformação dos locais de compra, pois a partir do surgimento dos grandes magazines, montou-se uma lógica de distribuição também em larga escala, concentrando uma enorme variação de produtos a preços mais baixos. Fato que acarretou no início de uma acelerada troca de estoques, contabilizando uma alta margem de lucratividade.

Assim, as lojas de departamento se constituíram como espaços privados de compra, baseados em estímulos sensoriais, que corroboraram para uma monumentalização das ações consumistas. A decoração das vitrines, o ordenamento dos móveis internos, a arquitetura dos prédios, a iluminação e a disposição dos produtos foram organizadamente pensados para configuração de um espírito espetacular, teatralizado, impressionante aos olhos de quem passava e/ou adentrava nesses espaços, como sugere Erica D. Rappaport ao descrever a inauguração da loja londrina Selfridge's:

Suas vitrines, cobertas com volumosas cortinas de seda, criaram uma atmosfera teatral. *O mais impressionante de tudo*, afirmou um jornalista, *foram as luzes e sombras atrás das cortinas abertas da grande fileira de vitrines, sugerindo que uma peça maravilhosa estava sendo montada*. O som das trombetas anunciou a inauguração da loja exatamente às nove horas da manhã de 15 de março de 1909. Os funcionários retiraram as cortinas e revelaram uma vista tão encantadora que um repórter descreveu a multidão que contemplava o evento como espectadores da *cenografia de uma peça de moda* (RAPPAPORT, 2001: 192).

Através da formatação de um olhar encantado, os grandes magazines produziram uma nova mentalidade burguesa baseada na visualidade que modificou as paisagens urbanas. Letreiros brilhantes com o nome das lojas e/ou marcas de produtos começam a aparecer, fixados em grandes edifícios e, por conseguinte, apresentando-se como mirantes que podem ser observados de diversos pontos da cidade. Desse modo, o

consumo da fase um elevou “a arte de viver” como símbolo de uma “felicidade moderna”, um processo pedagógico que atingia, em termos de poder de compra, apenas as classes mais altas, formulando um consumo por distinção, como um fenômeno de massa inconcluso (LIPOVETSKY, 2007: 31).

Retomando essa perspectiva de análise em território brasileiro, há que se pensar na maneira como no final do século XIX e início do XX a circulação dos ideais liberais burgueses se constituiu em regimes de dependência com os grandes latifundiários, detentores do poder político e econômico, como apontado no primeiro capítulo dessa tese¹⁰².

Dessa forma a concentração de riqueza nas mãos de poucos fazendeiros, diminuiu em larga escala a formulação e espraiamento de mercados de massa, tendo em vista que a base desse regime capitalista era rural. Nos desdobramentos entre essas duas práticas, a composição de uma vida privada, espetacular e sedutora terá que dialogar com uma sensação de mundo às avessas, deslocado, confuso e estranho aos olhos dos que conviviam com os paradoxos de uma ascensão de uma elite burguesa, via regime republicano em contraste com uma elite agrária.

Essa perspectiva imaginária não é o mesmo que dizer que não houve uma violenta esfera de transformação da ordem social escravocrata através da qual novos costumes modernos foram projetados, apenas permite visualizar sob que maneiras um gigantismo espetacular do consumo foi readaptado ao contexto nacional. Assim, tem-se que com a abolição da escravatura e a ascensão da república um fluxo de ações culturais emergiu como novos padrões comportamentais metaforizados na reformulação das grandes cidades, com ênfase na então capital do país – o Rio de Janeiro.

A reforma urbana que transformou a paisagem do Rio de Janeiro é um exemplo claro da convivência entre dois diferentes mundos, pois se de um lado abrigou uma esfera de consumo que se constituía como referência para um império de gostos burgueses, por outro, segmentou a população, convidando o universo popular a se realocar em esferas marginalizadas que separava centro de subúrbio, reabrindo nessa

¹⁰² Sobre a política nacional dos anos de 1920, Ângela de Castro Gomes comenta que: “O grande desafio a ser enfrentado pelas nações coloniais e atrasadas como o Brasil, envolvia duas premissas. De um lado, o reconhecimento de certo paradigma de política moderna, entendida como o mundo dos cidadãos racionais e dos procedimentos públicos impessoais, mundo existente de fato nos países desenvolvidos. De outro, a necessidade de compreensão de uma realidade social que com ele se confrontava, pois se fundava em padrões de autoridade tradicionais – personalizada e emocional -, que não podiam ser ignorados e menosprezados, sob pena de total insucesso”. Cf. GOMES, 1988: 499.

organização a formulação de um discurso duplo. É com essa perspectiva que o cronista João do Rio descreve sua visita ao morro de Santo Antônio:

Acompanhei-os e dei num outro mundo. A iluminação desaparecera. Estávamos na roça, no sertão, longe da cidade. O caminho, que serpeava descendo era ora estreito, ora longo, mas cheios de depressões e buracos. De um lado e de outro casinhas estreitas, feitas de tábuas de cachão [...]. Como Benedito (um dos seresteiros) fizesse questão, fui até a sua casa [...]. E então eu vi isso: um espaço de teto baixo, separado por uma cortina de saco. Por trás dessa parede de estopa, uma velha cama, onde dormiam várias damas (RIO *apud* SEVECENKO, 1998b: 541-543).

Em contraponto a essa segmentação de espaços, há que se perceber as remodelações do gosto imersos na formulação de uma elite burguesa por meio do qual se produziu um primeiro estímulo consumista. Nicolau Sevecenko (1998b) e Elias Thomé Saliba (1998) expõem com clareza os processos de assepsia de uma velha ordem em função do projeto moderno que aqui aparece como valor de progresso e desenvolvimento.

Nesse sentido, configuravam-se como características dessa nova ordenação ética, o alargamento e melhoria da pavimentação das ruas, facilitando a passagem dos transeuntes e novos meios de locomoção (bondes elétricos e, posteriormente, os automóveis); a implantação de um sistema de iluminação elétrica que condicionou uma nova pedagogia da claridade, oras interpretada como ofuscantes, oras hipertrofiando o olhar ; o aparecimento de um novo modelo arquitetônico de casario, baseado em um misto de referências históricas que concentrava uma suntuosidade e inferia em um consumo por distinção; uma incipiente separação entre público e privado, reservando e segregando os espaços das casas modernas.

Em paralelo as significações materiais da rua e da casa burguesa, há que se pensar ainda no desenvolvimento da imprensa com a implantação e circulação mais veloz de jornais modernos, revistas ilustradas por fotografias, tais como as: “Revista da Semana e O Malho (1902), Kosmos (1904), Fon-Fon! (1907), Careta (1908)” que remodelaram as ações publicitárias e se constituíram como um circuito mais alargado de difusão desses hábitos de consumo¹⁰³ (SALIBA, 1998: 637).

Assim, o consumo brilhava em ruas destinadas ao comércio, por meio das transparências das vitrines de cristais e nos luminosos letreiros que se acomodavam em

¹⁰³ Para complementar, é desse período ainda que o primeiro código civil (1916) tornou-se legalizado, sistematizando normas vinculadas a uma ética republicana. Cf. SALIBA: 1998.

cima dos casarios e edifícios, sintetizando toda uma pedagogia do olhar que conformou o processo de reformulação dos centros urbanos. As grandes cidades, portanto, foram tomadas como metáforas de uma visão republicana, assentadas em ideias de progresso, civilização e sonho, em contraponto com a de Brasil tradicional, qualificado como subdesenvolvido e atrasado.

Através dessas disputas simbólicas, um desejo de sociedade moderna se difunde, tornando-se, inclusive, consumo simbólico para as classes mais populares, ainda que essas não fossem conclamadas a participar ativamente. É nesse sentido que concordo com Sevcenko quando aponta que as novas visualidades urbanas tornaram-se “o foco das tensões”, “polarizando os jogos das dramatizações e negociações entre os diferentes níveis sociais” (SEVCENKO, 1998: 30).

Se pelos regimes visuais um sonho era consumido, há que se perceber como este desejo convivia com as incapacidades de se produzir um imaginário de nação moderna, assinalado pela memória recente da escravatura, pelas diferenças culturais e econômicas regionais e pela organização de uma política de estado incrustada em trocas de favores com as elites oligárquicas. Diante dessas contradições, a implantação de uma sociedade moderna, desenvolvida e progressista, nesse sentido, só poderia ser experimentada, ao contrário do que projetava o discurso republicano, como um arremedo desengonçado de uma arquitetura cosmopolita do velho mundo.

É desse modo que Saliba vai dizer que uma imaginação de Brasil “passava forçosamente pelos caminhos da inversão e recriação de sentidos”, favorecendo o desenvolvimento de uma narrativa cômica como termômetro cultural das intempéries dessa nova República. O texto de Carlos Laet, publicado no *Jornal do Brasil*, em 1908, é um exemplo claro dessa característica (SALIBA, 1998: 310):

-Quando te casas, Ernesto?

- Logo que me tenha empregado. Agora vou entrar em concurso.

-E tens trabalhado muito?

-Para te falar a verdade, nem por isso. A matéria é tão vasta, que não vale a pena matar-se a gente por sabê-la toda. Conheces o aforismo: *Ars longa, vita brevis...*

-Oh! Sim, muito breve a vida do homem, sobretudo se por metade ele a emprega de dia a passear e beber chopes, de noite nos cinematógrafos, teatrinhos e ceatas.

-Tremendo moralista! O que é certo é que, de todos os inscritos, sou eu quem apresenta mais probabilidades favoráveis...

-Por quê?

-Saiu-me senador um cunhado. Tenho notado que, depois disto, já não sou o mesmo. Pegam-me na chaleira... Enfim, meu caro, os Lentes são

homens como os demais. Têm lá suas pretensõezinhas, e, quando nada queiram para si, pensam nos filhos, nos genros, nos netos.

-Estás com bons princípios...

-Isto é a teoria do pistolão. Hoje todo o mundo anda prevenido; e só eu, sem arma de fogo, havia de atravessar esta áspera selva da sociedade moderna?

-Acabarás convencendo-me que o pistolão dispensa o concurso...

-Não digo tanto; é preciso guardar as aparências; mas não vale negar que dele depende o êxito até mesmo dos pugnas científicas.

-Entro a perceber que tens razão... Mil felicidades, caro amigo! (LAET *apud* SALIBA, 1998: 309)

Nas malhas discursivas entre um presente em transição, personagens cômicos impregnados de sentidos duplos tais como matuto, paraíba, caipira, exemplificados por Braz Bocó (Julião Machado), Jeca Tatu (Monteiro Lobato) e Policarpo Quaresma (Lima Barreto) insurgiam como representações de um abasileiramento da moderna vida europeia, recriando, portanto, novos significados para os princípios republicanos baseados na interconexão entre dois regimes capitalistas opostos que gestavam para os ideais liberais uma falta de sentido, como sugere Saliba.

Retomo aqui a questão do riso a partir de duas premissas: a primeira é de que as marcas de um consumo-sedução e consumo-distração foram impressas através de um atravessamento do humor paródico funcionando como uma ferramenta de representação de Brasil, sob o signo de modernidade trôpega; e a segunda é de que esse tipo de riso se tornou uma arquitetura de representação da identidade nacional que atravessou todo o circuito do século XX, em função das desordenações e reorganizações de costumes em um país em processos inconclusos de modernização.

É desse modo que essa nova escola de humor, analisada no capítulo 2, parte de vestígios de uma concepção de Brasil moderno às avessas para compor uma nova maneira enxergar os desenvolvimentos do consumo como mediação da vida diária nos idos de 1980. Acredito, portanto, que o humor forneceu uma esfera importante na conformação de práticas culturais, por meio das quais narrativas identitárias coletivas e individuais gestaram um lugar de pertencimento nos “imodernos” cenários brasileiros. Retomando essa perspectiva na década de 1930, a noção de modernização fora do lugar se adensa com a transformação do rádio em produto de entretenimento.

É desse modo que Ortiz vai dizer que a partir dos anos de 1940 se estabelece no país uma cultura de massa, entretanto, diante das incoerências da expansão de uma economia liberal, em virtude da convivência entre dois modos de produção, a constituição de uma cultura mercantilizada torna-se enfraquecida, pois faltava a

condição integradora das indústrias culturais. Em trechos de depoimentos dos radialistas Cristiano Menezes, Luiz Carlos Saroldi e Osmar Frazão, sobre a inauguração da Rádio Nacional (1936), percebe-se com mais clareza as dificuldades na implantação da emissora:

A inauguração da Rádio Nacional balançou um pouco a estrutura daquele momento das emissoras de rádio no Rio; foi fantástica, havia um avião fantasiado de corneta sobrevoando a cidade, divulgando, né? Uma grande festa. Embaixadores e tudo mais e a Rádio Nacional surgiu com pompas e circunstâncias. E quando a Rádio Nacional foi inaugurada todo mundo pensou: foi uma beleza. Não foi bem assim. Primeiro foram contratados os primeiros cantores, Orlando Silva, Bruno Rollan, mas acontece que três meses depois, os cantores foram embora, a Rádio Nacional teve que mandar embora, por quê? Por que os transmissores que a Rádio Nacional tinha não ia a lugar algum, não chegava na zona sul, como era que você ia tentar vender um comercial, se o som não chegava em determinados lugares importantes, então a emissora que foi lançada com tanto estardalhaço, ela tem problemas” (In: DVD Rádio Nacional O filme: 2012).

Foi a partir da intervenção do estado que a emissora - ao ser incorporada como patrimônio nacional, apresentando características de uma empresa mista – tornou-se a mais retransmitida durante as décadas de 1940 e 1950. Se em sua programação concentravam-se os musicais, programas de auditório e radionovelas a que se pensar também na importância das referências cômicas como ressignificação de um vestígio cultural impressa no imaginário dos “jecas tatus” já visualizados no início do século.

O programa *PRK-30*, já citado no capítulo dois, é uma referência clara do tipo de riso discutido nos parágrafos anteriores, pois através das performances dos locutores, dispostas em um circuito de esquetes que parodiavam uma estação de rádio, uma arquitetura de personagens foram imaginados cujas marcas do riso se materializavam nos erros de português e invenções de palavras baseadas na leitura do “matuto” perante uma ética de modernização. É nesse sentido que Castro Barbosa vai dizer que: “a característica principal da *PRK-30* está no absurdo, dentro de uma vida absurda” (BARBOSA *apud* PERDIGÃO, 2003: 126).

Cito como exemplo um diálogo paródico entre locutores e ouvintes ficcionalizados por essa imaginária rádio por meio do qual uma pedagogia cômica de consumo se fundamenta:

Megatério: Amigo oubinte, não se esqueça. Na cabeça não use caspa, use Carecol. Carecol elimina caspa, cabelo e tudo. **(Gongo)** Bilhete bendido, **(Barulho de papel rasgado)** bilhete rasgado. E bamos oubir

agora, numa gentil dádiva da casa de loterias ‘Mamata Inacabada’, a sufocante cantora Maria Joaquina Dobradiça da Porta Baixa, a fadista que bale saúde, cantando um trecho da ‘Rebelia de Chumbo’.

Otelo: Perdão. Não é nada disso! Amigo ouvinte, onde o meu coléguia Megatério disse ‘Revelia de Chumbo’ escute-se ‘Revêrie de Chumon’. Dona Dobradiça, faz favor...

Maria Joaquina: Eu não bou cantare nada do que vocês disseram aí. Eu bou é cantare o fado da minha larva intritulado ‘Eu Bi o Sol de Azul Marinho, de Calças Curtas e Colete Branco... A Lua, Porém, Não Bi’

Maria Joaquina (Canta com sotaque regional): Com lincença minha gente/ para esta pobre demente/ ficar de bocês ao lado.../ abram bem bossos oubidos/ que os meus ‘ais’ mais doloridos/ quero gemê-los num fado.../ eu sou doida do abano/ abano meses e anos/ não passo sem saim abanare/ eu abano noite e dia/ dia quente ou noite fria/ ao sol e à luz do luare/ bou contar-lhes a história/ desta minha bida inglória/ escutai-a por fabore.../ eu era infeliz, coitada/ de meu não tinha mais nada/ mas tinha um grande amore.../ mas um dia a sorte ingrata/ apresentou-lhe uma mulata/ a tal Josefina Becre/ e deixou escrito assim.../ que mulata tinha cheque.../ não sei se era cheque ou chique/ sei que a sorte quer que eu fique/ Sufrendo o meu desengano/ eu sinto tanto calore/ dá-me um abano, ó estapore/ que eu sou a doida do abano!.../ já contei-lhes a história/ desta minha bida inglória/ desculpai-me por fabore/ eu era feliz, coitada/ de meu não tinha mais nada/ mas tinha um grande amore...ai...ai...ai... (In: PERDIGÃO, 2003: 156-157)¹⁰⁴.

Acredito, portanto, que um imaginário urbano pelo qual os vestígios de um consumo sensorial estruturou um *ethos* de consumo burguês nos tempos iniciais da República, conseqüentemente, só pode ser entendido nas tramas narrativas que envolveu o assentamento de uma prática paródica, através da qual pôs em superfície um processo de modernização em vias de inicialização e concentrado nas grandes capitais do país, como sugerem as impressões cômicas dispostas no exemplo citado. Palavras europeias e/ou um linguajar mais rebuscado foi readaptado para as sonoridades locais dos “Zé bocós”, da mesma maneira que a perda do amor de Maria Joaquina foi representada pela referência da mulata “com cheque ou chique” como espelhamentos evidentes de uma modernização de cabeça para baixo.

Tal perspectiva começa a ser modificada com a política desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek dos anos de 1950 e espraiada com o investimento nacional do estado autoritário em 1960. É nesse momento, por sua vez, que Lipovetsky aponta para a fase dois, vislumbrada pela consolidação de uma sociedade do consumo.

¹⁰⁴ Esse trecho foi extraído do script original do programa quando ele ainda era transmitido pela rádio Mayrink Veiga, em 16 de abril de 1945. No dia 27 de setembro do ano seguinte, o programa estreou na Rádio Nacional. A despedida da PRK-30 se deu em 25 de dezembro de 1964 quando era transmitida pela Rádio Record. Cf. PERDIGÃO: 2003.

Assim, segundo este, houve um alargamento do poder de compra para as classes mais baixas, possibilitando que características iniciadas na primeira fase fossem reconfiguradas, e abrissem espaço para a emergência de novas arquiteturas temporais. A segunda era se constituiu pela formação de uma coexistência entre “forma-fordista” e “forma-moda”. Essas duas imaginações em diálogo elevaram o aumento de produção e uma maior democratização dos bens mercantis, transformando as práticas consumistas em um fenômeno massivo:

A fase dois fez aparecer um poder de compra discricionário em camadas sociais mais vastas, que podem encarar com confiança a melhoria permanente de seu meio de existência; ela difundiu o crédito e permitiu que a maioria se libertasse da necessidade estrita (LIPOVETSKY, 2007: 33 e 34).

Desse modo, os imperativos de uma conduta racionalizada de produção (forma-fordista) do ponto de vista industrial e comercial intensificaram de tal maneira o índice de produtividade e consumo, elevando também a oferta de empregos e aumento de salários. Em paralelo houve uma reformulação das lógicas de “especialização, padronização, repetitividade” que marcou a consolidação das grandes empresas e surgimento de uma esfera mais ampla de mercados concorrentes, gestando, com isso, uma maior diversificação de bens em conjunto com estratégias de promoção de vendas baseadas na produção de descontos e a fixação de um calendário por temporada de liquidações. É desse período também que uma nova experiência de compra se consolida com o surgimento dos supermercados e hipermercados: o autosserviço (IDEM: 33).

Assim, é sob uma arquitetura de abundância que a fase dois deu visibilidade a um imaginário produtivista vinculado a uma melhoria da qualidade de vida que se espelhou na aquisição de bens mercantis como ferramentas facilitadoras das ações cotidianas. Tal perspectiva inferiu em uma reorganização do tempo livre através de mecanismos de prazer cada vez mais mercantilizados. Desse modo, novas dinâmicas comportamentais constituintes de um espelhamento desse processo conformaram a permanência e adensamento dos vestígios de um consumo-sedução e consumo-distração no aparecimento da forma-moda.

A forma-moda é uma alteração no agenciamento e acomodamento dos produtos com equivalência a uma transformação dos sujeitos históricos. Seu pressuposto básico se configura pela constante necessidade de originalidade, como estratégia de fidelização do consumidor e em uma efemeridade, com vistas a uma dinâmica mais acentuada do

escoamento da produção para reiteração de um circuito consumista. A forma-moda promoveu uma acentuação na interpretação das maneiras como o público passou a experimentar o tempo presente (LIPOVETSKY: 1989).

O cartaz elaborado pelo artista pop Richard Hamilton (1956) para a exposição *This is Tomorrow* (Este é o amanhã), chamado *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* evidencia o estreitamento de uma experiência da vida diária vinculada pela ideia de sedução e de prazer como centro do tecido social. Assim, em uma imaginária sala de estar, visualizamos um quadro pendurado na parede inspirado nas histórias em quadrinhos com a seguinte inscrição: “Young Romance”; logo abaixo percebemos uma televisão ligada cujo plano é a visão de uma mulher feliz conversando no telefone; vemos ainda uma dona de casa nua deitada em seu sofá enquanto o corpo musculoso de um homem seminu esta quase de frente pra ela.

A colagem nos mostra ainda a projeção de um mundo externo similar ao universo do privado, pois através da janela visualizamos os letreiros luminosos de um teatro. Por fim, vemos no canto esquerdo do cartaz uma escadaria com uma mulher vestida passando aspirador de pó no piso da casa enquanto há uma seta apontada para escada com a seguinte frase: “ordinary cleaners reach only this far” (limpadores comuns atingem apenas até este ponto).

Essa descrição minuciosa proposta por Hamilton põe em superfície como a transformação do consumo entre a fase um e a dois constitui-se na extensão dos signos do prazer e do desejo. Ademais, foi através de uma relação entre os sujeitos e os modos de experimentação dos bens mercantis que um processo de internalização e autogestão mental deflagrou a formatação de um corpo consumidor. Assim, esse mundo não é mais dos limpadores comuns, proclama o cartaz. Para esses, um limite! Esse é o momento de ir à desforra: o consumo tornou-se civilizado, readaptando a perspectiva de Nobert Elias (1994) em tempos de prazer declarado.

Se a perspectiva de emergência de uma sociedade do consumo gerou uma visível mudança nas práticas cotidianas, há que se pensar nos diálogos paradoxais que essa forma-moda promulgou na formulação de um consumidor emancipado, desejante e hedonista. Se por um lado, houve uma democratização do consumo, com vistas a uma ideologia de poder de compra para todos, por outro houve um maior aprisionamento dos sujeitos aos cenários mercantilistas.

Em consequência, se gestou uma política do prazer via ferramentas consumistas que também promoveu um eterno adiamento da felicidade em função de uma reiteração da necessidade de consumir. Nessa mesma medida, ao conclamar o homem a senhor de suas opções, auferiu uma pressão maior às configurações do eu já que tal perspectiva localizou-se em um cenário mais complexo de múltiplas possibilidades e gestão novidades, com apontadas no capítulo três.

Desse modo, características de uma felicidade paradoxal começam a ser imaginadas nas relações contraditórias entre massa e indivíduo, tempo acelerado em diálogo com tempo pra si (contemplativo), interiorização e estratégias de desvalorização do desejo como parte constituinte de um fluxo contínuo do consumo. Logo, a fase dois deu início aos processos de construção de uma política de visibilidade condicionada pela intensificação dos estilos de vida como lugares de agenciamento do corpo consumidor. E assim, nos desmantelos do tempo, personificou a noção de juventude como espírito – o “Young Romance”, descrito no cartaz de Hamilton.

São esses marcos históricos que se alteram em função de um crescimento desregrado das práticas de consumo e reformulam, no final desse período, o que o autor vai chamar de hiperconsumo. Antes de adentrar nessa discussão é importante apontar os contextos de produção discutidos por Lipovetsky em cenários nacionais. Acredito que alguns desses fenômenos aparecem como esfera de uma reconfiguração cultural no período que vai de 1950 a 1980.

Entretanto, faz-se necessário entender como se deu a gestão de uma cultura do consumo - nomeação estranha, tendo em vista que não houve um maior poder de renda per capita para as classes populares – nas condições de uma sociedade em fases de modernização. Assim, há que se pensar nos estímulos promovidos através de uma produção nacional e multinacional de bens mercantis em diálogo com a implantação de uma indústria cultural, com foco central para a televisão, se quisermos entender sob que caminhos podemos (ou não) nomear o consumo como cultura nesse momento histórico brasileiro.

Seguindo essa lógica analítica, a partir dos anos de 1950 e 1980, principalmente após Juscelino Kubistchek assumir a presidência, houve uma reformulação das políticas de estado que envolveu uma violenta esfera de transformação de práticas industriais no país. Como sugerem João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais (1998) desde mudanças infraestruturais - tais como a construção de rodovias e o investimento nas

companhias hidroelétricas - a implantação de empresas nacionais de fabricação de aço, combustível e plástico; assim como também na produção farmacêutica de remédios e produtos de beleza industrializados; de eletrodomésticos e dos setores alimentícios houve uma mudança considerável na diversificação de bens mercantis apresentados publicamente:

O ferro elétrico, que substituiu o ferro a carvão, o fogão a gás de botijão, que veio tomar o lugar do fogão elétrico, na casa dos ricos, ou do fogão a carvão, do fogão a lenha, do fogareiro e da espiriteira, na dos remediados ou pobres: em cima dos fogões, estavam agora, panelas – inclusive a de pressão – ou frigideiras de alumínio e não de barro ou de ferro; o chuveiro elétrico; o liquidificador e a batedeira de bolo; a geladeira; o secador de cabelos; a máquina de barbear, concorrendo com a gilete; o aspirador de pó [...]; máquina de lavar roupa; o rádio a válvula deu lugar ao rádio transistorizado, AM e FM, ao rádio de pilha que andava de um lado para o outro junto com o ouvinte [...]. Fomos capazes de construir centrais telefônicas, amparando a relativa difusão desse meio de comunicação (MELLO e NOVAIS, 1998: 563-564).

Consequentemente, hábitos vinculados a comer fora, alimentação *fast foods* em conjunto com a projeção do autosserviço a partir da inauguração dos primeiros supermercados e *shopping centers* são instaurados. Em paralelo houve uma reestruturação dos meios de comunicação com vistas a uma integração dos estados nacionais, no período da ditadura militar, amplificando um imaginário de um corpo prazeroso e desejanse como parte constituinte de práticas consumistas.

Como no primeiro capítulo já se contextualizou o processo de consolidação da indústria cultural no Brasil, aqui a reflexão se volta para as marcas de uma pedagogia de uma cultura do consumo inscritas nas narrativas televisivas como lugar de “projeção e identificação” de uma demanda comportamental baseado nos anseios de uma confusa e ainda não totalmente modernizada cultura nacional. Desse modo, cabe destacar que a ascensão de uma proposta realista na configuração da telenovela nos dá margem para entender como simbolicamente essa imaginação foi construída e difundida em uma escala muito mais ampla do que as até então programações radiofônicas dos anos de 1940 e 1950 (MORIN: 2007).

Assim, no processo de abasileiramento da telenovela nacional, a partir da década de 1970, autores, diretores e produtores de televisão investiram em histórias voltadas para questões nacionais remodelando a narrativa com a elaboração de tramas paralelas em conjunto com a do par romântico; incluindo uma revisão dos textos com a

incorporação de diálogos mais simplificados e coloquiais, inclusive no uso de gírias como demarcação de um tempo histórico.

Símbolos do consumo através da moda (roupas, sapatos, *grifes*) e da tecnologia (computadores, telefones sem fio, carros importados), por exemplo, foram ficcionalizados como esferas de uma permanente atualização de um Brasil modernizado. É nesse sentido que o uso de bens de consumo tornou-se uma premissa importante no projeto de reformulação da novela brasileira, como aconselhou o grupo de pesquisa opinativo dirigido por Walter Avancini em 1978¹⁰⁵:

Dentro da linha evolutiva da telenovela, procurou-se investigar as expectativas da sociedade brasileira e como as novelas de TV as atendem. Citou-se, então, o item dos anúncios. Tomou-se como base o argumento segundo o qual, hoje em dia, o anúncio também fornece informações sobre o perfil cultural da sociedade brasileira. Décio Pignatari citou o exemplo da sociedade americana dos anos 30, e disse: *depois da guerra, mandavam-se jornais para os soldados, sem os anúncios. Só as notícias. Receberam-se cartas de protesto, reclamando os anúncios, pois através deles é que tinham a visão de como estava a sociedade, quais eram as aspirações dos grupos, e o que se estava oferecendo no mercado interno.* A novela poderia procurar, no caso, na opinião de Décio Pignatari, tomar o rumo escolhido pelo cinema norte-americano, onde cada filme venda a sociedade como um todo, na medida em que, parecendo dispensar o anúncio, incorpora-o porquê ele faz parte de seus valores, a linguagem futura da novela deveria, assim, dar mais ênfase ao ambiente, transformando-o em parte narrativa (ALDEÃO: 02/ 1979)

Essa é a metáfora inscrita na fala da personagem Malu (Regina Duarte) quando diz que “está na hora de assumir a nossa cara brasileira” em *Malu Mulher*. Este foi um seriado exibido em 1979 que encenava lógicas comportamentais de uma mulher moderna e brasileira de classe média. Temas como separação, emprego e desejo sexual foram constituintes de um projeto de revisão do lugar ocupado pela esfera feminina nas narrativas televisivas.

Essa dramaturgia pode ser tomada como paradigma de um processo de construção de uma perspectiva realística à telenovela nacional. É nesse sentido que atrelada às marcas comportamentais influenciadas pelo discurso feminista da década de

¹⁰⁵ Em setembro de 1978, sob a direção de Walter Avancini, a emissora cria o Sistema Globo de Telenovela com a finalidade de estabelecer uma aproximação maior do gênero com a audiência. Uma das ações do diretor foi estabelecer reuniões mensais com um núcleo seletivo de pesquisa. No primeiro encontro, ocorrido em dezembro do mesmo ano, uma das perspectivas de evolução da telenovela foi interpretada pelos participantes (Décio Pignatari, José Lino Grunewald e Aroldo Araújo) pela elaboração de histórias dissolvidas por anúncios publicitários como modelo central de atualização do gênero. Tal referência foi publicada no jornal interno da emissora – Aldeão, em fevereiro de 1979.

1970, a narrativa dramatizou pela primeira vez um orgasmo feminino. Os signos do consumo foram instâncias importantes desse processo. Um dos reclames publicitários produzidos como estratégia de lançamento da série tornou claro para o espectador as marcas um *ethos* burguês, como lugar de significação. Assim, diz o texto:

[...] Malu faz parte de uma minoria brasileira. Mas isso não é um problema, na medida em que ela tem uma abertura muito grande e uma possibilidade de relacionamento infinita e vai tentar entender toda a problemática de uma parcela da população brasileira. De repente, Malu pode ter uma empregada doméstica e se envolver com uma centena de problemas que essa mulher tem. Evidentemente, a partir de sua visão burguesa, que é a nossa visão. Infelizmente, não temos uma proletária escritora para descrever com realidade os seus problemas. Nós só podemos tentar chegar perto, com a maior honestidade possível. E Malu vai permitir isso (PALOTTINI *apud* PEREIRA e MIRANDA, 1983: 66).

É sob o signo de uma contemporaneidade, focalizando desde acontecimentos nacionais até a esfera dos bens de mercado que a telenovela se atualiza, projetando, como sugere Hamburger, uma ideia de Brasil integrado e representado pelas emancipações de um consumo moderno que, ainda que ficcionalmente, apresenta-se como soluções para uma imaginação de país atrasado em relação às “conquistas” do “primeiro mundo”:

Quando uma novela galvaniza o país, ela se torna um dos assuntos principais das conversas de todo dia, alimentada pelos comentários da imprensa escrita, de programas radiofônicos e televisivos, um fenômeno descrito por alguns como catártico. A novela atualiza seu potencial de sintetizar uma comunidade imaginária, cuja representação, ainda que distorcida e sujeita a uma determinada variação de interpretações, é verossímil, vista e apropriada como real e legítima (HAMBURGER, 1998: 484).

Desse modo, é como um país dos sonhos televisivos que uma perspectiva de cultura do consumo engendrou-se como consciência mental. O que está em questão nessa reorganização das narrativas televisivas é o outro lado da moeda: um sistema econômico equilibrado que possa auferir uma estabilidade financeira massificada em conjunto com uma política democrática em que se possa pensar legalmente em direitos e deveres do indivíduo, gestando, nesse sentido uma arquitetura propriamente dita de uma sociedade centralizada nas instâncias consumistas.

Evidentemente, esse não era o caso do Brasil naquele momento, ainda que de 1968 a 1973 tenha-se vivido sob o chamado milagre econômico, em dezembro de 1979,

a inflação alcançou o índice anual de 77%¹⁰⁶. As aspirações e experimentações desse tipo de consumo discutido por Lipovetsky enquanto possibilidade de gozo material estava circunscrita ao desenvolvimento de uma classe média segmentada (alta, média e baixa).

Especificamente, embora os emblemas do consumo se configurassem como aspiração de felicidade e atualidade de um modo mais alargado no país televisionado é apenas no plano simbólico que ele atinge as esferas populares. É, portanto, no agenciamento de um consumo-sedução e consumo-distração que a telenovela realista brasileira pode ser interpretada como lugar de pedagogia. Essa sensação recorrente de fluxo de ideias deslocadas é o que permite Mello e Novais afirmarem que é possível “sentir-se moderno mesmo vivendo numa sociedade atrasada” (MELLO e NOVAIS, 1998: 605).

No que se refere ao humor, faz-se necessário lembrar ainda que a primeira novela com cargas realísticas foi transmitida pela *TV Tupi*, em 1969. Eis que *Beto Rockefeller*, investida de situações cômicas, contava a história de um cidadão de classe média baixa Alberto (Luis Gustavo) que cria um personagem de nome homônimo ao título da dramaturgia, primo de um grande empresário norte-americano, fato que explica o sobrenome estrangeiro. A partir do seu duplo, o anti-herói tenta de qualquer maneira fazer parte da alta sociedade paulistana, armando diversas trapaças para não ser desmascarado.

A aspiração ao sonho de consumo, dessa maneira, perpetuou um modo de rir cujo sentido se constitui na interpretação de uma nacionalidade por subtração, como sugere Schwarz (2002), já que embutido na palavra *Rockefeller*, há uma reapropriação das ideias liberais para o contexto nacional. Portanto, se estou de acordo com as subdivisões das fases do consumo propostas por Lipovetsky, acredito que nos idos de 1950-1970 o que se constitui como imaginário no Brasil foi um diálogo entre os processos de finalização da primeira era (resíduo) e práticas emergentes da segunda.

Pois, além de não formular um poder de compra que atravessasse as classes populares e empreendesse uma noção mais ampla de consumo massivo, a maior parte desse período foi gerenciada por um regime autoritário que passou por cima dos direitos constitucionais dos participantes, estreitando as estratégias de soberania dos indivíduos.

¹⁰⁶ Cf. FOLHA DE SÃO PAULO: 30/12/1979.

Seguindo essa perspectiva, se nos idos de 1980 caminhávamos em direção a um processo de redemocratização centrado na reorganização da política nacional e nas tentativas de corrigir uma superinflação que nos obrigava a poupar mais do que gastar, quando traços de uma prática do hiperconsumo já eram visíveis nas narrativas televisivas e, portanto, na formulação de estilos de vida mais variáveis.

E se o equilíbrio da moeda só foi alcançado através de estratégias neoliberais no governo de Fernando Henrique Cardoso, na década de 1990, creio que quando uma cultura do consumo de fato se consolida no país ela já nasce hipertrofiada¹⁰⁷. *Armação Ilimitada e TV Pirata*, desse modo, podem ser pensadas como janelas desses consumos à medida que nos ensinou a ser TV, o que será melhor analisado adiante. Por ora, faz-se necessário discutir o que autor nomeia como turboconsumo.

Lipovetsky vai dizer que a mudança entre uma fase e outra ocorre quando a ideia de novidade passa a ser imaginada como dominante cultural, acarretando em uma ligação mais profunda entre hedonismo e hiperconsumo, pois os estímulos sensoriais centralizam a vontade de compra. Consumir, portanto, significa “cada vez mais jogar, espalhar, conhecer a pequena alegria de mudar uma peça na configuração do cenário cotidiano” (LIPOVETSKY, 2007: 68 e 64).

Analogamente ao ato de jogar, é na reiteração do consumo que a gratificação é experimentada. Assim, é com vistas a uma moldura do prazer contemporâneo que o autor vai dizer que o mundo do hiperconsumo revela a versão mais bem acabada da forma-moda, inferindo na circulação de uma nova visão de mundo organizada pela curta e fragmentada duração do desejo: “trata-se de ter acesso a uma espécie de estado mágico ou extático internamente, desconectado do real, um estado de euforia lúdica cujo começo e fim, como no cinema, são perfeitamente cronometrados” (IDEM: 64).

Nessas novas maneiras de consumir, arquitetam-se novos modos de ofertar que inferem na produção de serviços ligados ao sujeito. É nesse sentido que se consome menos por distinção de classe e mais por critérios distintivos do eu. Orientadas por uma lógica hiperindividualista, as experiências de obtenção das coisas passam a significar

¹⁰⁷ Só para se ter uma ideia das diferenças entre Brasil e Estados Unidos, França e Inglaterra, por exemplo, em 1962, o presidente americano J. F. Kennedy instituiu a data de 15 de março como dia mundial dos direitos do consumidor. Porém, no Brasil o primeiro código civil de defesa do consumidor só foi criado em 1990, pelo decreto-lei N. 8.078, entrando em vigor apenas em 1991. Cf. Lei Nº 8.078, promulgada em 11 de setembro de 1990. In: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8078.htm, acesso em 04/05/2012.

um maior comando sobre a ordenação da vida diária, o que significa dizer maior liberdade para o indivíduo por um lado e, por conseguinte, maior flexibilidade das categorias históricas da modernidade na conformação social.

Porém, em sociedades pautadas pelas regras de mercado, tais categorias não desaparecem o que se modifica é a maneira de se jogar com elas, tendo em vista que o consumo se apresenta como um boneco de várias mãos que agrega todas as contradições em um mesmo cenário, diminuindo, com isso, o eixo de oposições (ou se é isso, ou se é aquilo), e, conseqüentemente, gestando, nas palavras do autor, “um excesso dos possíveis”; é a dura arte que se tornou escolher em um mundo onde o único convite que se tem é o da livre escolha (IDEM: 74).

Mas é o próprio consumo que paradoxalmente oferece a resposta, pois ao conclamar o sujeito a escolher, convida-o nos pressupostos de um hedonismo experimental. Através das esferas do prazer, o indivíduo se permite retirar o peso da responsabilidade da escolha. Como sugere o autor: “o hiperconsumo não funciona sistematicamente como um mal menor, é o que oferece ao indivíduo o gozo da irresponsabilidade e da superficialidade do jogo” (IDEM: 75).

É com vistas, portanto, às intempéries sentimentais que a noção de felicidade se constitui em um reiterado desejo pelo presente. Assim, para o peso do governo de si, uma produção de sensações cujos princípios se constituem no ideal de juventude, prazer e experiência espetacular; para uma desregulamentação identitária, novos estilos de vida são lançados e relançados; e, para a lógica padronizada, estratégias de personalização.

Com o constante avanço das tecnologias esse hiperindivíduo é conclamado a uma reiterada reformatação do corpo. No que se refere ao controle das doenças e das aparências, têm-se um aumento da duração de uma vida juvenil e saudável como pressupostos de beleza. Se por um lado esse universo circunscrito ao consumo adensado permitiu que houvesse uma maior probabilidade de diálogos entre distintos papéis sociais, recondicionando, inclusive, a maneira de apostar em políticas identitárias; por outro, diminuiu a segurança. Assim, é a partir de uma lógica pautada na instabilidade que a felicidade contemporânea materializa a noção de remarcação corporal.

Essas renomeações, por sua vez, são oferecidas através da variação de um mesmo significado - o consumo. Desse modo, já está previsto na experiência de comprar, ferramentas de customização do produto oferecidas pelo mercado. Para o autor, é na condição de servir a pessoa que o turboconsumo se estrutura, pois à medida

que a segunda fase saciou a vida cotidiana de bens mercantis duráveis, as ferramentas que regem as leis do mercado foram pressionadas a mudar sob o risco de falência do próprio sistema.

Diante desse estado de coisas Lipovetsky vai dizer que, além de uma diminuição da durabilidade dos bens mercantis, o mercado tornou-se cada vez mais segmentado, compartimentado em faixas etárias diferenciadas tais como infância, adolescência, juventude, início da vida adulta, idade madura e terceira idade, por exemplo. Gestou-se também a possibilidade do oferecimento de multiequipamentos, personalizando de maneira intensificada as experiências diárias. A televisão, entre outros, invadiu os quartos.

Ora se a sociedade do consumo, projetada na abundância de bens mercantis se consolida, um aumento da produtividade também. Novas empresas aparecem alargando a livre-concorrência, fato que também prescreve que novos estratagemas publicitários sejam articulados. Diante disso, fórmulas de distinção no cenário do consumo se materializam em necessidade de fidelização do eu, formulando uma heterogeneidade das práticas e do tempo, pois é “cada um com seus objetos, cada um com seu uso, cada um com seu ritmo de vida” (IDEM: 105).

É nesse sentido que o autor chama a atenção para uma desregulamentação do próprio consumo inferindo na construção de espaços multifuncionais; a estação de metrô, por exemplo, torna-se ao mesmo tempo lugar de passagem e lugar de compras que, por conseguinte, reorganiza as experiências temporais em instâncias paradoxais (assentamento de um tempo acelerado *versus* um tempo pra si), dessincronizadas (formadas pelo ritmo da pessoa) e polirrítmicas (vários consumos ao mesmo tempo).

Por meio dessas configurações abre-se um novo caminho de ação na publicidade: “pra você, pessoa moderna, atarefada, que vive mergulhado em um mundo acelerado, onde quando você menos imagina, já passou, ofereço-te a facilitação de chegar até você, basta que você nos procure, ou melhor, dou-te ainda a possibilidade de gente te procurar. Deixe seu telefone, seu email, seu endereço e a cada novo lançamento, entraremos em contato, por que você é especial”. Assim quanto mais o consumo agencia o individuo, mais e mais adentramos em uma esfera voltada para o sonho de ser feliz. É um circuito que parece não ter começo, nem fim.

Tais características arquitetam de modo igual um adensamento da livre-concorrência. Em sociedades de hiperconsumo, portanto, ganhar tempo transforma-se

em uma maior garantia de fidelização. Assim, enquanto um produto é lançado, já há rumores de uma próxima versão desse mesmo bem (cronoconcorrência), o que significa retomar, em outras palavras, uma felicidade configurada pela gestão de ansiedades.

Lipovetsky vai dizer ainda que para satisfazer um turboconsumidor, os mercados tiveram que coligar qualidade de produto e diminuição de preços como estratégias de fidelização do cliente, pois, da fase um em diante, os processos civilizadores gestados pelas leis de mercado também garantiram a formulação de um saber sobre as artes de consumir que se refletiu na transformação dos sujeitos históricos em consumidores reflexivos, inteligentes e conhecedores das práticas simbólicas que interligam produto à configuração das marcas. É nesse sentido que o autor vai dizer que:

É preciso deixar de veicular a ideia segundo a qual só são relevantes as políticas de comunicação e de imagem. A fase da hipermercadoria é aquela em que o desconto não cessa de crescer, em que grandes marcas fazem face, em certos mercados de grande consumo, a uma concorrência desconhecida até então: aquela por preços sempre mais baixos. Produzir marcas e imagens de marca em vez de mercadorias? Essa leitura da sociedade do hiperconsumo omite, surpreendentemente, a pressão sobre os preços, a formidável expansão de distribuidores, dos produtos sem marca desprovidos de valores imateriais (IDEM: 93).

Uma demanda simbólica via ações publicitárias intensificou o deslocamento do valor da compra para a qualidade da marca, gestando, com isso, uma sensação cada vez maior de invisibilidade dos produtos de consumo. Entretanto, concordo com o autor, quando esse diz que o adensamento das estratégias de *branding*¹⁰⁸ precisa ser pensado em conjunto com a aquisição de bens mercantis, pois se há um consumo antecipado baseado nas esferas de uma corrida contra o tempo – cronoconcorrência - há também um cenário material de bens em exposição que infere na correlação entre capital simbólico, econômico e político e, como sugere Lipovetsky, “até onde vai o marketing de massa quando se desencadeia a concorrência pelos preços, quando as publicidades martelam em todos os folhetos: por que pagar mais?” (IDEM: 94).

A marca, portanto, deve ser pensada, na visão do autor, como lugar de produção, mas também como sintoma de uma estrutura de sentimentos hiperconsumista, na medida mesma em que ela fideliza o cliente e é obrigada a criar cada vez mais novas

¹⁰⁸ O *Branding* é uma estratégia publicitária cuja função é agregar sentido a uma marca para com isso, criar uma fidelização com o público, não mais ancorada no produto, e sim, na própria marca. Cf. KLEIN: 2008.

condições de consumo. A marca, nesse sentido, só existe enquanto há uma narrativa como circunferência de um bem a ser consumido que possa justificar a sua própria existência.

Assim, quando se consolida um consumo de marca o que se tem, além de formatação de estilos de vida vislumbrados através dos artefatos adquiridos, é uma gestão de cultura marcada, como sugere Naomi Klein (2008), justamente por que os significados atribuídos a um determinado nome foram constituídos ao longo da história do próprio consumo, e, é por essa premissa que tanto as velhas quanto as novas marcas remodelam suas embalagens com base nos pressupostos de que embutido nessas práticas simbólicas está à certeza de satisfação do cliente. Seguindo essa perspectiva, Isleide Fontenelle vai dizer que:

A simbiose entre a publicidade e cultura torna-se clara, e as imagens podem ser tomadas como sintoma de uma cultura que se tornou descartável, mas, nem por isso, menos necessária no estágio atual da sociedade capitalista. Para ficar mais claro: a descartabilidade da cultura é a própria condição para a reprodução acelerada do capitalismo de imagens (FONTENELLE, 2002: 289).

Ademais, a marca refigura o lugar de estabilidade perdido na vida mercantil contemporânea inscrito na noção de garantia, pois “é sobre um fundo de desorientação e de ansiedade crescente que se destaca o sucesso das marcas”. Nesse sentido, o que torna a marca um valor cultural é que em algumas circunstâncias ela se apropria dos referentes históricos para elaborar uma imagem de si, em outras, ela torna-se o lugar por meio do qual as práticas cotidianas adquirem sentido, como sugere Fontenelle (LIPOVETSKY, 2007: 50).

Para Klein, esse processo se constituiu quando o Estado teve que negociar com as leis de mercado em meados dos anos de 1980 e 1990. Desse modo, a marca deixou de ser patrocinadora de eventos culturais, para tornar-se o próprio evento, evidenciando uma nova maneira de perceber o outro, e, conseqüentemente, a nós mesmos em virtude do *branding* humano. É nessa configuração do corpo como marca que as aparências tornam-se condicionantes de políticas visuais.

É preciso deixar claro que, se quisermos entender a materialidade das disputas por significação abertas pelos cenários de hiperconsumo, faz-se necessário articular uma constante reinvenção de papéis sociais advindas dos estilos de vida com traços

históricos tais como classe, religião, sexo, idade e etnia como molduras importantes na configuração do eu, como já explicados no terceiro capítulo.

Concordo com Campbell quando este prediz que o que se modificou foi a elevação de novos parâmetros para “a pessoa que realmente achamos que somos”, ou seja, a interpretação do eu pelo indivíduo se processa na “mescla de combinação especial de gostos. É aí que percebemos que nossa exclusividade como indivíduos – nossa individualidade – realmente reside” (CAMPBELL, 2006: 50).

Ainda segundo as acepções desse autor, as interpretações de que uma crise da identidade como retórica dos tempos de globalização, pós-modernidade e/ou hiperconsumo, como se queira nomear, é uma inversão de sentido para os modos como os princípios de uma cultura baseada no desejo emocional e individualista se processa, tendo em vista que através da probabilidade de reinvenções do eu o que se produziu como lugar de reconhecimento nesse período foi justamente uma resposta para esse dilema, por que através das nossas maneiras de consumir nos colocamos à prova perante aquilo que gostamos ou não. Assim, diz o Campbell:

Vivemos em uma cultura em que a realidade é equiparada à intensidade da experiência e, conseqüentemente, atribuída tanto à fonte de estímulo quanto àquele aspecto de nossa existência que reage a ele. Portanto, aplicando-se essa doutrina a questão da identidade e do *self*, conclui-se que através da intensidade do sentimento que os indivíduos adquirem a confiança de que necessitam para superar a angústia existencial e se convencerem de que estão de fato vivos. Assim, embora a exposição a uma vasta gama de bens e serviços ajude a nos dizer quem somos (por permitir que expressemos nossos gostos), essa mesma exposição exerce a função ainda mais vital de nos convencer de nosso *self* é de fato *autêntico* ou *real* (IDEM: 57).

Articulando essa perspectiva com a visão de Lipovetsky, a noção de uma cultura hipermercada, na verdade, não gestou uma dominância da logomarca, mas sim, a onipotência dos princípios hedonistas pelos quais esses logotipos tornam-se instâncias centrais de formatação do corpo. Ponto de vista esse que, no terceiro capítulo, permiti-me elaborar as disputas simbólicas impressas entre a produção de novos estilos de vida e uma reformatação dos padrões de gostos, pois se a distinção de classes deixou de ser uma questão importante para uma noção de mercado que a tudo e a todos pretende alcançar, não foi consentida, por sua vez, pelas próprias classes sociais.

Se essa é uma tendência de mercado, é preciso começar a entendê-la inserida no universo de hierarquização cultural, pois com o crescimento de um consumidor

potencial mais amplo, cresceu também o campo da disputa por significação, fato que afrontou (afronta) os velhos consumidores médios que governavam quase que solitários a gestão da palavra nos cenários iniciais de consumo, com referências claras para as reorganizações do popular na mídia pós anos de 1990.

Se por um lado o popular invadiu os circuitos legitimados pelas as classes médias, tais como mídias, redes sociais, festas, entre outros, através de sua música, sua dança, suas gírias; por outro, as classes médias responderam com ferramentas de desqualificação dessas mesmas práticas via padrão de gostos.

Não estou dizendo com isso que as disputas por significação entre classes são um mérito de uma cultura do hiperconsumo, mas sim tentando expor como elas se estabelecem à medida que lógicas hedonistas e individuais dialogam com as tradições originadas na própria modernidade. Desse modo, se é possível concordar com uma maior democratização via consumo, é oportuno também acreditar nas políticas de revide das classes mais abastadas financeira e intelectualmente.

O individualismo e as lógicas emocionais, de fato, são os instrumentos de consolidação de um mundo do consumo, mas isso não é o mesmo que dizer que o racionalismo e toda uma arquitetura hierárquica social desapareceram das nossas vistas. Portanto, à medida que os estilos de vida capitanearam uma mudança nas projeções identitárias dos consumidores, os padrões de gosto tornaram-se de uma maneira mais adensada o modo de disputar.

Para finalizar, esboçarei as readaptações de um turboconsumo no contexto brasileiro dos anos de 1980 convidando os meus objetos empíricos a participarem. Atentarei para os lugares de refreamento do poder de compra da classe média na mesma proporção que um imaginário hedonista e individualista cresce como aspirações simbólicas projetadas por uma cultura televisiva juvenil e cômica. Metodologicamente analisarei essas janelas dos consumos travando um diálogo, como uma espécie de quiproquó, entre os dois programas; caminho que traçarei a seguir.

À luz de neon: por uma pedagogia dos consumos em Armação e TV Pirata

No início do episódio “A Bruxa”, de *Armação Ilimitada*, enquanto Bacana abre um livro de fábulas infantis e inicia uma leitura em voz over, assistimos a uma

animação montada por colagens de ilustrações de bruxas em conjunto com cenas de Juba, Lula e Zelda que remetem a encenações do cotidiano dos personagens. À medida que a leitura avança, o tom de voz do personagem também se modifica, corporificando uma sensação de suspense e medo no que está por vir. Diz ele:

Bacana: Era uma vez há muitos e muitos anos, um castelo encantado onde viviam dois reis muito, muito amigos (**cena de Juba e Lula jogando xadrez**). Os dois reis eram muito corajosos e amavam a mesma rainha (**cena de Zelda observando seus amados**). Os dois reis e a rainha e o pequeno príncipe viviam felizes, até que pintou uma bruxa...

Nesse momento, a luz de *Armação* se apaga; vemos uma imagem completamente preta enquanto balões, similares aos das histórias em quadrinhos, vão aparecendo em vários cantos da tela. Não há fala, apenas a leitura de frases soltas por meio das quais entendemos as sensações que o início da narrativa quis transmitir para o espectador: “tenho pavor de escuro”; “Será que só foi aqui?”; “Cadê as velas?”; “Aonde tem fusível?”; “Lula, você pagou a conta da luz?”; “Tô com medo”. Em seguida, escutamos sons de trovões e chuva quando em frente à casa um carro preto estaciona e uma mulher também vestida de preto abre a porta desse reino e entra em cena anunciado a sua chegada:

Rosemary (gritando): Ai desculpe a invasão.

Zelda: Gente fecha a porta. Tá o maior vendaval (**as luzes voltam e vemos o rosto da bruxa**).

Rosemary: Ah sim, eu esqueci de me apresentar. Meu nome é Rosemary Baby Piaçava, sou de Vassouras, mas vocês podem me chamar de Rose, Mary ou Baby. Eu vim propor um trabalho a vocês.

Lula: Opa. Trabalho é com a gente mesmo.

Rosemary: Sim, mas essa chuva me pegou desprevenida. Atchim!

Juba: Mas que tipo de trabalho?

Rosemary: Ah, isso a gente pode pensar mais tarde. Eu só queria saber se tinha um hotelzinho aqui por perto que eu pudesse ficar.

Juba e Lula: Você acha que a gente vai deixar você na chuva aí?

Rosemary: Ah gente, mas eu não quero incomodar de jeito nenhum.

Zelda: Nada. Imagina, vamos tirar essa roupa molhada, tomar um chuveirinho morno, pra você não pegar uma gripe.

Rosemary: Obrigada, querida.

Zelda: Zelda, eu sou a Zel.

Rosemary: Eu sei. Zel, Lula, Juba e o pequeno Bacana, meu monstrinho. Você é Zelda Scott e sabe que eu sei tudo sobre vocês. Eu sou fã desse triângulo. Sabe eu adoro jornalismo, inclusive já tive uma coluna no Vodu News, de Vassouras.

Zelda: Vodu News, que interessante.

Lula: O trabalho bateu na nossa porta, Juba. Eu não te falei que ia chover na nossa horta.

Juba: Sei não. Tô achando essa mulher meio esquisita.

Lula: Esquisita como?

Juba: Não sei, cara. Esquisita.

A desconfiança de Juba é reiterada pela entrada de Blackboy que olhando para câmera tenta traduzir para o público como o mundo de *Armação* começava a ficar de cabeça para baixo:

Blackboy: Alô moçada, todo mundo ligado, ligadaço, está na hora de mágica com o seu Blackboy (**cantado por um trio de mulheres que acompanham a locutora**). Bruxarias e baixarias. Cuidado com a Vassoura! Blackboy está de olho e dá seu recado. E pra estraçalhar os seus nervos, Blackboy apresenta The Tempestade.

Há estratégia de olhar para a câmera, recorrentemente utilizada no seriado, tem como propósito elaborar uma aproximação entre espectador e história contada. Ao interpelar o espectador convidando-o a ser parte constituinte daquele mundo encenado personifica uma noção de geração televisiva – esse público já é encenado através dos signos televisivos.

Entender as fábulas de *Armação* em conjunto com uso da metalinguagem que nos remetem as fantasias de um universo sempre em ficção é o ponto de partida para se pensar a formulação de um corpo juvenil televisivo. Assim, essa arquitetura comportamental juvenil nova - refletida em forma de riso e espelhada nos diálogos entre imaginários de consumos - evidencia a maneira mais complexa como uma noção de modernidade foi gestada no país e, não por acaso, aporta nos idos de 1980 assustando. É o que o episódio continua a evidenciar quando Zelda resolve dormir em sua casa, pois tem uma reunião no dia seguinte com o seu chefe:

Juba: você não falou que ia dormir aqui hoje?

Zelda: hoje não vai dar não que amanhã cedo eu tenho reunião com o chefe.

Juba: o que você acha dá...?

Zelda: Num sei, né? Bom, o Lula ta todo entusiasmado.

Juba: Bom, eu não to botando muita fé não (**abre a porta para Zelda sair, quando escutamos um som de trovão e Zelda grita de susto**).

Rosemary: Zel, obrigada por tudo. Espero poder retribuir, tchau.

Zelda: Tchau Juba.

Juba (gritando): Tchau, cuidado, vai pela sombra. Cuidado Zel

Ao se distanciar da casa da dupla sob os berros de Juba, Zelda percebe que a chuva parou, por que na verdade só chove em *Armação*. Dito de outra maneira, a

tempestade narrada só acontece no Brasil. A bruxa torna-se, portanto, um referente preciso na construção de um discurso duplo por meio do qual euforia e melancolia arquitetada a maneira de rir daquele período, pois esse novo país entrou no ar nessa fábula televisiva entremeado por uma crença de mudança projetada pela recente posse do presidente José Sarney (metaforizada pela invenção de uma nova moeda: o cruzado), em correlação com as crises gestadas pelo suposto milagre econômico. Era uma questão de magia mesmo que ornamentava uma ideia de consumo.

No final do ano de 1980 e início de 1981, o então ministro do planejamento do governo de João Figueiredo, Delfim Neto, promoveu uma série de pacotes de refreamento do consumo como resposta para uma hiperinflação de 76%. É nesse sentido o ministro elaborou um institucional publicitário e disponibilizou nos meios de comunicação, conclamando a população a lutar contra crise econômica utilizando como ferramenta a poupança. O consumo, desse modo, deixava de ser a solução. Diz o institucional:

De alguns anos pra cá a inflação transformou-se em uma preocupação constante na vida dos brasileiros. Ministros, empresários, cientistas políticos e sociais debatem incessantemente, e os jornais ocupam colunas editoriais com o assunto. Enquanto isso, o Governo Federal tenta unir seus esforços aos esforços da iniciativa privada, com o objetivo de travar por todos os meios a marcha inflacionária. Dentre as diversas causas apontadas para o fenômeno, uma vem-se destacando de forma cada vez mais preocupante. O consumismo exagerado. O povo brasileiro, tentando defender-se da inflação, compra além de suas possibilidades, relegando a poupança a uma opção secundária. Bens de todos os tipos, inclusive os supérfluos, são consumidos vorazmente, realimentando assim a já abastada taxa inflacionária. Nessa guerra, você – e cada um – é um importante aliado. Consumindo em menor escala, vamos conseguir manter a níveis mais suportáveis os índices da inflação. Se todos estes argumentos não forem suficientes para fazer você pelo menos tentar poupar um pouco mais, talvez você se sensibilize diante de alguns argumentos que, se não tocam fundo no seu bolso, tocam fundo no seu coração. Os recursos que você deposita na poupança são emprestados a quem realmente necessita e usados na construção e no financiamento de casas populares, apartamentos, escolas e hospitais. E, ainda, geram empregos a milhares de brasileiros que dependem direta ou indiretamente da indústria da construção civil. Pense nisso tudo com muito carinho (NETO *in* VEJA: 03/09/1980)

A perspectiva de uma classe média consumidora engendrada no projeto de modernização autoritária esmaece, por que todo um imaginário organizado na reestruturação de um campo industrial que aumentou a produção de bens mercantis no

país (mesmo essa não atingindo as classes populares) em conjunto com representações televisivas de integração nacional via signos do consumo, projeta no Brasil de 1980 uma imaginação às avessas: proíbe-se o consumo.

Essas experiências gestadas entre consumir e não “dever” consumir podem ser pensadas como a formação de um corpo atordoado diante de uma trajetória nacional em retrocesso e, mais uma vez, vinculada a noção de uma modernização às avessas. Não é à toa que a revista *Veja* publica uma matéria, em 1982, sob o título “O sonho acabou: o retrato de uma classe média traída pela economia” (VEJA: 06/01/1982).

O que adensa uma perspectiva de incredulidade é o fato de que as construções narrativas pautadas pela esfera de consumo como desejo e satisfação garantida são intensificadas, ainda que toda uma política de estado estivesse voltada para a contenção do consumo. Não houve um retrocesso na construção de estilos de vida via artefatos mercantis como fabulações identitárias, ao contrário, as ações publicitárias e a programação televisiva intensificaram essa pedagogia.

As formações de um lazer individualizado impressas em produtos como walkmans, roupas segmentadas por faixa etária, carros esportivos e juvenis como o Jipe, câmeras de vídeo portáteis, videogames, entre outros, são corporificados como esfera de prazer e diversão que as práticas juvenis midiáticas analisadas no capítulo anterior nos dão a ver.

Em uma matéria da mesma revista, publicada também em 1982, os desenhos de logomarcas de sucesso, tais como Coca-cola e Hollywood, tornaram-se os referentes principais para a criação de camisetas, calças, sombrinhas de praia, entre outros. O consumidor, nesse sentido, passou a trajar apenas o nome da marca como estilo de vida, no mesmo momento em que passou a ser um publicitário ambulante, o que significa dizer que a marca gestou-se como referência hedonista:

Para a maioria das butiques, janeiro é uma época de refluxo nas vendas. Ocorre o contrário com as casas que vendem as etiquetas Hollywood e Coca-cola: em suas portas, formam-se filas, o estoque se esgota rapidamente nas prateleiras, suas roupas e objetos espalham-se pelas ruas. Até recentemente, as empresas distribuíam como brindes as roupas com seu logotipo e as pessoas faziam propaganda gratuita pelas ruas. Com os trajes Hollywood e Coca-cola, vendidos por butiques concessionárias das duas empresas, inverteu-se a situação: o usuário paga para fazer propaganda de marca e desfila suas camisetas, shorts e tênis com a convicção correta de que está na moda (VEJA: 13/01/1982).

Retomando o seriado é compreensível que a proposta de trabalho oferecida pela bruxa Rosemary seja um desenho de um hiperconsumo. Após a ida de Zelda para a sua casa, Juba e Lula conversam com Rosemary sobre o porquê do seu aparecimento repentino na *Armação*. E eis que o hedonismo intensificado aparece como projeto:

Rosemary: Vocês foram escolhidos para participar de uma campanha milionária.

Lula: Milionária!

Rosemary: A família Piaçava, da qual eu faço parte, é uma das maiores fabricantes de vassouras do mundo. Nós exportamos para Beirute, África do Sul, Chile, abastecemos a prefeitura de São Paulo. Em suma, exportamos milhões, trilhões, bilhões de vassouras por ano.

Lula (animações de cifrões saem dos olhos do personagem): Milhões, Bilhões, Juba!

Juba: Peraí, o que é que a Armação tem a ver com as vassouras?

Rosemary: A campanha é sobre vassoura vinculada ao esporte.

Juba: Vassoura no esporte?

Rosemary: Exatamente. Nossa empresa adepta ao merchandising selvagem acredita que uma vassoura não pode ficar limitada ao universo mesquinho, tacanho de uma dona-de-casa. Nós queremos ver a vassoura vinculada à emoção, ao perigo, à aventura. Varrer é legal!

A ideia de prazer como necessidade de consumo, portanto, torna-se o lugar de projeção e identificação que a história pretende contar. Diante das necessidades de dois profissionais liberais, Juba e Lula, em tempos de carestia aceitar essa proposta e divulgá-la como narrativa identitária nos cenários televisivos é questão de sobrevivência. É nesse sentido que Lula euforicamente imagina em seu diálogo com Juba as possibilidades de extensão dos significados da vassoura.

Lula: Isso mesmo Juba, ela tem toda a razão, a gente adora vassoura, né Juba? Vassoura é com a gente mesmo, né Juba?

Juba: Não. Mas não é só varrer?

Lula: Varrer é uma arte.

Juba (em dúvida): Não...

Lula: Vassoura tem mil e uma utilidades. Por exemplo, nada como uma vassoura para tirar teias de aranhas de sua asa-delta, ou para manter sua prancha sempre limpinha e brilhando!

Bacana (pensamento do personagem em forma de balão, enquanto ele olha para a câmera): Céus que vexame!

Rosemary: Exatamente. Vocês captaram o espírito da coisa. Seria terrivelmente ótimo se eu pudesse acompanhar vocês no trabalho, no lazer e obviamente, no esporte.

O riso se constitui justamente pela intenção de transformar um objeto como vassoura, símbolo da dona-de-casa, em referente de prazer. A reflexão via o pensamento de Bacana parece nos dizer: “a que ponto chegamos!”. Devo concordar com o

personagem mirim, o consumo abriu esferas impensadas, tornando-se temática do seriado. Contudo, é esse o espírito do tempo, ou como diz Rosemary, “da coisa”.

E, olhando a matéria da *Veja* sobre as logomarcas, é difícil não concordar com Rosemary. É com essa mesma perspectiva que *TV Pirata* imagina uma televisão gestada nas constâncias dos reclames publicitários. O segundo programa chega mesmo a exagerar na quantidade de propagandas exibidas. Na paródia *Fogo no Rabo*, espelhada na novela *Roda de Fogo* (TV Globo/1986-1987) não apenas a televisão projetou-se como fluxo aos olhos do espectador, como também o consumo foi bastante discutido.

O esquete cômico já enfatizou o universo publicitário ao conclamar o público a assistir *Fogo no Rabo* por meio de um reclame que ao mesmo tempo em que encenava o lançamento da novela, apresentava os principais personagens da história:

Locutor: Vem aí Fogo no Rabo, a nova novela de Angu do Gomes. Reginaldo Nascimento, para ele só existiam três coisas na vida: o dinheiro, o dinheiro e o cartão de crédito.

Reginaldo (em um telefonema): Não é possível! Eu sou honesto, rapaz! Honesto! Eu jamais vendi uma criança que não estivesse funcionando perfeitamente.

Locutor: Natália, uma jovem problemática.

Natália (rodopiando enquanto desce as escadas da sua casa): Mamãe, você acha que o Reginaldo vai gostar desse vestido?

Locutor: eternamente apaixonada por Reginaldo, ela luta desesperadamente contra Myke Tyson para conquistar seu amor. Clotilde, mãe de Natália, uma mulher misteriosa, ela guarda consigo um grande segredo: 433 para a direita e 528 para a esquerda.

Clotilde (perguntando para o marido): Barbosa você está aí?

Barbosa: Barbosa você está aí?

Locutor: Barbosa, pai de Natália, um homem de personalidade forte. Ninguém manda nele, só a mulher e o porteiro do prédio. A primeira novela Brasileira sem Paulo Gracindo. Fogo no Rabo, a próxima novela das nove e quarenta e sete, em ponto.

Reginaldo (Luis Fernando Guimarães), Natália (Débora Bloch), Clotilde (Louise Cardoso) e Barbosa (Ney Latorraca) foram considerados como protagonistas da trama na visão do reclame publicitário, mas há mais três personagens importantes na fabulação dessa história que descrevo para facilitar a análise. São eles Mariana, (Regina Cazé), secretária de Reginaldo e está presente em quase todas as cenas da novela; Penélope (Cláudia Raia), rica e loira, formava a terceira ponta do triângulo amoroso com Natalia e Reginaldo; por fim, Amilcar (Diogo Vilela), filho de Clotilde e Barbosa, era um jornalista, com perfil de juventude revolucionária dos anos de 1960, com vestimentas baseadas nos símbolos característicos da moda Hippie.

A performance de Amilcar corporificava o modo de contar do jornalismo televisivo, pois em vários momentos da trama ele aparecia olhando para o espectador, narrando fatos, como uma espécie de homem da ciência, sobre a situação do país que corroborasse para o entendimento da temática desenvolvida no esquete. *TV Pirata* se apropriou das maneiras de contar da televisão não apenas como arquitetura do programa, como também nos modos de identificação dos personagens.

Além do jornalista, Natália se constituía como a mocinha ingênua e sofredora que marcou uma maneira de representação da mulher brasileira nas primeiras novelas exibidas no Brasil. São esses espelhamentos em conjunto com o contexto histórico do período que formam a noção de riso no programa. Desse modo, a narrativa fabulou maneiras de sentir espelhados no universo televisivo intercalada pela projeção de um hiperconsumo como indica o primeiro capítulo de *Fogo no Rabo*.

Logo na primeira cena assistimos a uma imagem em plano geral do Taj Mahal como se este monumento suntuoso e agregador de símbolos religiosos – lugar mágico, como sugere a bruxa de *Armação* - fosse a sede da empresa de Reginaldo. Colada a essa visão, vemos a sala de Reginaldo, com o personagem sentado em sua poltrona de costas para a sua mesa de trabalho. O personagem gira a cadeira em direção à mesa, pega uma carteira de cigarros, olha para o lado e posiciona o maço em frente à câmera. Vemos o empresário acender um cigarro em segundo plano enquanto a logomarca – com o nome dinheiro – aparece em primeiro.

Após esse momento, assistimos Mariana, em sala supostamente ao lado a de Reginaldo, retirar o telefone do gancho e, mais uma vez, posicionar o aparelho em frente à câmera. Posteriormente, a tela se divide em duas partes, exibindo em um mesmo plano a sala da presidência e a secretária, para encenar visualmente o diálogo entre a secretária e Reginaldo:

Mariana: Dr. Reginaldo estou com a Dona Penélope na linha dois do seu **(olhando para a câmera)** GTE Executive, a última palavra em telecomunicações **(nesse momento, Reginaldo também olha para a câmera e suspende o seu aparelho para que ele se torne visível na imagem).**

Reginaldo: Penélope, o que aconteceu?

Penélope: Reginaldo **(mesma encenação de tela dividida)**, eu preciso fazer uma revelação.

Reginaldo (volta a olhar para a câmera): Por que você não revela na Fotolândia, o melhor laboratório da cidade. Lá você ganha um filme grátis e uma bolsa térmica para você guardar a sua máquina e o seu café.

Em seguida, vemos uma imagem em plano geral de uma casa, situada em uma favela carioca como estratégia para situar o espectador do local em que a família de Natália reside. No interior da casa, a personagem repete a performance exibida na chamada da novela e mantém um diálogo com a mãe nas mesmas lógicas narrativas encontradas no texto exposto acima:

Natália: Mamãe, você acha que o Reginaldo (**Como Uma deusa**) vai gostar desse vestido?

Clotilde: Natália por que você não esquece esse rapaz.

Natália (senta em uma cadeira pega uma garrafa e direciona-a para a câmera): Por que eu tomo Fosfozol mamãe.

Clotilde: Minha filha, você precisa se distrair e conhecer outros rapazes.

Natália: Não adianta mamãe, o primeiro namorado é igual ao sutiã (**tira o sutiã do corpo e aponta para a câmera**) a gente nunca esquece.

Todas as vezes que o nome de Reginaldo é pronunciado por algum personagem, é seguido pela frase – “Como uma Deusa” - do refrão da música *O Amor e o Poder* (Rosana), fabulando uma ideia de trilha sonora como lugar de identificação, fato que aumenta a comicidade das histórias no mesmo momento em que aproxima as artimanhas narrativas do universo televisivo aos sonhos de consumo. O excesso de propagandas como temática que interliga os núcleos dramáticos da novela acompanha todo o capítulo exibido e assim, a referência à televisão aparece como eixo central de uma projeção antecipada do turboconsumidor.

É nesse sentido que a partir de um projeto de consolidação da cultura televisiva, as gestões de consumo apareceram como lugar de questionamento e ação desse corpo juvenil, pois a quantidade de exemplos circunscritos ao universo publicitário reflete o modo como um discurso emergente se formava no país. Portanto, juntando grito e riso tanto *Armação* como *TV Pirata* podem ser pensados como paradigmas de uma noção de Brasil novo e trôpego.

TV Pirata quando foi ao ar, em 1988, uma crença inicial no plano econômico de Dilson Funaro, então ministro da fazenda do governo de José Sarney, havia sido perdida tendo em vista que os processos de combate à inflação não apenas limitaram ainda mais o poder de compra da classe média, como também, enfraqueceram a produção de bens mercantis nacionais. Sem em 1985 o índice inflacionário anual foi de 235, 11%,

duplicando seu valor, em 1987, para 415, 83%¹⁰⁹, em 1989 chegou a medir 1.764, 87%¹¹⁰.

O consumo, nesse sentido, continuou a ser o maior problema da crise econômica nacional. O que significa dizer que o medo inscrito em *Armação*, como referência de um vir a ser do governo Sarney, em *TV Pirata*, foi gestado na descrença entre as tentativas políticas de refreamento de uma inflação prescritas desde o período da ditadura militar e que aumentava cada vez mais. Dos pacotes econômicos de Delfim Neto até o lançamento do Cruzado e, posteriormente o surgimento do Cruzado Novo¹¹¹ uma série de medidas foram organizadas para combater a crise econômica.

É nesse sentido que acreditar em uma mudança envolvia uma descrença como o outro lado da moeda. Euforia e melancolia caminhavam de mãos dadas e já se constituía como ordem de sensações no primeiro seriado. Assim, foi através de alternâncias entre modos de sentir que uma perspectiva de Brasil novo, dialogava com toda uma história na maneira como o processo de modernização foi concebido no país, o que significa dizer que, embutido no resíduo sessentista, há uma linha de permanência de uma moldura cômica de representação nacional, sob o signo de país trôpego, que se interconecta a chamada redemocratização. O Brasil novo, portanto, apresenta-se também como um espelhamento de seu passado. A canção *Terceiro*, da banda Ultraje a Rigor, pode ser tomada como vestígios dessa imaginação:

Todo equipado, preparado na linha de partida
 Daqui a pouco vai ser dada a saída
 Todo mundo nervoso e eu não tô nem aí
 O importante é competir
 Então tá, vamo lá, nem vou me preocupar
 Já tá tudo armado pr'eu me conformar
 Eu vou tentar só pra não falar que eu nem sou atleta
 Ia ser legal chegar junto na frente
 Mas iam falar que quero ser diferente
 Tá bom demais, pelo menos eu não saio da reta
 Por isso eu sempre sou
 Terceiro! Ôba-Ôba!
 Terceiro! Ôba-Ôba!
 Terceiro!
 Pra mim tá louco de bom!

¹⁰⁹ Cf. Banco de dados do jornal *Folha de São Paulo*. In: <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro80.htm>, acesso em 20/06/2012.

¹¹⁰ Cf. FOLHA DE SÃO PAULO: 29/12/1989.

¹¹¹ Em 1989, o novo ministro da Fazenda, Maílson da Nóbrega, lançou um novo pacote econômico, denominado Plano Verão, que entre algumas medidas, houve o congelamento dos preços e o surgimento de uma nova moeda – o Cruzado Novo. Cf. JORNAL DO BRASIL: 15/01/1989.

Marcando passo vou seguindo sem ser muito ligeiro
 Com cuidado pra não ser o primeiro
 É bonito, eu imito mas o pódium não é pra mim
 Eu não sou a fim!
 Se eu me esforço demais vou ficar cansado
 Já dá pra enganar eu ficando suado
 Se reclamarem eu boto a culpa no patrocinador
 Não botaram fé porque não ia dar pé
 Não ia dar pé porque não botaram fé
 De qualquer forma eu pego um bronze
 Porque eu gosto da cor.

Assim, quando amanhece o dia no longínquo “castelo não tão encantado” de *Armação*, Zelda ouve do seu chefe a matéria que ela terá que produzir. A cena é construída pela projeção de sombras dos personagens na parede mostradas em segundo plano. Em primeiro, vemos alhos e crucifixos pendurados no teto da sala de reportagem. E assim, têm-se o diálogo:

Chefe: É o vampiro urbano, Zel. São pessoas que secam as outras pela simples convivência **(a imagem deixa de ser uma projeção e volta para uma filmagem direta dos personagens. É nesse momento que uma flor situada nas mãos do chefe murcha).**

Zelda (com medo): Magia negra, chefe? Sobrenatural?

Chefe: Hoje em dia a corrida ao ocultismo, Zel, é geral e irrestrita, não se faz nada nesse país sem antes consultar as cartas e os gurus e **(pausa)**, sabe por que, Zel?

Zelda (apavorada): Não chefinho.

Chefe (em tom sombrio): Por que a bruxa está solta, Zel.

Zelda (gritando): Para chefe. Eu sou muito impressionável

Chefe: Pois eu quero que você vá investigar os fenômenos paranormais.

Zelda: Não, não, não chefe, não dá. Eu tenho pânico dessas coisas!

Chefe: Rídiculo! E a sua formação Europeia?

Zelda: Chefe, eu não tenho corpo fechado.

Chefe (em to sombrio): Não tem, Zel?

Zelda: Por que? O senhor tem o corpo fechado?

Chefe: O que é que você acha, Zel? **(abre a camisa e vemos um zíper com um cadeado preso em seu corpo. Zelda bate no peito do chefe e ouvimos um som de metal).** Fechadíssimo, Zel, fechadíssimo **(solta uma gargalhada macabra).**

Esse diálogo tem como propósito reiterar a perspectiva comparativa entre intensificação do consumo no mundo TV com as histórias de bruxaria. Só entendemos essa lógica narrativa posteriormente quando Zelda sai andando pelas ruas do Rio de Janeiro. Mas antes de mostrar essas imagens, gostaria de chamar atenção para duas citações nas falas do chefe.

A primeira: “geral e irrestrita”, símbolo da luta em favor dos exilados políticos durante a ditadura militar. Em oposição ao que foi reivindicado, ela só foi irrestrita para os crimes políticos executados pelos militares; no caso dos revolucionários contrários ao regime, manteve-se a condenação em crimes de terrorismo, sequestro e assalto¹¹². Voltando ao episódio, não será possível lermos essa frase no contexto dito pelo chefe do mesmo modo, pois a quem o consumo foi restrito?

Já a segunda é vista quando o chefe, ironicamente, estranha o medo de Zelda já que a sua formação é “Europeia”, Paris, mas precisamente. Ora, as ideias liberais e, conseqüentemente, a gestão de um consumo capitalista não foi formatada pelo velho mundo? Por que ela deveria ter medo já que a jornalista foi educada sob os signos do consumo distração e sedução?

Desse modo, são esses deslocamentos que projetam uma construção do humor nesses dois programas, pois ao posicionar ironia e comicidade popular em um mesmo plano, reconectam, também, uma moldura cômica de representação de Brasil sob o signo do atraso em conjunto com os processos de intensificação do consumo que essas mesmas narrativas projetaram.

É esse processo que o episódio nos mostra através do olhar de Zelda sobre o excesso de anúncios publicitários enquanto caminha pela cidade carioca. Carregada de expressões faciais que vão do medo ao pavor à medida que a jornalista vai percebendo o crescimento de imagens à luz de neon com os seguintes dizeres: “Sorvetes talismã”, “Cantinho da feitiçaria” e “Inferninho belzebu”.

Todas essas referências ao universo místico e bruxesco entrelaçadas por placas luminosas e dispostas como partes constituintes da arquitetura da cidade, portanto, apresenta-se como reflexo de um desejo intensificado pelo consumo via publicidade. Assim, entender as práticas hiperconsumistas nos sonhos televisivos desses dois programas significa entrecruzá-las às crises econômicas nacionais, projetando um sentimento ambivalente como arquitetura comportamental nos idos de 1980.

Retomando as medidas econômicas, no início de 1986, Dilson Funaro com a intenção de conter as práticas de compra no crediário, já que o dinheiro perdia cada vez mais o valor, lançou um pacote econômico extremamente agressivo, tendo em vista que

¹¹² Cf. Lei Nº 6.683, promulgada no dia 28 de agosto de 1979. In: <http://www3.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1979/6683.htm>, acesso em 31/05/2012.

os projetos de lei anteriormente promulgados por Delfim Neto, não foram suficientes para combater a inflação, ao contrário, ela dobrou, como mostrado.

Assim, Funaro diminuiu o prazo de financiamento na compra de bens duráveis de 12 meses para 4 meses; limitou a distribuição pelos bancos do cheque especial que até então não possuía restrições, para o valor de 100 OTRNs; juramentou que em toda compra parcelada no cartão de crédito, o pagamento da primeira parcela, antes fixada em 10%, passaria a ser de 40%; diminuiu a duração dos consórcios de 24 para 12 meses e; por fim, restringiu as operações de crédito bancário ao valor de 5%, quando antes eram ilimitadas. Como sugere a matéria da revista *Veja* intitulada *Um garrote no crédito*:

Foi o mais dramático movimento feito pelo governo Sarney no combate à inflação, um território que lhe tem reservado sucessivos reverses (...). O caminho do governo utilizado para alcançar essa meta configura uma terapia clássica no trato de problemas do gênero – uma pancada no crédito, a principal alavanca utilizada por consumidores seduzidos pelos produtos expostos em vitrines e prateleiras (VEJA: 26/02/1986).

Acredito que à medida que pedagogias de um turboconsumo cresciam via universo televisivo, intensificavam também políticas de refreamento do poder de compra para a classe média, como explica a mesma matéria:

Com ou sem preços realistas, o fato é que, com a redução dos prazos de financiamento, um largo contingente de brasileiros viu adiado, o sonho do carro novo. A prestação do carro mais barato do mercado, o Fusca, sobe agora de 9,2 para 12,1 milhões de cruzeiros, descontada a convencional entrada de 30%. O cliente que se candidatar a esse Fusca terá, também, de comprovar uma renda três vezes maior do que a prestação – ou seja, precisará alcançar um salário de pelo menos 36 milhões de cruzeiros mensais. Cifras desse calibre conduzem a constatação de que nenhuma outra parcela da população será tão atingida pelo aperto do crédito como a classe média (IDEM).

Experimentando essas contradições *TV Pirata* vai à desforra e leva para “dentro” dessa TV Imaginária e hiperconsumista, os avessos de um espírito do tempo apavorante e por que não, cômico. Sob o título, também vinculado ao universo sobrenatural, “O fantasma da hiperinflação” encena uma conversa trivial, em uma sala de estar entre dois amigos supostamente ricos, vividos pelos atores Marco Nanini e Diogo Vilela. Diz o texto:

Diogo Vilela (mostra um estojo de charutos): Que tal um Havana?

Marco Nanini: Ótimo, ótimo. É **(pausa)**, eu não sei onde nós vamos parar com essa hiperinflação.

Diogo Vilela: Eu também não. É muito grave a crise, antigamente eu acendia o charuto com uma nota de mil. Hoje eu só acendo com cartão de crédito **(vemos o cartão em sua mão pegando fogo para acender o charuto, enquanto ele solta um riso discreto)**.

A desvalorização do cruzeiro por conta da inflação deslocou a credibilidade da moeda para os títulos públicos - OTRN (Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional) e posteriormente, OTN (Obrigações do Tesouro Nacional)¹¹³. Essa desqualificação foi tamanha a ponto de em *TV Pirata* essa temática ser encenada. Após o intervalo comercial, eis que *Fogo no Rabo* volta a ser apresentada. E a cena a que assistimos é a de Penélope, amante de Reginaldo indo consultar uma mãe de santo para tentar conquistar o seu amado. Ao chegar ao terreiro, descobre que a religiosa é Mariana, secretária do dito-cujo, o debate então se constitui:

Penélope: Mãe Mariana (a mãe que estava de cabeça baixa, dançando ao som de “Vida de Negro”, de Dorival Caymmi, suspende a cabeça e olha para Penélope). Dona Mariana? A senhora é mãe de santo, Dona Mariana?

Mariana: É zifia, com o salário que o Dr. Reginaldo paga num se dá pra viver, tem que si defender, uns trocados por zi fora.

Penélope: Mariana, a senhora joga búzios?

Mariana: Não zifia, eu tenho uma casa em Búzios.

Penélope: D. Mariana, a senhora tem que me ajudar. A senhora tem que me ajudar a agarrar o Reginaldo. Ai, eu sinto um calor aqui por dentro, **(gritando)** um fogo!

Mariana: No rabo?

Penélope: Como é que a senhora sabe?

Mariana: A preta véa sabe de tudo. Mas nor vamo fazê uma mandinga pra amansar esse homi. Suncê faz o seguinte. Suncê mata um bode preto, mata uma galinha preta, bota num oguidá cum retrato dele cheio de farofa. Suncê pega uma mecha de cabelo dele, costura na boca do sapo e bota prum santo na encruziada.

Penélope: Só isso, D. Mariana?

Mariana: Não. São 40 OTNs, sem recibo, né?

Eis que em pouco tempo do lançamento do pacote econômico de Funaro, Sarney, em 28 de fevereiro de 1986, Lançou o Plano Cruzado. O projeto constituiu-se por uma tentativa de correção monetária, abortando o cruzeiro, e apresentando uma moeda nacional nova. Tal perspectiva inferiu em uma política de congelamento do

¹¹³ Título público, criado em 1964 e emitido pelo Tesouro Nacional, cuja principal função constituía-se de uma remuneração com correção dos índices inflacionários nos movimentos financeiros nacionais. A OTRN durou até 1986 e, posteriormente passou a ser chamada de OTN. Essa última durou até 1989. Cf. Lei, N. 4.357, promulgada em 16/07/1964. In: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L4357.htm, acesso em 31/05/2012.

preço que passou a ser determinada pelo governo federal com a criação da tabela da SUNAB.

Sarney conclamou a população a agir em favor da moeda, elaborando uma campanha baseada em um engajamento afetivo cujo título era “Sou fiscal do Sarney”. Foi através de um tom emotivo, tentando tocar o coração do consumidor brasileiro, que o presidente discursou para a população ao lançar o cruzado como moeda:

Chegamos à exaustão nos paliativos e nos tratamentos tópicos, e não foi para isso que os inexplicáveis caminhos do destino me fizeram presidente da República [...]. Iniciamos hoje uma guerra de vida ou morte contra a inflação. A decisão está tomada. Agora cumpre executá-la e vencer (VEJA: 05/03/1986b).

A partir da performance do presidente, uma ação publicitária governamental foi constituída através da distribuição de adesivos, camisas e propagandas com falas de personalidades midiáticas ecoando amplamente uma projeção de Brasil novo e inflação zero se a população entrasse em campo e utilizasse tabela para conter a ação de aumento dos preços pelos empresários.

O problema é que em bem pouco tempo, como resposta ao plano, o país entrou em recessão, corporificada pela falta de matéria-prima e de bens de consumo em prateleiras de supermercados e lojas de marca. Houve, nesse sentido, a formação de filas ao redor das lojas e distribuição de senhas, tendo em vista que quem chegasse por último, correria o risco de não conseguir encontrar os produtos.

Em institucional lançado pela marca O Boticário no final do ano de 1986, a empresa se justifica com a população pela falta de abastecimento dos seus produtos, refletindo o vaivém de sensações capitaneado pelas inconstâncias de uma imagem de Brasil 80 com ideias deslocadas. Assim, intitulada *O Boticário pede desculpas e agradece por sua paciência*, diz a propaganda:

Faltou frasco, faltou tampa, caixa, faltou essência, faltou rótulo. Tanto faltou que nós, d'O Boticário, não conseguimos fabricar muitos dos produtos que você se acostumou a usar e confiar. Aumentamos drasticamente a produção, mas a procura foi tão intensa que, mesmo esforçando-se ao máximo, os fornecedores não conseguiram acompanhar nosso ritmo. Queremos agradecer a esses fornecedores pelo empenho e agradecer você, cliente, por nos ter prestigiado todo o tempo. Esse agradecimento é expresso com a garantia da indiscutível qualidade de nossos produtos e aquele carinho que você sempre mereceu em nossas lojas. Quando termina o ano que foi cheio de surpresas, fica a certeza de um novo tempo, um tempo de realizações, um tempo que vai ser bom pra todos (VEJA: 31/12/1986)

Que tempo é esse a não ser como um ainda projeto futuro de equilíbrio da moeda e uma maior gestão de consumo no país? Evidentemente que esse desejo não se configurou na década de 1980, pois, foi sobre o pano de fundo de uma crise econômica que uma pedagogia do hiperconsumo começou a ser constituída. Pensar no conjunto dessas duas imaginações é ainda lidar com os traços de uma modernização não finalizada.

Nesse sentido, a formulação de um turboconsumidor se configura como imagem antecipada na mesma medida em que deflagra a existência ainda não finalizada de uma cultura do consumo nas peripécias de *Armação Ilimitada* e *TV Pirata*, pois o que esses programas relatam é a explosão, que beirou o absurdo, de uma crise anunciada nas operações memoráveis de um país sob o imaginário dos “jecas tatus”.

Se em 1960, a proposta realista da telenovela ajudou a fabular um imaginário de Brasil contemporâneo que articulava dois projetos de nação (esquerda x direita), buscando agregar valor a uma tipificação do “povo” brasileiro via objetos do consumo, entre outras características; nos idos de 1980 a sensação é de que o país andou pra trás, pois o chamado milagre econômico que aumentou o poder de consumo para a classe média entrou em retrocesso.

Ainda que nas conjunturas internacionais esse período também fosse pensado como crítico, um quadro comparativo entre os índices inflacionários em 1980, entre Inglaterra (17,7%), Estados Unidos (13,5%) e França (13,6%) por um lado, e Brasil (75% a 85%)¹¹⁴ por outro, evidencia o alto contraste existente entre a nossa economia e a dos países desenvolvidos.

Não quero dizer, com isso, que um imaginário de cultura do consumo entremeado pelas lógicas de um turboconsumidor não foi parte constituinte de uma nova arquitetura comportamental juvenil, ao contrário. Não é à toa que as práticas midiáticas analisadas no capítulo 3, em conjunto com as referências dos meus objetos empíricos ao longo dessa tese reposicionam a temática do consumo como instância importante na formatação de uma cultura televisiva.

O que proponho destacar é justamente o modo como a ideia de um sujeito consumidor no país das maravilhas festivas brasileiras possuía uma dimensão mais complexa em relação ao que Lipovetsky interpretou como felicidade paradoxal, pois a angústia que marcava as instâncias de prazer naquele período se constituía por uma

¹¹⁴ Fonte: VEJA. *Vida longa para a crise*: 16/07/1980

acentuada projeção do hedonismo e individualismo via universo televisivo e um discurso político e econômico pautado na proibição ao próprio consumo. A velocidade gestada por uma forma-moda no Brasil 80, desse modo, só pode ser pensada no avesso pelo avesso.

É por esse estado de coisas que a autorreflexividade tornou-se uma ferramenta central nas narrativas dessas juventudes 80, tendo em vista que voltar para si configurou-se como uma maneira de perguntar “o que” e “como agir”. Foi por esse caminho que uma nova escola de humor se estruturou em diálogo com uma moldura cômica anterior de país atrasado. É, portanto, através dos refluxos de memórias dos consumos nacionais que uma gestão antecipada de hiperconsumidor é fabricada via universo televisivo.

Ademais, nas imagens pedagógicas desses consumos, uma cultura televisiva se consolida. Assim, olhar através das encenações midiáticas de *Armação* e *TV Pirata* significa perceber como uma visão de mundo baseada na junção de corpos analisados no capítulo anterior (natureza, tecnológico e punk) interpenetrou na vida diária e se tornou central nos modos de identificação juvenil. O prazer midiático discutido nesses dois programas readaptou as referências de uma felicidade paradoxal, em Lipovetsky, no solo brasileiro.

Pois é sob um fluxo contínuo de referências ao universo do consumo que vários programas foram criados para e com a juventude refletindo a maneira como a referência televisiva foi nuclear nos gerenciamentos comportamentais. Com estilos diferenciados, desde gincanas do saber como *É Proibido Colar* (TV Cultura/1981), de videoclipes como *Clip Clip* (TV Globo/1984-1987), *Som Pop* (TVE-TV Cultura/1981) e *FMTV* (TV Manchete/1984); de auditório, caso do *Mocidade Independente* (TV Bandeirantes/1981) e *Fábrica do Som* (TV Cultura/1983-1984); novelas, *Os adolescentes* (TV Bandeirantes/1982); especiais musicais, como *Blitz contra o gênio do mal* (TV Globo/1984), *Barão Vermelho e Titãs* (TV Globo/1988), entre outros.

O *Mocidade Independente*, por exemplo, chegou a ser pensado como centro de uma mudança na programação da *TV Bandeirantes*, em 1981. Nesse período, o ex-diretor de programação da *TV Globo*, Walter Clark, assumiu a direção de criação da *Bandeirantes* e propôs uma nova grade de programação que incluiu uma série de referências de consumo juvenil em sua grade.

Mocidade Independente, dirigido e coproduzido por Nelson Motta e o grupo de vídeo independente TVDO (com principal referência para o apresentador da narrativa, Tadeu Jungle) entrou no ar no dia 27 de junho de 1981 (sábado), às 20h, como um programa de auditório que misturava música, gincana, esquetes cômicos encenados pelo grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone nas ruas da cidade de São Paulo e apresentação de *happenings* elaborada por grupos teatrais que sem apresentavam nos palcos do programa; além das performances do apresentador Tadeu Jungle, ora como mestre de cerimônias, ora como ator de teatro em pequenos vídeos exibidos¹¹⁵.

O programa editado através de colagens de quadros pouco roteirizados durou apenas nove exibições, sendo cancelado por não atingir uma audiência esperada. Porém, apesar de sua baixa audiência, essa narrativa pode ser pensada como uma matriz para a criação de *TV Pirata* e *Armação Ilimitada*. Inclusive, tanto Nelson Motta, quanto o grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone foram convidados para roteirizar *Armação*, em conjunto com Antonio Calmon.

Os meus objetos empíricos estão, desse modo, inseridos em uma teia circular de programas juvenis cujas características narrativas, guardadas as devidas proporções, estão contidas em *Armação* e *TV Pirata*. Esses dois, por sua vez, tornaram-se símbolos de uma cultura juvenil televisiva que retornou ao próprio universo televisivo através da confecção de novos programas de temática parecida, tais como *Mixto Quente* (TV Globo/1986), *TV Mix* (TV Gazeta/1988), *MilkShake* (TV Manchete/1988) e *Cabeça Feita* (TVE e TV Cultura/ 1988).

É a partir, portanto, de uma visibilidade juvenil, nas intempéries de uma cultura do consumo paradoxal: ora refreada, ora intensificada, que uma cultura televisiva nacional se consolidou. Se quisermos complexificar ainda mais o processo, é via formação de um corpo juvenil televisivo que as antecipações de um turboconsumo foram gestadas no Brasil. Assim, justifica-se pensar uma arquitetura comportamental nova entremeada pelas sensações de euforia e melancolia como inflexões de um tempo duvidoso.

Vejamos como *Armação Ilimitada* e *TV Pirata* incorporaram essas perspectivas na construção de um corpo hedonista e individualista. Assim, retomando o primeiro programa, enquanto Zelda conversa assustada com seu chefe; Juba acorda e encontra

¹¹⁵ Cf. VEJA: 1/07/1981; VEJA: 20/08/1981; FOLHA DE SÃO PAULO: 30/06/1981 e FOLHA DE SÃO PAULO: 22/08/1981.

com Rosemary em sua cozinha/sala preparando um chá de mandrágora. Ela lembra ao surfista profissional que a dupla tem uma filmagem para realizar.

Quando Juba fala que vai acordar Lula, Rosemary diz a ele que não precisa, pois ele pode realizar o trabalho sozinho. Um efeito especial recai sobre Juba enquanto ele toma o chá de mandrágora. Paralisado e cumprindo as ordens de Rosemary, Juba, como se estivesse enfeitiçado, concorda em seguir com a missão sem a companhia de Lula. É nesse momento que a narrativa pula de uma cena para outra e já assistimos Juba, dentro de um Bugre na gravação do comercial.

A junção de imagens editadas através de cortes abruptos, divisão da imagem, sequencias musicais demonstrava uma alta velocidade de diferentes informações expostas na tela. A rapidez com que as cenas foram exibidas está relacionada com a chegada dos novos profissionais à TV, incluindo Guel Arraes, pois essa nova geração compreendeu que haveria um entendimento do público jovem do uso de mecanismos narrativos com a finalidade de suprimir os chamados tempos mortos da história.

Ou seja, não havia a necessidade de encenar a saída de Juba, por exemplo, de sua casa em direção ao ambiente de gravação do comercial para que o espectador compreendesse a construção temporal das imagens exibidas no programa. João Paulo de Carvalho, editor de *Armação*, aponta que a cadência veloz das imagens impressas no seriado surgiu a partir de uma conversa com o seu filho, de então 11 anos, que desconhecia o uso da tabuada dando preferência à calculadora. Foi desse encontro geracional que o editor percebeu a transformação da maneira como as práticas cotidianas já estavam sendo experimentadas a partir de um consumo tecnológico, refletindo na forma de narrar o seriado. Diz ele:

O tempo que eu perdi decorando a tabuada, ele não perdeu. Ele achava o resultado muito mais rápido do que eu. Isso me levou à experiência de cortar os tempos mortos nas cenas filmadas [...]. O cara abria a porta e, na cena seguinte, já estava onde queria chegar. Não mostrávamos o ator caminhando (FOLHA DE SÃO PAULO: 09/11/2003).

Desse modo, enquanto as características de um encurtamento do tempo como ferramenta de edição do programa, tem-se também a mesma perspectiva de rapidez como encenação de um desejo hedonista na série, pois juba é filmado dirigindo um bugre em alta velocidade pelas encostas praianas do Rio de Janeiro. E, no mesmo momento em que ouvimos trechos da música *O Fortuna* (*Carmina Burana*/Carl Orf), o

perigo e uma perspectiva de emoção única vai sendo delineada para nós, espectadores, que consumidos pelo olhar, vemos Juba cair em um precipício.

Não sabemos se Juba morreu ou não quando uma reapresentação da cena em câmera lenta é transmitida. Juba, enquanto corria em direção ao precipício, foi guiado por um controle remoto nas mãos de Rosemary que assistia as cenas através de um monitor de televisão. Antes que o carro caísse no penhasco, vemos que o ator saiu do automóvel e rolou no asfalto onde ele corria.

O suspense da encenação, desse modo, é descortinado para nós. Assim, nossas sensações projetadas pela sequência de imagens foram realocadas para a experimentação fabricada da TV e, mais do que compartilhar um sentimento de medo imaginado via mediação midiática, o que esse exemplo discute, é justamente esse processo de deslocamento do prazer cada vez mais articulado aos espetáculos televisivos.

Esse *replay*, portanto, constitui-se como uma lógica autorreflexiva que reúne enunciado com enunciação, na medida em que somos conclamados a um hedonismo experimental através de armações sem limites. No Final da sequência, assistimos ao riso de Rosemary e Juba, quando ela diz para ele: “Conseguimos, você comigo vai longe!”. Assim, o episódio deixa claro para quem o assiste o refrão de uma reza absolutamente prazerosa de consumir o perigo nos escândalos espetaculares de um hiperconsumo.

É através ainda desse mesmo contexto que a noção de hiperindivíduo se constitui como referência, pois após a gravação do comercial, Juba aparece seminu, surfando em uma praia carioca, enquanto Lula discute com ele pelo fato do personagem de corpo esculpido pelos músculos bronzeados não tê-lo chamado para participar do trabalho:

Lula: Tô gostando dessa história não, Juba. Tô achando muito estranho.

Juba: É eu e eu, eu e eu.

A resposta de Juba torna evidente para nós, características de um consumo cada vez mais estabelecido como individual como legitimação de um hedonismo emocional. Em *TV Pirata* essa discussão é ampliada, tendo em vista que as marcas de uma cultura televisiva aparecem como projeções de um corpo político e econômico em crise. Assim, enquanto Natália e Penélope estão disputando o amor de Reginaldo, em *Fogo no Rabo*, Barbosa, descobre que possui poderes paranormais ao tentar cortar um pedaço de carne

duro e entortar um garfo. Assim, parodiando Uri Gueller, enquanto a família está sentada na mesa para jantar, começa a brincadeira:

Clotilde: Barbosa, parte o bife pro menino! **(Enquanto um efeito sonoro que simula um milagre acontecendo, Barbosa entorta o Garfo aos olhos da família).** Barbosa! Você entortou o garfo com a força do pensamento!

Barbosa: Força do pensamento.

Amilcar (em direção ao pai): Papai você é o Uri Gueller pós-moderno!

Natália (desce correndo as escadas): Mami, mami, mami! Você viu a minha Bórbie (senta no colo da mãe), o Bob Tá com saudades, né Bob? **(Pai Barbosa então com a força do pensamento, faz a Bórbie levitar e ir em direção a Natália).**

Natália (espantada): Papai!

Clotilde (mais espantada ainda): Barbosa!

Amilcar (em direção as câmeras, conversa com o espectador como se fosse um jornalista): Segundo a Universidade de Moscou, 57% das pessoas que possuem poderes mediúnicos conseguem receber os espíritos dos grandes mestres da pintura universal.

Enquanto Amilcar narra o texto para o público como uma espécie de voz da ciência em primeiro plano na tela; vemos em segundo plano, Pai Barbosa psicografando uma imagem. Ao final da fala do seu filho, Pai Barbosa suspende em direção à câmera o desenho da *Monalisa* (Leonardo da Vinci) e a obra de arte aparece em primeiro Plano. Nesse momento, seu filho vai ao encontro do pai e diz:

Amilcar: Pai, ô papai **(segurando Barbosa pelo pescoço)** a sociedade está mesmo precisando de um líder carismático como o senhor, para poder conduzir os destinos da nação.

O detalhe cômico é que Pai Barbosa se constitui pela imagem que o personagem nos passa: um velho desajeitado que não possui nenhum carisma, corcunda, anda trôpego pela casa, tem um queixo avantajado, é zarolho e, quando fala, apenas repete a última frase dita por qualquer personagem anterior a ele. Através de marcas do grotesco, o desmantelamento do personagem é relido pelos efeitos dos milagres televisivos. É com essa “cara” de um Brasil em atraso que ele é eleito o novo ministro das Minas e Energias Cósmicas.

Ao subir a rampa do Planalto Central, ouvimos trechos da música *O Guarani* (Heitor Villa-Lobos) como referência a abertura do programa radiofônico *O Repórter Esso* (1941). Em seguida, assistimos a Pai Barbosa entrar na sala da presidência, trajando uma camisa de malha branca, com duas listras verde e amarela no centro e com

os seguintes dizeres: “Barbosa Já”; como referência da campanha política pelo voto direto nas primeiras eleições nacionais após a ditadura militar.

Enquanto ele adentra na sala, vemos um sujeito de costa com sotaque maranhense, inspirado em José Sarney, saudando o novo ministro: “Pai Barbosa, que bom que o senhor veio. Eu precisava mesmo falá com o sinhô”. Em seguida, o suposto locutor da referenciada *Repórter Esso*, conclama o público a ouvir o primeiro pronunciamento do ministro:

Locutor: agora vamos ouvir o pronunciamento do excelentíssimo o novo ministro das Minas e Energia Cósmica.

Pai Barbosa: Cósmica.

Na sequência, Reginaldo entra na sala pedindo para que Pai Barbosa assine um decreto lei estrambótico que favorece o enriquecimento ilícito do personagem, enquanto Pai Barbosa brinca com um aviãozinho de papel:

Reginaldo: Ministro, ta tudo aqui, ó? Tudo organizado, vamos asfaltar a Amazônia, viu? A concorrência já está toda armada, o senhor e eu somos sócios nessa empreiteira, viu? Vamos viu? Vamos assinar.

Amilcar (trajando um uniforme militar, mas com uma bolsa de couro hippie): Papai! Não! Precisamos dar ênfase às obras sociais. Lembre-se dos seus compromissos com os trabalhadores.

Em tom melodramático, o filho de Barbosa, relembra o discurso de Sarney quando lançou o plano cruzado. Em seguida assistimos o diálogo entre o projeto de uma lei fortalecendo a fraude política de Reginaldo e a notícia de que o ministro terá que depor na CPI da corrupção:

Reginaldo: Que obras sociais, que droga nenhuma. O mandato tá acabando, vamos pegar esse projeto e vamobora, vai, assina aqui. Acabar com essa palhaçada aqui.

Amilcar (atendendo ao telefone): Alô? Gabinete do Pai Barbosa. O que? Como? Mas não é possível! Papai você acaba de ser convidado a depor na CPI da Corrupção (**olha para a câmera**), traje: passeio completo.

Reunindo referências de uma política corrupta em conjunto com a deformação de Brasil personificada pela imagem de Barbosa, *TV Pirata* vai à desforra e conjuga a crise econômica as peripécias de um palco televisivo no próximo capítulo da novela. Pois, enquanto Pai Barbosa tenta entrar na sala de depoimento da CPI, é enxotado por um público que está na fila e com senha para assistir o julgamento.

De modo cômico, o programa coliga crise política a crise econômica quando a dificuldade de Pai Barbosa para entrar em seu próprio julgamento é encenada, metaforizando, portanto, o contraste entre trajetórias residuais de consumo dos anos de 1960 – o chamado milagre econômico – e as crises inflacionárias que gestaram em 1980 um refreamento da produção de alimentos e materiais de consumo.

Nesse entorno, uma televisão brilha e é essa percepção que, na verdade, é julgada pela encenação de *TV Pirata*. Assim, vejamos o que o episódio nos diz. Enquanto Pai Barbosa tenta adentrar no recinto, um público reclama pelo personagem estar “furando a fila”:

Amilcar: Ô meu amigo, essa fila é para entrar ou para comprar?

Reginaldo: Tu não pegou a senha não, meu irmão? To aqui desde as três horas da manhã tendo que aturar essa gentalha, essa porcaria dessa gentalha. É gentalha mermo!

Já na sala do júri:

Juiz (Marco Nanini): Silêncio no tribunal. Silêncio no tribunal (enquanto ouvimos gritos de uma plateia eufórica, olha para Pai Barbosa). Pai Barbosa, o senhor é acusado de corrupção, prevaricação, malversação de verbas públicas e formação de quadrilha. O que o senhor tem a dizer em sua defesa.

Pai Barbosa: Em sua defesa.

Juiz (em tom de alerta): Não tente confundir essa corte, atenha-se aos fatos.

Pai Barbosa: Fatos.

Juiz: Não me repita, seu descarado.

Pai Barbosa: Seu descarado.

Juiz: predam! Que entrem as primeiras testemunhas.

Senhoras (um coro religioso de senhoras adentra na sala e começa a entoar a cantiga, imitando a religião Testemunhas de Jeová): Glória, Glória, Aleluia!

Juiz: Mas o que significa isso? Tirem essas testemunhas daqui. Eu mandei entrar as testemunhas de acusação!

Três testemunhas, Reginaldo, a sensual Penélope e Clotilde aparecem na sala para incriminar Pai Barbosa, com discursos longos e deslocando os sentidos de um julgamento político, eles passam a acusar o personagem. Eis que Amilcar aparece, posteriormente, e presentificando a voz da história, tenta proteger o pai que continua alheio às críticas que lhe são feitas:

Amilcar: Meritíssimo, a corrupção no Brasil é um dado cultural. Já na época das Capitânicas Hereditárias, o serviço cartorial elegeu o enriquecimento ilícito como principal atividade do serviço econômico

e social do Brasil Colonial. Olha lá, Meritíssimo, é um disco voador **(tenta fugir com o pai, enquanto despista o júri)**.

Juiz: Alto lá! Fiquem onde estão. Silêncio no Tribunal. Não tentem confundir essa corte. Bem, os senhores já tem uma opinião formada **(sons de aplausos)**.

Enquanto Amilcar tenta justificar ações do pai pela maneira como se formou as trajetórias da política nacional, ouvimos um som de aplausos e Regina Cazé aparece com um microfone, interpretando ela mesma, para anunciar o seu voto. Toda a encenação nesse momento transforma-se em uma paródia do quadro “Show de calouros”, do *Cassino do Chacrinha (TV Globo/1982)* em que personalidades midiáticas são convidadas a dizer se o cantor iniciante vai para o trono ou não vai. Ao contrário do trono, a referência é a cadeia. Essa referência televisiva é ampliada para todos os personagens do júri:

Regina Cazé: Olha Meritíssimo, antes de mais nada, eu queria agradecer a oportunidade de tá aqui com esse auditório maravilhoso **(imagens do auditório do programa)**, e queria convidar a todos vocês **(olhando para a câmera)** a assistirem o meu espetáculo – “Maltrate-me leão” – com o meu grupo, “Asdrúbal Trouxe o Habeas Corpus”, na casa de detenção Laura Alvin. Agora quanto ao Barbosa, eu achei o Barbosa uma gracinha **(olhando para Barbosa)**. Um beijo pra você, Barbosa! Barbosa Vai pra cadeia sim **(gritos de uma plateia eufórica e em concordância com a atriz)**.

Juiz: Silêncio no tribunal! Vamos ouvir agora então, a opinião do jurado e galã, Diogo Vilela.

Diogo Vilela: Olha, eu estou muito feliz, meritíssimo, de estar aqui com esse auditório maravilhoso **(Gritos do auditório)**. Gostaria de aproveitar e convidar a todo mundo que eu estou fazendo uma excursão pelo sistema penitenciário com o famoso monólogo – “As impressões digitais de Eurídice” – um monólogo, é claro, escrito por Pedro Bó. O Barbosa foi sensacional, ele vai para a cadeia sim **(mais gritos de uma plateia eufórica ovacionando o voto do ator)**.

Juiz: Silêncio no tribunal! Vamos ouvir agora, então, a opinião do jurado Ney Latorraca.

Ney Latorraca: Eu queria agradecer ao meritíssimo juiz e a esse maravilhoso auditório e, ao delegado Exu, da vigésima quinta que ajudou a desvendar – “O mistério de Irmavap” – a peça que eu estou fazendo, no tetro Procópio Ferreira, com Marco Nanini e direção de Marília Pêra. Eu acho que o Barbosa... Ele deve entrar em cana, deve ser preso!

Juiz: Prendam esse homem.

Enquanto os policiais acatam a decisão do júri, assistimos a prisão do ator Ney Latorraca, ao contrário do Pai Barbosa. É nesse momento que o programa, finaliza a piada sob os berros do ator convidado para votar: “Eu tenho que fazer minha peça de

teatro com o Marco Nanini. Eu sou um homem de teatro, eu sempre fui, sempre serei um homem de teatro!”.

A televisão Brasileira, ou melhor dizendo, o Brasil televisivo de Barbosa é condenado. No entanto, esse país dos sonhos é festivo e, foi por meio dele, que o programa discutiu não apenas a crise política - com o desvio de verba pública, como também as crises econômicas. Assim, quando Regina Cazé parodia a sua própria peça de teatro com o deslocamento de sentido no uso das palavras “Maltrate-me leão” ao invés de *Trate-me leão*, o programa não apenas centralizou a discussão sobre o universo televisivo ao apresentar para o público um quadro paródico geral de um programa de auditório, como também deixou claro em que contexto essa cultura televisiva foi consolidada, tendo em vista que a palavra leão, durante aquele período foi utilizada como referência dos altos índices inflacionários.

Essa imaginária televisão transmitida para um público popular maltratado, adiante, brincou ainda com os padrões de gosto, quando encenou um universo comparativo entre TV e Teatro. A indignação de Ney Latorraca diz respeito ao discurso de uma classe artística intelectual, baseada nas práticas esquerdistas de 1960, que sobrevalorizou o teatro em relação à TV. Assim, como ele pode ser condenado, se ele sempre foi um homem de teatro?

TV Pirata e Armação Ilimitada, desse modo, ao discutirem sobre práticas televisivas, no mesmo momento em que ajudaram a gerenciar ações corporais baseadas na centralização desse tipo de cultura, gestaram também um pensamento crítico sobre os modos como o meio se estruturou. Os programas chamaram a atenção para um consumo desenfreado, enquanto uma crise era confeccionada pelas inferências de como uma cultura do consumo ainda não finalizada aparecia nos idos de 1980.

Paralelamente, os programas produziram uma releitura dos resíduos sessentistas - vinculada a uma estética de oposição - ao desenvolver uma visão sobre os padrões de gosto formulados em torno da significação popular. É nesse sentido que as narrativas foram partes constituintes de uma projeção antecipada do hiperconsumo. Tal perspectiva, por sua vez, não é mesmo que dizer que esse sujeito televisivo explorado nas ações cômicas dessas dramaturgias possa ser pensado como passivo, pois o que as disputas por significação, inscrita nos dois programas, em conjunto com as práticas juvenis midiáticas analisadas no capítulo três, indicam é justamente o contrário.

Se esse mundo mercadológico constituiu-se como mentalidade importante é no terreno de uma cultura do consumo em transformação que novas políticas do corpo são fabuladas. Assim, é a partir dessa gestão pedagógica de um hiperconsumo no reino fantasioso das “Armações Piratas” que uma arquitetura comportamental juvenil 80 se constituiu e, se não conseguiu buscar uma alternativa melhor para o chamado “maltrate-me leão”, pelo menos mapeou esse estado de coisas em transição, divertindo-se enquanto o país estava de ponta a cabeça.

Esse corpo juvenil, desse modo, pode ser pensado como sintoma e como lugar de fabricação de um consumo televisivo. Para finalizar, gostaria de retomar algumas cenas de *Armação Ilimitada* para refletir sobre o menor abandonado Bacana, que a meu ver, se estrutura como lugar central da autorreflexividade, já que é também como Brasil de amanhã que uma mentalidade do hiperconsumo deixou vestígios nas temáticas discutidas pelos dois programas.

A metamorfose ambulante chamada Brasil, quer dizer, Bacana...

Bacana, que ora incorpora o lugar do adulto na série, ora reivindica sua condição de adolescente e menor abandonado é o personagem, com exceção de Blackboy, que mais olha para a câmera. Muitas vezes seus pensamentos, ou suas falas aparecem como sínteses reflexivas das discussões encenadas. Em um dos episódios da narrativa, o personagem apareceu definindo as infantilidades da dupla Juba & Lula através de uma comparação entre *Armação* e outro programa televisivo. Olhando para a câmera, disse ele: “Armação Ilimitada: Sítio do Pica-pau Amarelo dos anos 80”.

É a partir de sua performance que uma imaginação de futuro do país apresenta-se com mais clareza para o espectador. Acredito que essa proposta estética está relacionada com as características pedagógicas sobre cultura juvenil televisa inscritas na narrativa. No início da transmissão do seriado, a primeira audiência foi comandada pelo universo infantil. Os jovens passaram a assistir posteriormente, como sugere a entrevista de Andrea Beltrão, concedida ao site *Memória Globo*:

[...] No primeiro episódio a gente foi meio execrado, sabe? Foi assim o que é que é isso? Eu me lembro que passou o primeiro episódio, na semana seguinte eu fui a uma festa, onde tinha muito jornalista, muita gente influente e as pessoas falavam: *mas que programa esquisito que coisa sem pé nem cabeça, agente não entende nada, tudo picotado,*

cheio de música, uma coisa estranhíssima, esse programa. Esse programa vai ser um fracasso retumbante. Ai eu fui pra casa e falei puxa vida que pena! Mas aconteceu que as crianças amaram. As crianças são mais rápidas, né? Muito mais rápidas e elas não tem preconceito, então a gente começou a fazer um sucesso avassalador com as crianças. E a gente se firmou na grade da programação por causa do público infantil (BELTRÃO in MEMÓRIA GLOBO).

Parto do pressuposto de que houve um desinteresse inicial do público jovem, justamente por que o seriado aparecia como oposto a uma imagem residual de juventude dos anos de 1960 ainda muito recente. Assim, quando *TV Pirata* entrou no ar, *Armação* já tinha descortinado uma série de referências ao universo massivo que facilitou a aceitação imediata do público juvenil. É nesse sentido que o primeiro programa pode ser pensado como uma espécie de arquitetura pedagógica para a própria juventude da época. Fato que aparece como referência também no discurso de Guel Arraes, em entrevista concedida ao mesmo site. Diz ele:

[...] Quando eu cheguei no Armação já havia um texto, o primeiro texto estava escrito e o Kadu Moliterno e o André de Biasi estavam escalados. O Daniel (Filho) era o produtor, levava muita fé nesse projeto, e ele me chamou e disse: *é um programa que é muito ágil, tem uma linguagem que é de corre-corre e que você, eu vejo pela novela que você pode fazer.* Mas eu olhava o tema e dizia: *Pô Daniel, não tenho nada a ver com surfista, fazer programa surf, eu não sou nem carioca.* Só no Brasil um intelectual faz programa de surfista, como a gente fazia, por que não só era só eu, o Nelsinho, o Calmon, o Euclides, a Patrícia, todos. Mas assim um surfista que seria uma coisa de você torcer o nariz é tanto que eu torci, terminei adorando (ARRAES in MEMÓRIA GLOBO).

Assim, se criarmos uma analogia entre as práticas de intensificação do consumo e a maneira como as juventudes 80 qualificaram os dois programas, temos que, retomando o episódio “A Bruxa”, havia uma necessidade clara de revisão da cultura massiva. É desse modo que a narrativa dramatiza tal perspectiva interconectando o projeto hiperconsumista de Rosemary a entrada de Bacana na escola bruxista.

No Brasil dos anos 80, com a classe média com restrições ao consumo, o futuro parecia uma ameaça. É desse modo que corporificando a noção de futuro, Bacana precisa aprender. Eis que Rosemary começa a entender que é preciso, via consumo, abocanhar tudo, é necessário vislumbrar um caminho e, metaforicamente, ela insiste com o pequeno para mudar de escola e ir estudar aonde ela foi formatada. Com reticências a esse novo universo, Bacana responde: “Não obrigado. Eu prefiro uma escola que tem, esportes, sauna e três refeições. É mole ou quer mais?”.

Enquanto isso, as brigas de Juba e Lula aumentam, ao ponto do primeiro expulsar o segundo da *Armação*. O hiperindividualismo, nesse sentido, venceu. Voltar-se para o pequeno Bacana passa a ser o ponto de partida da bruxa. É desse modo que Rosemary convence Juba da necessidade do personagem infantil mudar sua visão de mundo.

Os desacordos crescentes entre a dupla, como metáforas de um país de cabeça para baixo, é o princípio da ida de Bacana para escola, a decisão partiu do garoto que, tentando entender como modificar a situação buscou como referente o próprio consumo como solução. Eis o diálogo entre ele e Rosemary:

Rosemary: Você tomou a grande decisão da sua vida. Meu monstrinho, vai acabar sendo pior.

Bacana: Foi aqui que você aprendeu tudo?

Rosemary: Foi.

Bacana: Então deixa comigo (**sai do carro, olha para o letreiro da escola e se encanta meio assustado**). Céus que escola!

Rosemary: a única escola realmente pós-punk na educação brasileira. Você vai aprender coisas péssimas aqui.

Já na primeira aula os signos de um hedonismo vinculados ao prazer sexual são mostrados para o público. Uma voz em *off* apresenta o professor, aproximando o universo televisivo do apresentadores invisíveis das cerimônias televisivas:

Locutor: Professor de história sobrenatural e paranormal, Valdeci Polanski.

Professor: Estudaremos hoje o perfil do morcego classe média, Zona Norte, Zona Sul, Botafogo e Tijuca (**olhando para a câmera**). Dissertaremos seus hábitos de consumo e outras particularidades (**aponta para um aluno**). Meméia, você trouxe o seu morceguinho?

Meméia (tirando o casaco que cobria o seu corpo): Claro fessor.

Professor: Então traga aqui e ponha em cima da minha mesa. (**Meméia sai voando e se deita em cima da mesa do professor com uma blusa transparente, os seus seios são cobertos por adesivos de teias de aranhas prateadas**). Me mostre, (**desejando**) me mostra o seu morceguinho.

Turma (cantando): Eu sei que sabadabadá, sabadabadá. Eu sei que sabadabadá, sabadabadá. Eu sei que sabadabadá, sabadabadá. Eu sei que dá, vai ter que dá...

Pensamento de Bacana em forma de balão: Que produção!

Turma (olha para o desenho do balão): Que produção?

Bacana (olhando para a câmera): Céus! Eles leem pensamentos!

Turma: É claro, meu rapaz. (**Olham para a câmera**) Tudo isso e muito mais, sabe por que? Por que o Centro Educacional Nosferatus é demais.

A leitura do pensamento reflete as estratégias fidelização de um consumo cada vez mais vinculadas ao indivíduo, pois não é na invenção do desejo que reclames publicitários reordenam o sentido das marcas, como aponta Lipovetsky ao buscar como espelhamento para o turboconsumo a experiência emocional de consumir? Assim, é sob o pano de fundo de uma felicidade superestimada, brilhante, beirando a magia que somos conclamados a sermos hiperconsumidores. Não é à toa que o episódio buscou como referência características estéticas vinculadas ao sobrenatural, o fantástico como forma de representação.

Já na segunda aula, o “morceguinho de Meméia” adentra na sociedade e desagrega costumes, mas tudo isso, com muito prazer, é na “deliciosa cozinha de Maria Tereza Lavatsky” que o locutor nos apresenta esse processo. Assim diz a professora: “*Mousse, mousse* do sono profundo. Coquetel de molotov com gelo e limão. A maçã da desagregação social. Tudo isso e muito mais (**olhando para a câmera**) você vai encontrar no meu livro, A bíblia da bruxa moderna. Vamos abrir o livro na página 729”. A terceira aula, conseqüentemente, anuncia as trajetórias da reforma urbana, assentadas na paródia ao presidente Jânio Quadros. Diz o diálogo:

Locutor: professor de limpeza urbana, cívica, moral e água encanada, Vânios Quadros.

Professor: Juventude bruxista.

Turma: Unidos venceremos. (**Todo mundo varrendo a poeira da sala**)

Bacana (devorando os livros passados em salas de aula): Hum, já saquei tudo. Aquela Rose quer que eu fique que nem ela, (**olhando para a câmera**) vai ter uma surpresinha.

Eis que Blackboy aparece em cena e gesta um comentário que sintetiza a discussão: “Sarampo, veneno de sapo, baixo astral. Censura, repressão, polícia. Se oriente rapaz, se segura, cuidado com os falsos profetas”. Misturando referências residuais a emergentes, em palavras como “censura, repressão” e “falsos profetas”, essa voz autorreflexiva se apresenta também como conselheira para essas juventudes. Assim, no momento mesmo em que projeta características de um consumo adensado, mapeia criticamente sobre os novos cenários de ação que esse corpo juvenil televisivo tem que lidar.

Em outro episódio – “Sua majestade, o neném” – a referência a esse mundo novo é intensificada nas reflexões de Bacana. Enquanto o menor abandonado se sente

excluído das armações de Juba & Lula, seu pensamento é visualizado e um diálogo construído:

Bacana (olhando para a câmera): Já vi dias melhores nesse seriado.

Juba e Lula: Juba e Lula, Ho!

Bacana (enquanto a dupla se prepara para jogar tênis): Vocês não estão dando mais nenhuma bola pra mim, né? Eu to entrando na adolescência sem nenhum pai para me guiar.

Juba: Bobagem, Bacana, você é muito pequeno para ter pai.

Lula: Que besteira, rapaz. Pô, você já ta bem grandinho. Procura sua turminha, ô!

Bacana (olhando para a câmera): Pô essa minha idade é uma indefinição só...

O personagem então “vai procurar a sua turma”. Se compararmos tal experiência encenada com as disputas midiáticas juvenis citadas no capítulo três, acredito que a indefinição discutida na fala de Bacana pode ser pensada como uma tentativa de definição de Brasil Novo, redemocratizado. Eis que o pequeno encontra uma espécie de caminho:

Cara da turma (olhando para a câmera e depois para a gangue):

Esse é o Baca, o mais novo integrante dos vândalos do pedaço. Hoje o Baca vai pixar a cidade toda com o nome dele, e selar sua lealdade aos vândalos e aos Jacksons.

Ainda que seja nas referências ao artista pop americano Michael Jackson o novo lugar de pertencimento encontrado por Bacana. Alguns dias depois, o personagem ler uma matéria na seção “Revista da TV¹¹⁶”, do jornal *O Globo* (a narrativa mostra o folheto) em que os vândalos do pedaço aparecem como “baixinhos” da apresentadora Xuxa Meneguel. A indignação de Bacana aparece como uma oposição ao próprio universo massivo em que ele se encontrou. É desse modo que o programa reposiciona os tempos residuais e emergentes em um mesmo plano discursivo:

Bacana: Vocês podem me explicar o que significa isso, hein? Responde! Diz que isso não é verdade? (**apontando para a matéria do jornal**).

Chefe da gangue: É isso aí, Baca. De hoje em diante, seremos transmitidos a cores para todo Brasil.

Bacana: Cês não acham que estão meio grandinhos para o Show da Xuxa não, hein?

Chefe da Gangue: Meu chapa, a Xuxa parou geral na da gente!

¹¹⁶ Essa seção, especificamente sobre a televisão foi criada em 05/04/1981, como parte constituinte de uma estratégia midiática de formulação de um campo televisivo via ações publicitárias, diga-se de passagem. É desse mesmo modo que interpreto o surgimento do programa *Videoshow* (TV Globo) em 20/03/1983. Cf. REVISTA DA TV: 17/04/2011 e site MEMÓRIA GLOBO.

Membro da Gangue: E ainda por cima você já tem o seu próprio seriado.

Bacana: Mas eu to contestando, eu achei que a gente era revolucionário: a geração dos noventa! Decepção.

Chefe da gangue: Bacana, a vanguarda de hoje é a retaguarda de amanhã.

Bacana: Tô fora (**Pixa a lente da câmera de amarelo**)! Prefiro ser essa metamorfose ambulante.

Assim, na mesma medida em que essas narrativas legitimaram o universo televisivo, mapearam novos lugares em disputa. De fato, é no campo televisivo que um projeto identitário vinculado a práticas comportamentais hiperconsumistas tornaram-se as metáforas das juventudes do amanhã, o que não se pode esquecer é o outro lado da moeda, pois enquanto o Brasil se estruturava, esse corpo juvenil pode ser pensado também como revisão crítica desses novos cenários de atuação. É nesse sentido, que retomando o episódio “A bruxa”, o consumo foi a ferramenta que projetou a vitória de Bacana sobre Rosemary:

Rosemary: Missão cumprida, destruímos a Armação! Lula está frito, Juba aflito, Zel com sarampo e o pequeno Bacana é meu!

Bacana (Explode uma bomba e Bacana entra em cena): É aí que você se engana, minha cara Rose!

Rosemary: O que é isso Bacana?

Bacana: Eu mudei todos os seus vodus. Nada do que você quer vai acontecer.

Rosemary: Impossível! Eu faço parte da juventude bruxista!

Bacana: E eu sou o Super Bacana. Faço parte do Armação Ilimitada e vou fazer picadinho de você, sua bruxa!

Rosemary: O que é isso?

Bacana: É a cartilha do supra mal, eu aprendi tudo direitinho.

Rosemary: Ah é? Pois veja como estão seus amiguinhos (**liga o botão do controle remoto e assistimos uma TV**)

A imagem que vemos é montada por uma tela de TV no centro da imagem em primeiro plano, com a presença da bruxa e Bacana de costas para a câmera encenando o ato de assistir TV. Nesse momento, o rosto de Lula aparece na tela em cores fracas e uma luz piscando, como se também encenasse uma transmissão televisiva. A bruxa, então, teleguiando o personagem, faz com que Lula sofra um acidente de asa delta e caia. Eis que a disputa entre ela e Bacana se constitui, como uma espécie de jogo de videogame:

Bacana: Nunca!

Rosemary (sobre o controle remoto “hipermoderno” de Bacana): Ei, onde foi que você descolou esse BX7.98?

Bacana: Roubei do professor Valdeci Polanski.

Raios coloridos são mostrados como parte constituinte da briga entre Bacana e Rosemary. Bacana consegue desencantar Juba e este vai salvar o seu amigo. Ao pular de asa delta, a imagem das duas asas delta no ar é congelada e Lula consegue mudar para o equipamento do amigo. Nesse momento uma legenda no canto inferior da imagem aparece, com os seguintes dizeres: “desculpem a nossa cascata.” E assim, tem-se o diálogo final:

Rosemary: Você destruiu o Tumba! Vou sentir falta daquele idiotinha de olhos azuis.

Bacana: O nosso lema é a eficiência.

Rosemary: A juventude bruxista não vai jamais compactuar com o tédio dessa gente bronzeada querendo mostrar seu valor. Nem com um dragão tatuado no braço desses louros gelados. Eu volto seus biquines cavadões em milhões de revoluções por minuto. A Rosemary ainda vem aqui dar uma blitz em vocês, viu?

Bacana (olhando para a câmera): Essa missão não foi brincadeira, pena que é muito poder prum Bacana, só. **(destrói o controle remoto)**. Adulto é tão bobo, tchau pessoal, até o próximo programa.

No momento em que Bacana, através do seu “BX7.98”, destrói o plano de ataque de Rosemary, salvando o mundo colorido de *Armação Ilimitada*, a bruxa o reconhece como um potencial hiperconsumista e é nesse sentido que ela se volta para o personagem qualificando-o com as mesmas premissas que anteriormente significaram a sua chegada ao programa. Assim, o “tédio dessa gente bronzeada querendo mostrar seu valor”, envolvido pelos “biquines cavadões” em “revoluções por minutos” - em claras referências as imaginações do BRock - sintetizam as premissas de um crescimento do hedonismo hiperindividualista antecipado como facetas de uma experiência emocional consumista no dizer de Lipovetsky. Assim, acredito que esse período abriu as portas para uma política de visualidades marcadas pelas instâncias de uma felicidade paradoxal. É sob os agenciamentos desse corpo, como lugar de ação, que a televisão tornou-se um cenário central e pode ser validade como cultura dominante.

Ainda que tais premissas tenham sido debatidas através de enquadramentos de memórias auferidas pelo meio como ressignificações de uma nova classe média em disputa com a anterior (1960), é por meio de uma releitura da cultura massiva, nos traços conflituosos de 1980, que a partir dos anos de 1990, podemos, quem sabe, empreender um olhar diferenciado para as disputas de gosto que se estabeleceram com

as reinvenções do cômico popular em um corpo midiático mais complexo, interpenetrado pela popularização da internet e suas interfaces.

Essa tese, portanto, chega ao seu ponto final, com a tentativa de agenciar novas possibilidades de análise para o presente contemporâneo. Olhar através das imaginações de um consumo trôpego nos idos de 1980, nesse sentido, foi o ponto de partida para uma discussão inicial sobre novas maneiras de consumir, ou como sugere Arjun Appadurai (2010), de compreender os sentidos políticos inscritos na “vida social das coisas”.

Conclusão: Uma autorreflexão

*Respeito muito minhas lágrimas
Mas ainda mais minha risada
Inscrevo, assim, minhas palavras:
Vaca profana, põe teus cornos
Pra fora e acima da manada.
(Vaca Profana – Caetano Veloso)*

Ao terminar a escritura dessa tese o passado apareceu como o principal gerenciamento afetivo em meu corpo, as páginas escritas perdiam todo o sentido de argumentos acadêmicos e o que restava era um tempo de vivências, encontros, inquietações e vida íntima. De uma hora para a outra, havia apenas uma miúda Marina refletindo sobre os processos de transição. Falei o tempo inteiro nessa tese da ideia de mudança e as marcas dessas transformações gestadas nos corpos juvenis televisivos que analisei; mas sobrou um espaço, uma temporalidade, e por que não, uma também transição e corporificação em mim.

Eis que não poderia ser diferente, essa conclusão torna-se parte de uma memória, de uma devolução e de um esvaziamento. Desvelar esse processo é lugar de calma, medo, expectativa e, enfim, de um riso melancólico que a todo tempo foi o meu material de pesquisa e que agora se transforma em um sentimento meu. Decidi rever esses processos temporais todos pela tênue relação que fui adquirindo com os meus objetos ao longo de uma história: de criança, um lugar de prazer, de adolescente-jovem, o início de um objetivo profissional e agora, uma abertura como pesquisadora e professora.

Nos processos iniciais dessa andada acadêmica, lá nos confins do mestrado, não tinha certeza de nada, entrei para abrir portas, mas confesso que em nenhum momento achei que poderia me considerar uma professora. Todas as dúvidas, aliadas a saída de Recife e novos sotaques cariocas vinham em contraponto a uma vontade de ser

produtora e diretora de audiovisual. Foi a partir das primeiras experiências em estágio docência que uma paixão se formou, sabia claramente que havia um lugar pra mim como professora e foi para fortalecer essa sensação que adentrei no doutorado.

Minha pesquisa no mestrado tinha uma tendência forte para o melodrama, por conta da telenovela; o humor foi aparecendo aos pouquinhos e tornou-se central na dissertação, tornou-se central também em minhas inquietações de pesquisadora que ainda não reconhecia em mim. Já no final do mestrado, pouco tempo após a defesa, lembrei-me de uma fala do medievalista Jaques Le Goff, que durante todo o processo de pesquisa no doutorado, não desgarrou de mim. O autor, ao apresentar um texto sobre uma visão de mundo medieval a partir da comicidade, começou da seguinte maneira: “Quando começo a apresentar minha pesquisa sobre o riso na Idade Média, sinto uma certa apreensão. Afinal de contas, Voltaire não escreveu que *as pessoas que buscam causas metafísicas para o riso não são alegres?*”.

Aquilo batia duramente em minha cabeça, pensava eu em diálogo com os meus neurônios: “Como assim? Vou perder o humor? Se o homem, que é O homem - Le Goff - com textos incríveis disse isso, por que eu não vou acreditar! Ah, quero não!”. Voltei para o outro mundo e disse em voz bem alta: “Anjinho, querido, ajuda essa pessoa boa por que sem rir, lascou tudo...”.

Como emendei o mestrado no doutorado, fui logo avisando aos meus orientadores. Na época tinha dois, Marialva Barbosa ainda era minha orientadora principal e eu tinha convidado Marildo Nercolini para ser meu co-orientador: “Ó gente, primeiro ano, vou curtir o Rio, assistir as aulas sem pressão, curtir os textos por que Le Goff está em minha mente e esse negócio de ser infeliz não é comigo, aliás, estou dando tchau para o melodrama e me concentrando em outras esferas de pesquisa. Há que se ter muito bom humor para se lidar com o riso sem chorar” e fui para a rua, para a leitura, para as salas de aula internalizando o carnavalesco como esfera sentimental.

Muitas vezes cheguei às aulas da querida Ana Enne de óculos escuros, uma cidade como o Rio que convida a todo instante a uma festividade, ah, não podia perder mesmo! Enquanto Ana ministrava as aulas, lentamente em minha cabeça de ressaca pensava, “i sso vaaaaiiiiiii ser tãooooo le-galll pa-ra a mi-nha...” e o resto não saía mais.

Guardei as salas de aula, anotei tudo que era possível, gravei e formei um grupo inenarrável: eu, Lia, Amilcar estávamos em todas, na pracinha de noite, nas salas de aula de dia e ainda sobrava tempo para que no final de semana nos encontrássemos em churrascos, bailados ou quando não tinha nada, inventávamos. Professores e alunos; novos doutores

participando de concursos - comemorações como a entrada de Kleber, Mariana e Dani nos corredores das UFFs.

O primeiro ano foi uma delícia e eu parecia a força discordante de Voltaire. Também, justiça seja feita, não queria saber de riso metafísico, toda a minha história estava (está) relacionada à cultura de massa ou à baixa cultura como querem os mais apocalípticos. As festas produzidas pelos PPGCOMs do Rio ajuntava mais gente: Bia Paes, Luquinhas e meu querido Pedro Lopera (que conhecia desde o mestrado) e que resolveu participar ativamente. Nas rodas de violões, “Evidências”, “As metades da laranja”, de Fábio Jr., Belchior eram entoados aos berros depois de jogatinas como “buraco”, “imagem e ação” e “desafino”.

Dentro de casa, as leituras eram ótimas e quando não eram, nada como uma cantiga dos anos de 1980 para me distrair, do BRock ao chamado românticos anos 80 de Kátia Cega (desculpe-me mais uma vez, mas só lhe conheço por esse nome), Adriana Bombom, Marquinhos Moura e seu “fica comigo meu mel” desembalavam meu corpo e eu ia começando a entender do que se tratava a minha tese. O riso corria solto, a vontade de estar na UFF também.

No segundo ano Marialva resolveu se aposentar e me disse a seguinte frase: vou passar a sua orientação para Marildo, um cara muito bacana, que tem muito para te ensinar e que vai saber compreender seus tempos de pesquisa. Só para entenderem, sou canceriana com ascendente em câncer! É muito choro pr’uma pessoa só! Símbolo: caranguejo, primeiro ando para traz, para depois chegar em uma linha reta. Como tenho muita confiança em Marialva, agradei o carinho dela por mim, e aceitei a orientação de Marildo com um imenso prazer, o rapaz era (é) bom mesmo! Às vezes falava mais rápido do que eu, o que é quase impossível, mas acontece de quando em vez e eu me divertia muito nas conversas que tínhamos.

Foi nesse segundo ano que comecei a arquitetar a tese e para variar, minhas concepções eram como um castelo de cartas de baralho que a qualquer momento seriam derrubadas por uma leve brisa calorenta e carioca. Enquanto seu lobo não aparecia com as certezas, apostei nos lobinhos e fiz o concurso para professora substituta. Ministrei duas disciplinas maravilhosas – Comunicação e Cultura, para os alunos de Nutrição, e tive a possibilidade de inventar uma nova chamada Televisão Digital.

Como toda disciplina nova, a turma era enorme, e todo dia eu tinha que liberar a entrada de mais um aluno, afe Maria! Aquilo me assustava enormemente, propus um caminho metodológico que à medida que o tempo foi passando entendi não ser o mais certo, porém agradeço todos os dias o desafio de inventar uma ementa, preparar um campo novo de aulas, trabalhar com a prática e começar a desenvolver um lugar de professora entre meus erros e

acertos. A turma era muito querida, e no final os alunos produziram uma Websérie de 10 episódios maravilhosos. Saí da sala de aula com um orgulho imenso deles!

Mas foi também nesse momento que uma vontade de voltar a Recife para resolver uma questão pessoal e que ainda me incomodava começou a ser gestada, sabia que para escrever tranquilamente era preciso passar por essa etapa, e foi com essa intenção que tomei o rumo contrário dos retirantes da seca e cheguei em Recife sem entender nada de nada do que era aquela cidade. Pensem na confusão! Memórias se misturavam, expectativas inexistentes, as ruas eu não reconhecia direito, se já não tenho GPS por natureza, a coisa piorou muito.

Eram sentimentos deslocados em todos os momentos, meus amigos não me reconheciam, eu não os reconhecia e a rotina se tornou um leve caminhar pelos bairros e ruas da cidade tentando buscar novos cheiros. Lembrei-me de uma fala dita por Ana Enne em uma banca de TCC que participei: “a pior parte do doutorado é que estamos acostumados a nos enxergar como estudantes e tudo que está embutido de juventude nessa perspectiva, só que no doutorado as pessoas começam a nos tratar como profissionais adultos e reconhecer esse amadurecimento é complicado”. Pensei eu comigo mesma: “Para a roda gigante que eu quero descer, to gostando disso não!”. Aquilo era um “arrupio” na alma, como gente? Se tenho 1m e 55cm numa régua que mente um pouco ia encarar Recife novo, Marina (e não Marininha como me chamavam em Recife) e, além do mais, Professora e Doutoranda! Eu era a própria figura do descateamento.

Ao invés de chorar, resolvi rir, afinal a gente cresce, né? Abracei o crescimento mesmo que a régua medidora de tamanho das farmácias não tenha mudado a minha altura. Enquanto isso não era entendido por mim, meus primeiros capítulos ficaram claríssimos e as perspectivas de transição que eu vivia tornaram-se o primeiro ponto de encontro entre as leituras, meu corpo trôpego recifense e a escrita. Só havia uma coisa que não tinha sido perdida: o riso! Cada vez que eu me sentava pra escrever eu me divertia tanto que algo estava mudando e eu não sabia muito bem o que era. Recife tornava-se a monumentalização de minhas esferas de transformações.

Escrevi o segundo capítulo com um gosto enorme pela pesquisa, cada página era uma vontade de novas leituras, diversão e ralação. Foi nesse momento que voltei a dar aulas em uma faculdade de Recife, encarado as mais loucas disciplinas, inclusive, direção cinematográfica, pode isso? Pode. Meu corpo, que tem menos ossos e mais cartilagem, ia sendo moldado em minhas ações cotidianas: dormir, ver novela, preparar aula, ler, escrever e responder de quando em vez um sonoro não para os meus amigos que queriam sair no meio da semana. Estava comprometida com a minha tese de uma maneira tal que só a novela para

distrair e algumas vezes umas rodinhas de violão em casa, regadas a vinho, cantoria e vizinhos reclamando, fazer o quê, né? “Jovem é outro papo, pô!”.

Fui para a qualificação feliz da vida, texto pronto, próximos capítulos pensados, um céu “azulzim” e uma grande saudade do meu Rio. Dá licença que ele é meu também, não tem jeito, pois entre “oxente, arretado e rapaz”, havia também o “caô”, o “ném”, o “partiu” e o “tá puro não, hein?” em minhas expressões. A qualificação foi uma delícia e duas pulgas na cabeça voltaram comigo. Tá, vou falar de juventudes, mas como? Danei-me a ler a revista *Veja*, a *Folha de São Paulo*, o *Jornal do Brasil*, a revista *Isto é* e outras mídias impressas. Entendi, naquele momento, que uma disputa que eu já sabia que existia pelas canções e filmes assistidos era muito maior e toda a minha projeção de capítulo foi por água abaixo.

Resolvi então mudar os planos e, ao invés de escrever o capítulo três no terceiro ano, concentrei-me em uma leitura detalhada das mídias impressas, das músicas e dos filmes juvenis. Folheie a *Veja* e a *Folha de São Paulo*, principalmente, página por página: propagandas, política, economia, comportamento e as práticas midiáticas dessas juventudes durante a década inteira. Terminei o ano mais vesga do que já sou e com um material enorme de pesquisa. E aí? O que fazer com aquele bagulho todo?

Foi desse modo que ao invés de trabalhar com um histórico sobre o conceito de juventude, acrescentei uma palavra antes que fez todo o sentido: Identidades. Essa era a mudança, perceber as disputas juvenis em torno de si, ponto. O capítulo estava montado e agora era sentar e escrevê-lo. Alegria no espírito, material para selecionar, textos para reler. Só que como a vida não acontece em separado da tese, pelo contrário anda junto, no começo de janeiro de 2012, comecei a sentir uma dor muito forte no punho direito. Primeiro diagnóstico: tendinite. Ótimo, só passar gelo, diminuir um pouco o ritmo que tudo vai dar certo.

Não, ironia não existe só para ser pesquisada, acabava de aprender! Segundo diagnóstico: Síndrome do Túnel do Carpo, tratamento: Cirurgia! Sussurrando perguntei ao médico: “Como, senhor doutor?”. Eis que ele me responde: “Isso mesmo, querida, vai parar a tese por pelo menos dois meses e operar o bracinho”. Eu em meus pensamentos: “Bracinho! Que inho é esse?”. Voltei pra casa aos prantos, berrando mesmo, com ódio na veia desse médico e cheia de exames para fazer. Uma semana zanzando lá e cá, até que os resultados não – percebam - NÃO POSSUÍAM EXPLICAÇÃO!

Ah não, fiquei de ponta a cabeça, o punho começou a ficar roxo e eu comecei a quebrar os copos da minha casa por falta de força. Daí foi uma longa peregrinação entre médicos, cada um com uma notícia mais louca que a outra. Um chegou mesmo a me dizer

sorrindo: “Querida, não tem jeito, você vai ter que parar de escrever a tese, mudar todos os seus hábitos até que um diagnóstico mais preciso seja formado”. Respondi ao fulano de uma égua: “Querido, como é que você diz a uma pessoa em processo final de tese que ela terá que, além de mudar todos os hábitos, parar de escrever? Cê tá doido? Ainda por cima sorrindo?”. Pensei: “Ah eu mato essa desgraça”. Liguei para o meu orientador aos prantos. De uma coisa tinha certeza, pelo menos 15 dias eu tinha que parar.

Foi aí que meus pais resolveram fazer uma viagem de carro de Recife até Camaquã – cidade do Rio Grande do Sul, bem pertinho do Uruguai. Resolvi aceitar o convite, já que não tinha nada que eu pudesse fazer naquele momento. Diverti-me horrores na ida, e quando cheguei em Porto Alegre, só uma cidade com esse nome para me salvar.

Descobri um especialista em mãos e rapidamente marquei uma consulta. O doutor então me disse que, clinicamente, eu tinha a tal síndrome, que é um estreitamento do nervo mediano, causando tremores, choques, dores e falta de força, MAS como todos os IAS (ultrassonografias, tomografias, eletroneuromiografias e ressonâncias, além de exame para reumatismo, fascite e doenças autoimunes) não diagnosticavam nada, apenas que era um problema no tal nervo, ele iria em princípio tratar como se fosse uma inflamação. E, se em dez dias não melhorasse, palavras do médico: “Faca”.

Ao invés de ficar nervosa, uma calma não sei de onde surgiu e eu resolvi perguntar duas coisas: “Doutor, se for a tal síndrome, é simples a cirurgia?”. Resposta do “homi”: “No seu caso não, por que provavelmente é um estreitamento que afeta também o músculo, podendo temporariamente paralisar seus movimentos”. Respirei fundo e lancei a outra pergunta: “Doutor, mas se for só essa tal de inflamação, e eu vou voltar a escrever em 15 dias, isso significa que os sintomas irão voltar?”. Resposta do maluco rindo: “Não tenha dúvida, minha querida, vai voltar tudo, compre protetores de mão e de ombro, tome os remédios, mude seus hábitos (escrever uma hora parar duas horas) e não há mais nada que se possa fazer”.

Apelei para a neurolinguística e pensei comigo mesma: “Se eu vou sentir dor é sinal de que pode ser inflamação. Ou seja, não vou mais a médico algum até terminar a tese, vou escrever devagar, comprar muito Salompas (já que nem fisioterapia, nem medicamentos eu poderia tomar mais depois que finalizasse o tratamento passado pelo médico) e comprar também um bando de garrafa de vinho, pois, quando nada resolvesse, não seria Clarice Lispector a solução - como uma vez disse meu querido Agualusa. Duas ou três taças, um bom sono e o outro dia é que iria me dizer alguma coisa”. Voltei pra casa dos parentes feliz da vida

e fui curtir o que tinha que curtir. Meu irmão, muito gentilmente me ajudava a me alimentar e tava tudo certo.

Na volta da viagem, por conta de uma quantidade enorme de medicamento que tive que engolir em cada consulta que fiz, um furúnculo do tamanho do meu dedo mindinho apareceu na raiz da minha coxa, sem contar a gastrite que ganhei. Agora eu era cotó, manca e precisava tomar papinhas. Tava doida pra chegar em Recife por que isso tudo me parecia coisa de outro mundo, uma Síndrome do Túnel do Carpo que em todo mundo é simples vira complexa em mim!!!!

Quando cheguei em Recife, beijei minha cama e fui dormir. Eis que no outro dia, acordei com o punho direito doendo e quando olhei: UMA PEREBA PURULENTA apareceu no meu braço machucado. Ah não! Agora sim tinha certeza era coisa de outro mundo. Liguei pra minha mãe desesperada e disse: “mãezinha pela mor de Deus, você que é mais apegada aí, faz uma reza que o negócio tá puro não!”. Minha mãe, além de ser uma pessoa bastante calma e muito cômica, me disse: “Filha, sabe aquela Bíblia que foi da sua avó e eu lhe dei quando ela morreu? Abra na página tal e deixe aberta”.

Mais do que rapidamente segui o conselho. Só que eu achei que isso tudo era muito pouco para conter as interrupções não mundanas e resolvi acender uma vela para o meu anjo da guarda, sentei no chão e disse: “Querido anjinho, vou começar lhe agradecendo por tudo que é pro senhor não ficar com raiva de mim. Mas ó, se houver esse negócio mesmo de espírito obsessivo, pede preles ficaram bem, vai? To precisando ficar bem, obrigada anjinho”.

Fui dormir e sonhei com os meus avós andando em minha volta; ainda bem que o cenário do sonho era terrestre, se houvesse qualquer paisagem simulando o céu ia acordar não era com problema de nervo no braço não, mas no juízo. Quando me levantei e olhei para o meu braço, a pereba tinha secado, percebam: SECADO - não havia nenhum sinal de inflamação. Pensem no susto! Agora tinha certeza de que era coisa do outro mundo e, se já não era fácil lidar com esse, imagine os dois resolvendo me atazanar... Liguei para minha mãe louca de pedra - não sabia se ria ou se gritava: Socorro!

Resolvi então brincar para não ficar assustada e toda vez que minha mão doía, cantava: “Já não tenho dedos pra contar...”, caía na gargalhada e assim fui caminhando. Terminei o terceiro capítulo mais feliz ainda e mesmo sem diagnóstico, o riso tava me salvando. Fui para o Rio pensando em só comemorar, mas aí, o outro mundo ficou com raiva de mim novamente. Tinha pedido um adiamento de defesa por conta do punho; a coordenação do programa resolveu conceder o adiamento, mas não a bolsa de estudos. Em minhas imagens, agora eu era, manca, cotó, “gastritada” e lisa.

O aperreio foi grande por que as contas existiam, aliás, existem já que eu moro só, mas vamos lá, resolvi ficar mais uma semana no Rio para distribuir currículos e acalmar o nervo da cabeça e, assim, voltar para Recife pensando só na tese. Num belo dia de quinta, fui tomar um chope na Lapa com meus amigos Mari e Pedro Lopera e no meio do nada – NO MEIO DO NADA, TÁ? – um pedaço do teto do bar desabou em minha cabeça, não bateu em ninguém, SÓ NA MINHA CABEÇA!

Confusão pra lá, confusão pra cá, fui para o hospital de Laranjeiras fazer uma tomografia, aquele mesmo em que Cássia Eller morreu, fato que expliquei ainda grogue ao rapaz do meu plano de saúde: “Mooaaaço, eu queroa ir paro aondie que Cássia Eller Moarréo”. Mari e Pedro desataram a rir e ficaram fazendo palhaçadas para que eu não dormisse durante o trajeto. Ao chegar na emergência, eis o que Pedro me disse: “Minha Linda, não se preocupe, ainda vamos defender a tese juntos!”. Pensei eu: “Tô lascada, depois dessa fala, o negócio deve tá ruim, mesmo!”. Saí com um galo enorme na cabeça, grogue e rindo abestalhadamente muito, coitada de Mari que teve que aguentar minhas gargalhadas destrambelhadas.

Agora eu era MANCA, COTÓ, “GASTRITADA”, LISA e GALUDA, ou seja, a imagem do grotesco que tanto tinha pesquisado estava corporificada em mim! Em vez de tristeza e/ou desespero, era surreal e eu passei a rir de mim mesma. Quando o braço doía muito: vinho no juízo e Agatha Christie, por que desvendar mistérios, um pouco “alegrinha”, torna-se mais divertido ainda, sem choro e as companheiras fiéis chamadas leituras!

Voltei pra Recife, terminei o último capítulo com cabeça mais leve e com uma certeza que começou a povoar meu coração lá no segundo capítulo e eu ainda não sabia explicar. Das leituras de jornais, teorias e escritas, eu descobri que adorava pesquisar. Se no mestrado saí com o desejo de ser professora, o doutorado me abriu outra janela: o amor pela pesquisa. É por esse motivo que termino essa autorreflexão envolta nas circularidades desse processo acadêmico e mundano e finalizo de uma maneira parecida com o parágrafo que iniciei a minha conclusão do mestrado:

Me chamo Marina Caminha, tenho 35 anos, sou um pouco vesga, meço 1,55 numa régua que mente um pouco, adoro televisão e agradeço gentilmente a autora Lícia Manzo pelas brigas entre Ana e Manuela, na novela *A Vida da Gente*; tempo em que me descatembei em lágrimas e pude abraçar o riso como lugar de pesquisa sem a assombração das falas de Voltaire em minha mente. Assim, abro as portas para o surgimento de outras inquietações que cá acolá já são visíveis nas costuras dessa tese. E, como diz meu querido Mário Quintana:

“Eu, agora - que desfecho! Já nem penso mais em ti... Mas será que nunca deixo de lembrar que te esqueci?”.

Recife de um dia de chuva torrencial, afetos e não esquecimentos, de 2012.

Referências Bibliográficas

Livros, artigos, dissertações e teses:

- ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2004.
- ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANTEPROJETO DO MANIFESTO DO CENTRO POPULAR DE CULTURA. In: *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*. HOLLANDA, Heloísa Buarque. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Eduff, 2010.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. _____. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005.
- _____. _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBERO, Jesús Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

- BARBOSA, Livia e CAMPBELL, Colin. *O estudo do consumo nas ciências sociais contemporâneas*. In: *Cultura, consumo e identidade*. BARBOSA, Livia e CAMPBELL, Colin (orgs.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BARBOSA, Marialva Carlos. *Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória*. Niterói: EDUFF, 2007.
- BARNI, Roberta. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp: 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- BERGSON, Henry. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BOLAÑO, César. *Mercado brasileiro de televisão*. São Paulo: EDUC, 2004.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BORELLI, Silvia. *Telenovelas: padrão de produção e matrizes populares*. In: BRITTOS, Valério Cruz e BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (orgs.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BORELLI, Silvia, Ortiz, Renato e Ramos, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mario Ortiz. *A telenovela diária*. In: *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine e SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A metamorfose dos gostos*. In: *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- _____. _____. *Gostos de Classe e estilos de vida*. In: *Pierre Bourdieu: Sociologia*. Ortiz, Renato (org.). São Paulo: Ática, 1983b.
- _____. _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. _____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BREMMER, Jan. *Piadas, comediógrafos e livros de piadas na cultura grega antiga*. In: *Uma história cultural do humor*. BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (orgs). Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, 2005.

BURKE, Peter. *A cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____, _____. Fronteiras do cômico nos primórdios da Itália moderna. In: *Uma história cultural do humor*. BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (orgs). Rio de Janeiro: Record, 2000.

CAMPBELL, Colin. *Eu compro, logo sei que existo: as bases metafísicas do consumo moderno*. In: *Cultura, consumo e identidade*. BARBOSA, Livia e CAMPBELL, Colin. (orgs.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.

_____, _____. *Ser diferente é desconectar-se? Sobre as culturas juvenis*. In: *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____, _____. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CARDOSO, Irene. *A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança*. Tempo Social, vol. 17, n. 2. São Paulo: USP, novembro de 2005.

CARMO, Paulo Sérgio. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Senac, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

- É TUDO VERDADE – Festival internacional de documentários. *Libertar-se da câmera na forma vazia*. In: CINEMAIS 28. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- CAMINHA, Marina. *Retrato Falado: uma fábula cômica do cotidiano*. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal Fluminense, 2007.
- COELHO, Teixeira. *Moderno, pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- DANTAS, Danilo Fraga. *A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos*. In: *Comunicação e música popular massiva*. FREIRE FILHO, João e JANOTTI JUNIOR, Jeder. Salvador: EDUFBA, 2006.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: O rock Brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- DHBB – *Dicionário Histórico e Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- DOMINGUES, José Maurício. *Modernidade, tradição e reflexividade no Brasil Contemporâneo*. In: *Criatividade social, subjetividade coletiva e a modernidade brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.
- DOUGLAS, Mary e ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- DUARTE, Lélia Pereira. *Ironia e humor na literatura*. Minas Gerais: PUC Minas, 2006.
- EDGAR, Adrew e SEDGWICK. *Teoria cultural de A a Z*. São Paulo: Contexto, 2003.
- ELIAS, Nobert. *O processo civilizador, vol. 1: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- ENNE, Ana. *Juventude como espírito do tempo, faixa etária e estilo de vida: processos constitutivos de uma categoria-chave da modernidade*. In: *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo, vol.7, n. 20, 2010.
- ENTREVISTA GUEL ARRAES. In: *País da TV*. JÚNIOR, Gonçalo. São Paulo: Conrad Editores do Brasil, 2001.

_____. *Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos: entrevista com Guel Arraes*. In: *Galáxia*, n.4. FIGUEIRÔA, Alexandre e FECHINE, Yvana. São Paulo: EDUC, 2002.

_____. *Entrevista com Guel Arraes: Hollywood, a chanchada e a televisão. Rouch, Godard e o cinema*. In: *Cinemais*, n. 5, maio/junho, 1997. SARNO, Geraldo FECHINE, Yvana. *O vídeo como um projeto utópico de televisão*, in: *Made in vídeo, trinta anos do vídeo brasileiro*. Machado, Arlindo (org.), São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

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

FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FONTENELLE, Isleide Arruda. *O nome da marca: McDonald's, fetichismo e cultura descartável*. São Paulo: Boitempo, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

FREIRE FILHO, João. *Formas e normas da adolescência e da juventude na mídia*. In: *Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*. FREIRE FILHO, João e VAZ, Paulo (orgs.). Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

_____, _____. *Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade*. In: *ECO-PÓS*. Rio de Janeiro, vol. 6, n. 01, 2003.

FREITAS, Artur. *Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5*. In: *História – Questões & Debates*, n. 40, p. 59-90, 2004.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. São Paulo: Imago, 2006.

GALVÃO, Maria Rita e BERNADET, Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GESSINGER, Humberto. *Pra ser sincero: 123 variações sobre o mesmo tema*. Caxias do Sul/RS; Belas Letras, 2010.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Unesp, 1991.

_____, _____. *Para além da esquerda e da direita*. São Paulo: Unesp, 1996.

- _____, _____. *A vida em uma sociedade pós-tradicional*. In: *Modernização reflexiva*. BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony e LASH, Scott (orgs.). São Paulo: Unesp, 1997.
- _____, _____. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro-Petrópolis: Vozes, 2009.
- GOMES, Angela Castro. *A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado*. In: *História da vida privada, vol4: contrastes da intimidade contemporânea*. NOVAIS, Fernando A. e SCHWARVZ, Lilia Moritz (orgs.). São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções do nosso tempo*. In: *Educação & Realidade*, n. 22, p. 15-46, 1997.
- _____, _____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- _____, _____. *Quem precisa de identidade?*. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. SILVA, Tomaz Tadeu, HALL, Stuart e WOODWARD, Kathryn (orgs.). Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- _____, _____. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HAMBURGUER, Esther. *Diluído Fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano*. In: *História da vida privada, vol4: contrastes da intimidade contemporânea*. NOVAIS, Fernando A. e SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOBBSAWM, Eric. *Introdução*. In: *A invenção das tradições*. HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (orgs.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- _____, _____. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- _____, _____. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- HONNEF, Klaus. *Warhol*. Koln/London/Madrid/New York/Paris/Tokyo: Taschen, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- _____, _____. *Mapeando o pós-moderno*. In: *Pós-modernismo e política*. HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____, _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.
- JOSEF, Bella. *O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização*. In: *Tempo brasileiro, 62 – sobre cultura*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- JÚNIOR, Gonçalo. *O País da TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- KHEL, Maria Rita. *As duas décadas dos anos 70*. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- KLEIN, Naomi. *Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. São Paulo: Record, 2008.
- LE GOFF, Jacques. *O riso na idade média*. In: *Uma história cultural do humor*. BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (orgs). Rio de Janeiro: Record, 2000.
- LEITE, Sebastião Uchôa. *E revisão dos anos 60, nos anos 60*. In: *Cultura popular, educação popular: memória dos anos 60*. FÁVERO, Osmar (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaios sobre uma cultura do Hiperconsumo*. São Paulo: Cia. das Letras: 2007.
- _____, _____. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia. das Letras: 1989.
- LOBÃO e TOGNOLLI, Claudio. *Lobão: cinquenta anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac Naify, 2002
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

- _____. _____. (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo independente*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do Nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: UFPB, 2004.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: Feuerbach – a contraposição entre as cosmologias materialista e idealista*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- MATTOS, David José Lessa (org.). *Pioneiros do rádio e da TV no Brasil, vol. 1*. São Paulo: Códex, 2004.
- MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira: Uma visão econômica, social e política*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MINOIS, Georges. *A história do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- MORAES, Marcelo Leite de. *RPM: revelações por minuto*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2007.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense, 2007.
- _____, _____. *Cultura de massas no século XX: necrose*. Rio de Janeiro: Forense, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2004.
- NERCOLINI, Marildo José. *Caminhos entrecruzados: a relação entre a televisão e a Música Popular Brasileira*. In: *VII ENECULT ANAIS – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA*, UFBA, 2011, Salvador.
- _____. *A MPB e a televisão brasileira: histórias que se entrelaçam*. In: *Televisão, história e gêneros*. Rio de Janeiro: Contexto (NO PRELO).
- NEVES, Ezequiel; GOFFI, Guto e PINTO, Rodrigo. *Barão Vermelho: Por que a gente é assim*. São Paulo: Globo, 2007.
- NOVAIS, Fernando A. e MELLO, João Manuel Cardoso de. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. In: *História da vida privada, vol4: contrastes da intimidade contemporânea*. NOVAIS, Fernando A. e SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- ORTIZ, Renato. *Evolução histórica da telenovela*. In: *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____, _____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

- _____, _____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- PAIS, José machado. *Buscas de si expressividades e identidades juvenis*. In: *Culturas jovens: novos mapas de afeto*. ALMEIDA, Maria Isabel Mendes e EUGÊNIO, Fernanda (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- PERDIGÃO, Paulo. *No ar PRK-30: o mais famoso programa de humor na era no rádio*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. e MIRANDA, Ricardo. *O nacional e o popular na cultura brasileira: televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PEREIRA, Paulo Gustavo. *Almanaque dos seriados*. São Paulo: Ediouro, 2008.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. In: *40 Novelas De Luigi Pirandello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____, _____. *O Humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- _____, _____. *Memória e Identidade Social*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.
- PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO (org). *Dicionário da TV Globo, vol. I – Dramaturgia e entretenimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- PRYSTHON, Ângela. *Cosmopolitismos periféricos*. Recife: Bagaço, 2002.
- RAPPAPORT, Erika D. *Uma nova era de compras: a promoção do prazer feminino no Wes End londrino 1909-1914*. In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify: 2001.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____, _____. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. In: *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, 2005.
- ROCHA, Glauber. *Revisão do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosa & Naify, 2003.
- RODRIGUES, Rodrigo. *As aventuras da BLITZ*. São Paulo: Ediouro, 2008.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras: 2002.
- _____, _____. *A dimensão cômica da vida privada na República brasileira*. In: *História da vida privada, vol3: República – da Belle Époque à era do rádio*. SEVCENKO, Nicolau (org.) São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SANTIAGO, Silviano. *A explosiva exteriorização do saber*. In: *A condição pós-moderna*. Lyotard, Jean-François. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 64-68*. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____, _____. *As ideias fora do lugar*. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001b.
- _____, _____. *Nacional por subtração*. In: *Que horas são?*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. *O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso*. In: *História da vida privada, vol3: República – da Belle Époque à era do rádio*. SEVCENKO, Nicolau (org.) São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- _____, _____. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: *História da vida privada, vol3: República – da Belle Époque à era do rádio*. SEVCENKO, Nicolau (org.) São Paulo: Cia das Letras, 1998b.
- SILVA, Tomaz Tadeu, HALL, Stuart e WOODWARD, Kathryn (orgs.). : *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- SLATER, Don. *Cultura do consumo e modernidade*. São Paulo: Nobel, 2002.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Rio de Janeiro/Petrópolis: Vozes, 2005.
- VELHO, Gilberto. *Projeto, emoção e orientação*. In: *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- _____, _____. *Memória, identidade e projeto*. In: *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____, _____. *Juventudes, projetos e trajetórias na sociedade contemporânea*. In: *Cultura jovem: novos mapas do afeto*. ALMEIDA, Maria Isabel Mendes e EUGÊNIO, Fernanda (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

VIEIRA, João Luiz. *Este é meu, é seu, é o nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro*. In: *Filme e cultura n. 41/42*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZÍLIO, Carlos. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira: artes plásticas*. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. Zílio, Carlos, Lafetá, João Luiz e Leite, Lígia Chippini Moraes Leite. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____, _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Jornais e Revistas:

ALDEÃO. *A novela segundo a visão do grupo opinativo*: fevereiro de 1979.

_____. *E a gang tirou muitas conclusões*: julho de 1976.

ANTUNES, Arnaldo. *O rock tupiniquim passa da defesa para o ataque*. FOLHA DE SÃO PAULO: 24/06/1984.

BUCCI, Eugênio. *Meio caminho: boa música e poucas ideias em Areias Escaldantes*. VEJA: 16/10/1985.

CONTI, Mario Sérgio. *Segundo lugar: Tropclip segue trilha mas não vence Bete Balanço*. VEJA: 31/07/1985.

_____, _____. *Jogos de clips: Rock Estrela faz graça com chanchada e vôlei*. VEJA: 12/02/1986.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Sábado alucinante: um viva à discoteca*: 14/05/1979.

_____. *A crise econômica preocupa militares*: 11/11/1979.

_____. *As expectativas em torno da inflação*: 30/12/1979.

_____. *Bom saldo nas novidades do 13*: 30/06/1981

- _____. *Mocidade Independente no ar pela última vez*: 22/08/1981.
- _____. *Menino do Rio, apenas mais uma bobagem colorida*: 14/01/1982.
- _____. *Reduzido a doze meses o prazo do crediário*: 31/10/1985.
- _____. *Ano acaba com superinflação de 1.764%*: 29/12/1989.
- _____. *Paulo Ricardo "matou" seu lado romântico-brega dos anos 90*:
26/03/2007.
- _____. *O homem que sabia tabuada*: 09/11/2003.
- GIRON, Luiz Antônio. *Pop no quintal*. VEJA: 14/05/1986.
- HOINEFF, Nelson. *Menino de nada: sol e drogas não colorem esteriótipo carioca*. VEJA:
13/01/1982.
- _____, _____. *Jovens do sol: depois de Menino do Rio, a bela Garota Dourada*. VEJA:
04/01/1984.
- JORNAL DO BRASIL: *Mundo jovem, desenho e Eisenstein*, 15/01/1982.
- _____. *Na Briga pelo mundo jovem, valem alguns velinhos*: 09/08/1981.
- _____. *O governo sobre seus preços e depois congela o resto*: 15/01/1989.
- MARTINS, Marília. *A universidade visita a telenovela*. JORNAL DO BRASIL: 25/03/1989.
- MAYRINK, Geraldo. *O marketing contra a serpente do paraíso*. FOLHA DE SÃO PAULO:
04/08/1985.
- NETO, Delfim. *A febre do consumo engorda e alimenta a inflação*. Veja: 03/09/1980
- REVISTA VISÃO. *Os heróis da geração saúde*: 07/06/1989
- REVISTA TRIP. *Menino do Rio: vida, paixão e morte*: 09/1997.
- SOUZA, Okky. *Postura radical: Camisa de Vênus, a barra pesada do rock*. Veja: 26/11/1986.
- _____, _____. *No LP, as letras que não se ouvem no cinema*. VEJA: 12/02/1986.
- _____, _____. *Rock no salão: Ultraje a Rigor lança pacotes de folia*. VEJA: 12/02/1986.
- TOLEDO, Roberto Pompeu. *A doença de Bukowski*. VEJA: 20/02/1985.
- VEJA. *As letras da anistia*: 13/08/1980.

- ____. *Uma batucada de rock*: 02/01/1985.
- ____. *A maior inflação da história*. 31/02/1980.
- ____. *E o leão ficou bravo*. 23/04/1980.
- ____. *A fera ganhou os 100%*. 18/06/1980.
- ____. *Vida longa para a crise*: 16/07/1980
- ____. *Jeito esportivo – o sapato segue a moda e sai do sério*. 27/08/1980.
- ____. *Gato por lebre: confecções falsificam etiquetas famosas*. 03/09/1980.
- ____. *Som individual – um estereofônico para qualquer lugar*. 19/11/1980.
- ____. *Cheiro de voto em 1984*. 11/02/1981.
- ____. *Sucesso sem fama*. 18/02/1981.
- ____. *Campanha do Carrefour sobre a poupança*. 18/02/1981b.
- ____. *A fonte da juventude*: 1/07/1981.
- ____. *A libertação do vídeo*. 22/07/1981.
- ____. *Maré baixa no Morumbi*. 20/08/1981
- ____. *Made in Manaus: governo autoriza a Sharp a fabricar VHS*. 26/08/1981.
- ____. *O sonho acabou: o retrato de uma classe média traída pela economia*: 06/01/1982.
- ____. *De tala larga: o sucesso de um veículo com jeito jovem*. 13/01/1982.
- ____. *Anúncio na moda – as roupas com logotipos fazem sucesso*. 13/01/1982b
- ____. *No ar, o videocassete*. 03/03/1982.
- ____. *Tropa de choque - surge em São Paulo o punk brasileiro* 04/08/1982.
- ____. *A forma das empresas*. 21/03/1984.
- ____. *A voz da maioria*: 09/05/1984.

- ____. *A estreia da estrela*: 01/08/1984
- ____. *Campanha da videocâmara Betamovie*: 03/10/1984.
- ____. *O sucesso atrás das lentes*: 13/02/1985.
- ____. *A doença de Bukowski*: 20/02/1985.
- ____. *Um retrato musicado*. 08/05/1985.
- ____. *A recompensa do Rebelde – Entrevista páginas amarelas com Roger Rocha Moreira*: 14/08/1985.
- ____. *Seção Gente: Nota sobre o filme Rock Estrela, com comentário de Léo Jaime*. 21/08/1985.
- ____. *Sem Freud nem Lenin*: 21/08/1985b.
- ____. *Viagem pesada: dois roqueiros do Titãs flagrados com heroína*. 20/11/1985.
- ____. *Rock de caserna*: 26/02/1986.
- ____. *Um garrote no crédito*: 26/02/1986b.
- ____. *O início de um governo*: 05/03/1986.
- ____. *Começa a era do cruzado*: 05/06/1986b.
- ____. *A vida da nova moeda*: 05/03/1986c.
- ____. *OTN: o novo nome das OTRNs*: 05/03/1986d.
- ____. *As ovelhas negras*: 16/07/1986.
- ____. *Há vida no vídeo*: 24/12/1986.
- ____. *O Boticário pede desculpas e agradece por sua paciência*: 31/12/1986.
- ____. *A pane do cruzado*: 14/01/1987.
- ____. *A moeda da ilusão*: 14/01/1987b.

____. *Sarney reage à crise: 28/01/1987.*

____. *A Camcord Sharp está sendo lançada com 12 horas de atraso: 28/01/1987b.*

____. *Barbeador a laser: na Mesbla a partir de 1995: 28/01/1987c.*

Filmes e DVDs:

DVD *Armação Ilimitada*. Som Livre/Globo Vídeo, 2007.

DVD *Ciranda Cirandinha*. Som Livre/Globo Vídeo, 2008.

DVD Chico Anysio especial. Som Livre/Globo Vídeo, 2007.

DVD *Fantástico 30 anos: humor*. Som Livre/Globo Vídeo, 2003.

DVD *Os Trapalhões: momentos inesquecíveis do quarteto*. Som Livre/Globo Vídeo, 2008.

DVD *Radio Nacional, o filme*. Viabiliza, 2012.

DVD *Titãs: A vida até parece uma festa*. Moviemobz, 2011.

DVD *TV Pirata*. Som Livre/Globo Vídeo, 2005.

Sites:

ACERVO DIGITAL VEJA. In: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>, acesso em 2011.

ACERVO FOLHA DE SÃO PAULO. In: <http://acervo.folha.com.br/>, acesso em 2010-2011.

ACERVO JORNAL DO BRASIL. In: <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC>,
acesso em 2010-2011.

BLITZ. In: <http://www.blitzmania.com.br/site/>, acesso em 2011-2012.

CAPITAL INICIAL. In: <http://capitalinicial.uol.com.br/>, acesso em 2011-2012.

CAZUZA. In: <http://www.cazuza.com.br/>, acesso em 2009-2012.

CINEMATECA BRASILEIRA. In: <http://www.cinemateca.gov.br/>, acesso em 2012.

CPDOC JB. In: <http://cpdocjb.webnode.com/>, acesso em 2011-2012.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. In:
<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=re->

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L4357.htm, acesso em 2008-2012.

LEI Nº 4.357. In: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L4357.htm, acesso em 31/05/2012.

LEI Nº 6.683. In: <http://www3.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1979/6683.htm>, acesso em 31/05/2012.

LEGIÃO URBANA. In: <http://www.legiaourbana.com.br/>, acesso em 2011-2012.

LÉO JAIME. In: <http://www2.uol.com.br/leojaime/>, , acesso em 2011-2012.

LOBÃO ELÉTRICO. In: <http://www.lobao.com.br/>, acesso em 2011-2012.

LULU SANTOS. In: <http://www.lulusantos.com.br/site/home>, acesso em 2011-2012.

MEMÓRIA CINE BR. In: <http://www.memoriacinebr.com.br/>, acesso em 2008-2012.

MEMÓRIA GLOBO. In: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,5265,00.html>, acesso em 2008-2012.

MUSEU DA TV. In: <http://www.museudatv.com.br/>, acesso em 2008-2012.

TELEDRAMATURGIA. In: <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/home.asp>, acesso em 2008-2012.

TITÃS. In: <http://www.titas.net/>, acesso em 2011-2012.

TV PESQUISA. In: <http://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/>, acesso em 2008-2012.

ULTRAJE A RIGOR. In: <http://www.ultraje.com/>, acesso em 2011-2012.

YOUTUBE. In: <http://www.youtube.com/?tab=w1&gl=BR>, acesso em 2008-2012.

Anexo I: Ficha técnica das músicas citadas¹¹⁷

BARÃO VERMELHO

1. Vem comigo

Composição: Dé, Guto Goffi e Cazuza

Álbum: Barão Vermelho 2

Ano: 1983

2. Bete Balanço

Composição: Dé, Guto Goffi e Cazuza

Álbum: Barão Vermelho- Tema filme Bete Balanço (Compacto com apenas duas músicas)

Ano: 1984

3. Mal Nenhum

Composição: Lobão e Cazuza

Álbum: Barão Vermelho ao Vivo

Ano: 1985

4. Subproduto de Rock

Composição: Cazuza e Roberto Frejat

Álbum: Barão Vermelho ao Vivo

Ano: 1985

BLITZ

5. Blitz Cabeluda

Composição: Blitz

Álbum: As aventuras da Blitz 1

Ano: 1981

¹¹⁷ Fontes: Sites das bandas e capas de LPs

CAMISA DE VÊNUS6. Passamos Por Isto

Composição: Marcelo Nova e Karl Hummel

Álbum: Camisa de Vênus

Ano: 1983

7. Simca Cachambord

Composição: Marcelo Nova, Miguel Cordeiro, Gustavo Mullem e Karl Humme

Álbum: Correndo o Risco

Ano: 1986

CAPITAL INICIAL8. Eu adoro a minha televisão

Composição: Dinho Ouro Preto e Alvin Lee

Álbum: Eu nunca disse adeus

Ano: 2007

CAZUZA9. Ideologia

Composição: Cazuza e Roberto Frejat

Álbum: Ideologia

Ano: 1988

10. Perto do Fogo

Composição: Cazuza e Rita Lee

Álbum: Burguesia

Ano: 1989

11. Burguesia

Composição: Cazuza, George Israel e Ezequiel Neves

Álbum: Burguesia

Ano: 1989

ENGENHEIROS DO HAWAII12. Fé nenhuma

Composição: Humberto Gessinger

Álbum: Longe Demais das Capitais

Ano: 1986

13. Terra de Gigantes

Composição: Humberto Gessinger

Álbum: A Revolta dos Dândis

Ano: 1987

GANG 9014. Eu sei, mas eu não sei (I Know But I Don't Know)

Composição: Júlio Barroso (Versão)

Álbum: Essa Tal De Gang 90 e Absurdettes

Ano: 1983

15. Marginal Conservador

Composição: Júlio Barroso e Roberto Firmino

Álbum: Rosas e Tigres

Ano: 1985

HERÓIS DA RESISTÊNCIA16. Double de corpo

Composição: Leoni e Dudu Martin

Álbum: Heróis da Resistência

Ano: 1986

IRA!17. Flores em Você

Composição: Edgard Scandurra

Álbum: Vivendo e Não Aprendendo

Ano: 1986

LEGIÃO URBANA18. Geração Coca-cola

Composição: Renato Russo

Álbum: Legião Urbana

Ano: 1985

19. Que País é Esse?

Composição: Renato Russo

Álbum: Que País é Esse

Ano: 1987

LEO JAIME20. Rock Estrela

Composição: Léo Jaime

Álbum: Trilha Sonora do Filme Rock Estrela

Ano: 1985

LOBÃO21. Esse mundo em que eu vivo

Composição: Lobão

Álbum: Vida Bandida

Ano: 1987

LULU SANTOS22. De Repente Califórnia

Composição: Lulu Santos e Nelson Mota

Álbum: Tempos Modernos

Ano: 1982

23. Tesouros da Juventude

Composição: Lulu Santos e Nelson Mota

Álbum: Tesouros da Juventude Compacto simples

Ano: 1981

SERPENTE24. Barnabé

Composição: Paulo Peregrino

Álbum: Foi gravada apenas em fita K-7.

Ano: 1984-1986

TITÃS25. Babi Índio

Composição: Branco Mello e Ciro Pessoa

Álbum: Titãs

Ano: 1984

26. Televisão

Composição: Marcelo Fromer, Tony Bellotto e Arnaldo Antunes

Álbum: Televisão

Ano: 1985

27. Dona Nenê

Composição: Branco Mello e Ciro Pessoa

Álbum: Televisão

Ano: 1985

28. Aa-Uu

Composição: Marcelo Fromer e Sérgio Britto

Álbum: Cabeça Dinossauro

Ano: 1986

ULTRAJE A RIGOR29. Inútil

Composição: Roger Rocha Moreira

Álbum: Compacto Inútil e Mim Quer Tocar

Ano: 1983

30. Terceiro

Composição: Roger Rocha Moreira

Álbum: Sexo!!

Ano: 1987

Anexo II: Ficha técnica dos filmes citados¹¹⁸

ARFIAS ESCALDANTES

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Data e local de produção:

Ano: 1985

Cidade: Rio de Janeiro

Data e local de lançamento

Data: 17.10.1985

Local: São Paulo

Distribuição: Ouro Nacional

Sinopse:

Na fictícia província de Kali, em 1990, um grupo terrorista, depois de assaltar mais um banco, se encontra no seu quartel-general, a Boca do Tigre. Compõem o bando Verônica, Cristal, Vinícius, Marcelo, Otelo, Macalé. Com o dinheiro do assalto, o grupo compra armas no mercado negro. O chefe de polícia, Máximo, está no encalço da bando. Certo dia, a entidade de comando os incumbe de matar pessoas num hotel cheio de policiais. Cristal, Verônica, Marcelo e Otelo, acreditando que a entidade quer vê-los mortos, convencem os companheiros para fugirem para Europa, sem cumprir a tarefa, porém antes devem sequestrar um navio, já que somente assim o comando cederá as passagens para o Velho Mundo.

Gênero: Comédia

Equipe Técnica:

Argumento: Francisco de Paula e Nelson Motta

Roteiro: Francisco de Paula e Nelson Motta

Direção: : Francisco de Paula

Direção de fotografia: Antonio Luiz Mendes

Montagem: Hercília Cardilho, Jorge Saldanha e Amauri Alves

Direção de arte: Arturo Uranga

Figurinos: Liège Monteiro, Regina Casé e Marta Oliveira

Cenografia: Luiz Zerbini

Direção musical: Lobão

Produção musical: Leninha Brandão

Elenco Principal:

Regina Casé (Verônica Pinheiro)

¹¹⁸ Fonte: CINEMATECA BRASILEIRA. In: <http://www.cinemateca.gov.br/>, acesso em 2012.

Luiz Fernando Guimarães (Marcelo Matos)
 Cristina Aché (Cristal Pinheiro)
 Diogo Vilela (Vinicius Kish)
 Eduardo Roly (Otelo Pacino)
 Macalé (Macau)
 Guará (Mínimo Jonas)
 Sérgio Bezerra (Máximo Silvestre)
 Neville d' Almeida (Espião)
 Catarina Abdalla (Repórter)
 Sogo (Dr. Barracuda)
 Lobão (Médio Moura)
 Titãs

BETE BALANÇO

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Data e local de produção:

Ano: 1984

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: RJ

Data e local de lançamento:

Data: 30.07.1984

Local: Rio de Janeiro

Distribuição: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Sinopse:

"Bete é uma garota de Governador Valadares, recém aprovada no vestibular e cantora eventual do bar da cidade. Liberada na relação sexual com o namorado, curte teatro e sonha com um espaço maior para o seu prazer, na batalha do trabalho e da vida. A música atrai Bete para o Rio de Janeiro, pouco antes de completar 18 anos. Tudo o que experimenta, então, é a inevitável sucessão de coisas boas e más: a redescoberta de Paulinho; a violência urbana; a chance como modelo; o carinho da desconhecida Bia; a decepção com o dono da gravadora; um novo namorado, Rodrigo; e a batalha constante pela música. Bete é cheia de conflitos, mas tem o pique do jovem que acredita naquilo que gosta e vai em frente, porque sabe que precisa satisfazer seus impulsos. As relações com Paulinho, Rodrigo e Bia seguram o astral e Bete consegue uma chance como cantora de um conjunto de rock. Novos tombos, revelações e sempre a busca do inusitado. Tudo diferente do que foi sonhado, mas invariavelmente estimulante para uma menina iluminada, de 'cabeça feita'." (Press-release)

Gênero: Musical

Equipe Técnica:

Argumento: Lael Rodrigues

Roteiro: Lael Rodrigues e Yoya Wurch

Direção: Lael Rodrigues

Direção de fotografia: Edgar Moura

Montagem: Lael Rodrigues

Direção de arte: Yurika Yamasaki

Figurinos: Yurika Yamasaki

Cenografia: Yurika Yamasaki

Elenco Principal:

Débora Bloch (Bete Balanço)

Lauro Corona (Rodrigo)

Diogo Vilela (Paulinho)

Hugo Carvana (Tony)

Maria Zilda (Bia)

Cazuza (Tininho)

Barão Vermelho

MENINO DO RIO

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Data e local de produção

Ano: 1981

Cidade: Rio de Janeiro

Data e local de lançamento

Data: 14.01.1982 e 18.01.1982

Local: São Paulo; Rio de Janeiro

Circuito: Ipiranga 2; Palácio 2

Distribuição: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Sinopse:

Valente, surfista e praticante de voo livre, conhece Pepeu, adolescente que fugiu de Florianópolis para o Rio de Janeiro alimentando o sonho de se tornar artista, e o leva para sua casa, onde passam a trabalhar juntos na sua oficina de pranchas de surfe. Em Saquarema, Valente e Pepeu se juntam ao resto da turma do surfista - Zeca, fotógrafo, e sua namorada Sandra; Paulinho, também surfista, ex-campeão no Havaí, sua companheira Aninha e o filho Pan, que moram num barco - para um luau, ritual havaiano onde Valente conhece Patrícia, por quem se apaixona. Por interesse do pai, Patrícia é noiva de Adolfinho, de família abastada, mas ainda ama Braga, pai de Valente, com quem teve um romance secreto. Por insistência de Valente, passam a sair juntos e ela se apaixona. Adolfinho encontra uma carta de Patrícia para Braga escrita no tempo em que o amava, em que confessa seu sentimento; enciumado por ter sido abandonado pela moça, entrega a carta à Valente, que resolve esquecer Patrícia. Sabendo da morte de Pepeu por afogamento, ao tentar salvar Valente, Patrícia procura o ex-namorado, mas este a ignora. Ao saber por Ciça, amiga de Patrícia, que a ex-namorada está com casamento marcado com Adolfinho, mesmo sem amá-lo, Valente, durante a cerimônia que se realiza no Country Club, chega de asa delta, rapta a noiva e se dirige ao carro de Zeca, já enfeitado para receber o casal.

Gênero: Aventura e Drama

Equipe Técnica

Argumento: André de Biase e Tônico de Biase

Roteiro: Calmon, Antonio; Barreto, Bruno

Direção: Antonio Calmon,

Assistência de direção: Tania Lamarca E Emiliano Ribeiro

Direção de fotografia: Carlos Egberto

Montagem: Raymundo Higino

Direção de arte: Oscar Ramos
 Figurinos: Oscar Ramos
 Cenografia: Oscar Ramos
 Trilha musical: Guto Graça Mello

Elenco Principal:

André de Biase (Valente)
 Cláudia Magno (Patrícia)
 Ricardo Graça Mello (Pepeu)
 Nina de Pádua (Ciça)
 Sérgio Mallandro (Zeca)
 Cissa Guimarães (Aninha)
 Cláudia Ohana (Soninha)
 Ricardo Zambelli (Adolfinho)
 Evandro Mesquita (Paulinho)
 Pedro Paulo Rangel (Leopoldo)
 Flávio São Thiago (Armando)
 Adriano Reis (Braga)
 Jacqueline Laurence (Daise)
 Rogério Fróes (Pai de Patrícia)

ROCK ESTRELA

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Data e local de produção

Ano: 1985

Cidade: Rio de Janeiro

Data e local de lançamento

Data: 1986.02.10

Local: São Paulo

Distribuição: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Sinopse:

Um estudante de música clássica hospeda-se na casa do primo, líder de uma banda de rock. Ao conhecer os amigos loucos do primo e enamorar-se de uma famosa jogadora de vôlei, sua cabeça começa a mudar. Ao reencontrar a antiga namoradinha, a esta altura bastante moderna e avançada, o músico não sabe com qual das duas ficar.

Gênero:Drama

Roteiro: Lael Rodrigues, Luis Carlos ; Goes e Yoya Wurch

Direção: Lael Rodrigues

Diretor assistente: Tania Lamarca

Direção de fotografia: Nonato Estrela

Direção de arte: Yurika Yamasaki

Figurinos: Yurika Yamasaki

Cenografia: Yurika Yamasaki

Produção musical: Lael Rodrigues, Mônica Silveira e Leo Jaime

Elenco Principal:

Diogo Vilela (Rock)
 Malu Mader (Graziela)
 Leo Jaime (Tavinho)
 Vera Mossa (Vera)
 Andrea Beltrão (Mary Louca)
 Tim Rescala (Carlo)
 Guilherme Karan (Rubinho)

TROPCLIP

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção
 Data e local de produção
 Ano: 1985
 Cidade: Rio de Janeiro
 Data e local de lançamento
 Data: 29.07.1985
 Local: Rio de Janeiro
 Distribuição: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Sinopse:

Os protagonistas: Krishna, de 17 anos, dançarina que trabalha numa boutique enquanto aguarda sua grande chance; Luciana, 20 anos, de família bem de vida, dedica-se à produção executiva de uma peça de teatro alternativo; Emiliano, 19 anos, conhecedor de música jovem, que deixou uma rádio do interior e não encontrou trabalho similar no mercado carioca; e Chico, 17 anos, "gênio" do microcomputador, que sonha criar um jogo de fliperama conjugado com imagens de dança. A história acompanha esses personagens a partir do momento em que decidem ir à luta, até seu encontro casual e sua ideia de montar uma empresa de videoclipe.

Gênero: Comédia e Musical
 Equipe Técnica Principal:
 Argumento: Alfredo Oroz e Luiz Fernando Goulart
 Roteiro: Alfredo Oroz e Luiz Fernando Goulart
 Direção: Luiz Fernando Goulart
 Direção de fotografia: Affonso Beato
 Montagem: Nello Melli
 Direção de arte: Rosane de Paranaguá
 Figurinos: Vera Marina Coelho
 Direção musical: Alexandre Agra
 Produção musical: Luiz Pereira

Elenco Principal:

Ticiane Studart (Luciana)
 Margot Louro (Lina)
 Tânia Nardini (Krishna)
 Marcos Frota (Emiliano)
 Henri Pagnocelli (Flávio)
 Estelita Bel (Ciça)
 Barão Vermelho
 Yara Amaral (Mãe de Krishna)

Jonas Bloch (Mr. Thompson)

Anselmo Vasconcelos (Diretor de TV)

José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) (Juri do Festival)

Anexo III: Ficha técnica de alguns programas juvenis de Televisão¹¹⁹

TV Globo

01. Geração 80

Direção: Maurício Nunes e Alexandre Braz (1981); Alexandre Braz (1982)

Tempo de transmissão: 09/08/1981 – 29/08/1982

Formato: Musical – apresentação ao vivo de músicos.

Apresentação: Kadu Moliterno e Nádía Lippi (1981) e Fernando Mansur (1982).

02. O Circo

Tempo de transmissão: 10/12/1982

Formato: Especial do show O Circo da cantora Rita Lee.

Apresentação: Rita Lee

03. Blitz Contra o Gênio do Mal

Direção: Maurício Tavares

Tempo de transmissão: 14/09/1984

Formato: Especial da banda Blitz que misturava dramaturgia e videoclipes.

04. Cip Clip

Direção: J.B.de Oliveira

Roteiro: Álvaro Morgado, Ronaldo Santos e Charles Peixoto

Tempo de transmissão: 16/09/1984 – 14/03/1987

Formato: Programa de Videoclipes

05. Rock in Rio I

Direção: Macedo Miranda Filho e Maurício Tavares

Tempo de transmissão: **11/01/1985 – 20/01/1985**

¹¹⁹ Fontes: MEMÓRIA GLOBO, MEMÓRIA GAZETA, SITE TV PESQUISA, ACERVO FOLHA e REVISTA VEJA.

Formato: Musical - transmissão do evento que reuniu várias bandas de Rock, produzido pelo empresário Roberto Medina.

Cobertura Jornalística: Fernanda Esteves, Glória Maria, Leda Nagle, Leila Cordeiro, Leilane Neubarth, Ricardo Pereira e Sandra Passarinho.

Comentaristas: A jornalista Ana Maria Bahiana e Nelson Motta

06. Boletim Momentos do Rock

Direção: Macedo Miranda Filho

Tempo de transmissão: 01/1985

Formato: Interprogramas jornalísticos sobre o evento que reuniu várias bandas de Rock, produzido pelo empresário Roberto Medina.

07. Rock in Rio Melhores Momentos

Direção: Macedo Miranda Filho e Maurício Tavares

Tempo de transmissão: 26/01/1985 - 02/02/1985

Formato: Musical - retransmissão do evento que reuniu várias bandas de Rock, produzido pelo empresário Roberto Medina .

Apresentação: Nelson Motta

08. Rock in Rio Especial

Direção: Macedo Miranda Filho e Maurício Tavares

Tempo de transmissão: 10/01/1986

Formato: Musical – reportagem sobre o evento que reuniu várias bandas de Rock, produzido pelo empresário Roberto Medina.

Apresentação: Nelson Motta

09. Mixto Quente

Direção: Vitor Paranhos

Tempo de transmissão: 05/01/1986 – 23/02/1986

Formato: Shows de bandas BRock, apresentados ao ar livre na praia do pepino. O cenário simulava uma asa delta.

10. Cida, a Gata Roqueira

Direção: Roberto Talma

Tempo de transmissão: 29/08/1986

Formato: Musical influenciado pela fábula Cinderela, a gata borralheira, dos irmãos Grimm.

Apresentação: Cláudia Raia

11. Hollywood Rock

Direção: J.B. de Oliveira

Tempo de transmissão: Janeiro de 1988.

Formato: Transmissão do evento musical que reuniu várias bandas de Rock.

Apresentação: Pedro Bial

12. Paralamas e Legião Juntos

Direção: Roberto Talma e Jodele Larcher

Tempo de transmissão: 03/09/1988

Formato: Exibição do show gravado no Teatro Fênix com as duas bandas, entrecruzados por depoimentos dos músicos das bandas e das personalidades midiáticas Bussunda, Carlos Lombardi, Fernando Gabeira, Cláudia Abreu e Tony Ramos.

13. Barão Vermelho e Titãs

Direção: Roberto Talma

Tempo de transmissão: 24/12/1988

Formato: Especial de final de ano da emissora, gravação do encontro das Bandas em formato show, no Teatro Fênix.

14. Uma Prova de Amor

Direção: Roberto Talma e Ana Arantes

Tempo de transmissão: 01/01/1989

Formato: Show do cantor Cazuza e convidados, gravado no Teatro Fênix.

Apresentação: Cazuza

15. Juba & Lula

Direção: Roberto Talma

Tempo de transmissão: 05/06/1989 – 28/07/1989

Formato: Gincana esportiva entre adolescentes em formato de auditório.

Apresentação: Kadu Moliterno e André di Biasi

TV Bandeirantes

16. Mocidade Independente

Direção: Nelson Motta e Tadeu Jungle

Tempo de transmissão: 27/06/1981 – 22/08/1981

Formato: Auditório, reunindo shows de bandas nacionais juvenis, esquetes cômicos do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone e performances do apresentador Tadeu Jungle.

Apresentação: Nelson Motta e Tadeu Jungle

17. Os Adolescentes

Direção: Atílio Riccó

Autor: Ivani Ribeiro

Tempo de transmissão: 28/09/1981 – 02/04/1982

Formato: Novela sobre jovens, com temas tais como homossexualidade, aborto e gravidez, drogas, entre outros. Protagonistas: Júlia Lemmertz, Flávio Guarnieri, Roberto Graça Mello.

18. Outras Palavras

Direção: Walter Salles

Início da transmissão: 1982

Formato: Auditório, programa de debates com temática juvenil. Ia ao ar toda quarta-feira, às 23H.

Apresentação: Walter Salles

19. Super Special

Direção: Marcos Zago

Início de transmissão: 1985 - 1986

Formato: Programa de Videoclipes

Apresentação: Serginho Caffé

20. Tv da Tribo

Direção: Tadeu Jungle

Tempo de transmissão: 25/09/1989 - 1990

Formato: Programa de auditório, intercalando esquetes cômicos, com entrevistas de músicos nacionais e apresentação de shows. Ia ao ar todos os sábados à 0h30. A narrativa produziu ainda os interprogramas, “Minutos da Tribo” e “Diários da Tribo” – pequenas reportagens com dicas para os jovens sobre músicas, filmes e programas televisivos. O primeiro possuía três minutos e três inserções diárias, enquanto o segundo, apenas duas inserções diárias.

Apresentação: Tadeu Jungle.

TV Manchete

21. FMTV

Direção: Maurício Sherman

Início da transmissão: 1984

Formato: Programa de exibição de videoclipes nacionais e internacionais.

Apresentação: João Kleber e Marco Antônio

22. Milk Shake

Direção: Valdemyr Fernandes

Tempo de transmissão: 1989-1992

Formato: Programa musical com apresentação de bandas e artistas nacionais, intercalados por esquetes de dramaturgia, cada programa tinha uma temática e ia ao ar todo sábado, a partir das 14h.

Apresentação: Angélica Ksyvickis

TV Cultura/TVE

23. Som Pop

Tempo de transmissão: 1981-1993

Formato: Programa de Videoclipes
 Apresentação: Cassiano Ricardo (1981) e Kid Vinil (1989)

24. A Fábrica do Som

Direção: Luís Antônio Simões de Carvalho
 Tempo de transmissão: 1983-1984
 Formato: Programa de auditório gravado no Sesc Pompéia, com apresentação de bandas nacionais, Happenings e esquetes teatrais.
 Apresentação: Tadeu Jungle

25. Boca Livre

Tempo de transmissão: 1987-1989
 Formato: Programa de auditório em formato de gincana musical entre escolas intercalado por apresentação de bandas nacionais independentes.
 Apresentação: Kid Vinil e Dadá Cyrino

26. Cabeça Feita

Tempo de transmissão: 1989
 Formato: Programa de entrevistas.
 Apresentação: Bussunda

27. É proibido colar

Tempo de transmissão: 1981-1984
 Formato: Gincana entre escolas.
 Apresentação: Antônio Fagundes e Clarisse Abujamra

TV Gazeta

28. Grito de Rua

Direção: Davilson Brasileiro
 Tempo de transmissão: 1987-1988
 Formato: Jornalístico voltado para a cultura do Skate.
 Apresentação: Eduardo Dardenne (Badeco)

29. Tv Mix I e II

Direção: Fernando Meirelles, Marcelo Tas, Marcelo Machado e Tadeu Jungle
 Tempo de transmissão: 1988 - 1989
 Formato: Programa jornalístico, Gravado no sétimo andar da TV Gazeta, na Avenida paulista. Realizado ao vivo, misturava reportagens, com improvisações cômicas.
 Apresentação: Condessa Giovana (Travesti), Marcelo Mansfield, Angela Dip, Ricardo Côte-Real, Wandí Doratiotto, Astrid Fontenelle e Serginho Groisman.

30. “Crig Rá”

Direção: Olhar Eletrônico

Tempo de transmissão: 1985

Formato: Programa de variedades que reunia teatro, entrevistas, reportagens, humor e música pop.

Apresentação: Marcelo Tas, Marcelo Machado, Fernando Meirelles e Sandra Annenberg.

31. Night Clip

Direção: José Carlos Alimari.

Início de transmissão: 04/10/1985

Formato: Programa de videoclipes transmitido durante a madrugada, das 0h30 às 8h.

32. Realce

Tempo de transmissão: 1985-1989

Formato: Programa de videoclipes.

Apresentação: Beto Riviera.

33. Clip Trip

Tempo de transmissão: 1989-1993

Formato: Programa de videoclipes.

Apresentação: Beto Riviera, com a ajuda do boneco Capivara.