



Narrativas Televisivas: A Questão Juventude e Rebeldia¹

Marina CAMINHA²

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

Esse artigo se propõe a pensar sobre a forma como a construção identitária de uma cultura juvenil vai ser validada narrativamente nos cenários televisivos. Partimos do pressuposto que há um imaginário historicamente construído que relaciona as categorias juventude e rebeldia. Nesse sentido, tal imaginário é reapropriado nas produções através de uma negociação que põe em diálogo uma multiplicidade de vozes, seja para reforçar discursos hegemônicos, seja para confrontá-los, implicando na narrativa um discurso legítimo sobre a geração que ela retrata.

PALAVRAS-CHAVE: Televisão, juventude, narrativa.

Introdução

Em 1985 o programa televisivo *Armação Ilimitada* entra no ar para contar a história da dupla Juba e Lula, parceiros no trabalho e no amor, através de um triângulo amoroso não problemático no qual a terceira protagonista, a jornalista Zelda Scott, dividia o seu tempo entre as matérias que produzia para o jornal “O Crepúsculo” e os dois “meninos”, como ela carinhosamente os chamava.

As cenas iniciais do episódio *O surfista e o milionário*, já apresentam para o telespectador qual mundo será configurado: trate-se de um universo juvenil, referenciado pela moda, modos de agir, rock, videoclipe, praia, surf como forma de validar uma nova representação de juventude nos idos de 1980.

Após o aparecimento de uma sucessão de imagens símbolos do Havaí em formato videoclipe entra em cena a personagem *Blackboy*, que se configura como uma espécie de síntese da proposta discursiva do programa, para anunciar a história daquele dia: “Entrando no ar o seu rádio com imagem, atenção moçada está liberada a imaginação com seu *Blackboy*. Bafos, cascatas e armações, loucuras delírios e invenções, o Havaí não é ali, o Havaí é aqui e agora” (fazendo um movimento pelo

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação e Culturas Urbanas do VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação e Culturas Urbanas.

² Doutoranda do Curso de Comunicação da UFF, email: marinacaminha@hotmail.com.



braço como se puxasse a imagem do Havaí que se sucede para dentro do aparelho de televisão).

Esse programa além de outros que apareceram no mesmo período nos cenários televisivos nos fizeram pensar sobre como os modos de representar a “realidade brasileira”³ se inserem em uma discussão sobre a própria linguagem televisiva, apontando um caminho estético por meio do qual a televisão fala de si mesma, indicando o modo de fazer televisão, na sua estrutura comercial, no seu poder de longo alcance através da consolidação de redes, e, conseqüentemente, na diversificação de uma audiência. Nossa hipótese parte do pressuposto de que pensar a televisão daquele momento significa indicar a existência de um campo propriamente, no dizer de Bourdieu.

Nesse sentido, parece-nos que esse tipo de narrativa teve a intenção de tornar visível para o telespectador o lugar de fabulação discursiva existente no meio, pois sua principal característica incidia sobre os processos de produção dos programas. É essa reflexividade que nos faz compreender a função pedagógica que esses programas tiveram, antecipando a formação de um sujeito comum amplamente reconhecedor dos seus códigos e da importância do veículo no cotidiano brasileiro. Desse modo, que novos sujeitos históricos são esses e como eles passam a serem representados pelo meio? Para além, como a televisão influencia na formação desses sujeitos?

Em diálogo a esse projeto estético, há uma representação de juventude como menos “politizada”, e mais adepta ao mercado de bens simbólicos, sendo, assim, personificadas pelo sentimento de diversão, reiterado nas banalizações cotidianas e no consumo de imagens televisivas. É preciso ressaltar que *Armação Ilimitada* quando fala desse universo articula em uma mesma narrativa, múltiplas formas de significação, pois ao mesmo tempo em que aponta para o deslizamento do ethos de família burguês, esse traço de rebeldia indica a formação de um sujeito politicamente correto, preocupado com a saúde e as questões ecológicas.

Esse artigo tem como proposta, como parte de um projeto de investigação mais complexo, analisar a maneira como as narrativas televisivas se reapropriam de um imaginário historicamente construído, que relaciona juventude e rebeldia, como forma de validação de uma cultura juvenil. Implicando em uma prática discursiva e social que

³ Temática inicialmente discutida a partir da década de 1970, com o surgimento da proposta realista de telenovela e deslocada para outros programas. Para ver tal discussão conferir Borelli e Ramos (1989), hambúrguer (2006) e Alencar (2004).



é articulada em diversas ocasiões para o reforço, mas também o confronto, de temáticas sociais claramente hegemônicas.

Tomamos como ponto de partida o modo como o conceito de juventude será aqui utilizado e, inicialmente, partimos do senso comum para designar juventude como um rito de passagem que não se enquadra mais no logo infantil justamente por possuir uma autonomia relativa em relação aos laços paternos, ao mesmo tempo em que não se configura como classe etária adulta, capaz de dar sustentação ao tecido social pelo ingresso no trabalho, o que implica em uma independência financeira, e na formação de novas famílias na lógica estrutural das sociedades industriais. Para nós, esse tempo de mudança entre uma fase a outra se constitui como um tempo de produção no qual múltiplos cenários, desde fatores como diferentes classes sociais, gênero, políticas culturais e as representações midiáticas atravessam a problemática da definição da categoria.

É dessa maneira que apontaremos os marcos simbólicos desse debate a partir do século XX, para perceber a insurgência de uma “classe de idade” como um fenômeno mais complexo onde, justamente pela sua condição mais fragilizada em relação ao não ingresso na vida adulta, põem em foco as crises da sociedade moderna, como sugere Morin. Segundo o autor, os mitos de felicidade, progresso e democracia constituintes dessa nova ordem deixam antever as brechas de um projeto iluminista, calcado no individualismo, na racionalização tecnológica, na ciência e nos bens de consumo. Diz ele: “Assim também a cultura de massas traduz ela mesma a nova situação. A euforização recua, enquanto progride a problematização (1986: 121).

Nesse sentido, Morin vai dizer que a sociedade moderna se auto-regula pela lógica de produção de “acontecimentos e desvios”, e é a esse fenômeno que ele nomeia de “novos espíritos do tempo”, ou seja: a percepção de uma crise no seio do tecido social, justamente pelo “caráter extremamente frouxo da integração dos elementos que a constituem”, realimentando um “jogo de oposições”, como “jogo de complementaridades”, em “ritmos oscilatórios”, principalmente em situações desfavoráveis de pós-guerra, crises econômicas, entre outras. Nesse sentido, é no duplo jogo de tendências e contratendências dos valores burgueses, que o desvio passa a ser pensado como lugares de produções inovadoras, já que põe em superfície “as forças sistêmicas de desorganização e reorganização” (Idem: 129-130).

Para o esse artigo o que se torna importante ressaltar é a maneira como a partir dessa percepção de mundo moderno, em Morin, se evidenciou a construção de um



imaginário que relaciona o problema da juventude como lugares de inadequação comportamental em atravessamento com a cultura de massa que vai ser reapropriado pelos circuitos midiáticos como forma de legitimação de uma cultura juvenil.

Desse modo, a lógica estrutural da nova ordem moderna atrelada à condição mais maleável de uma faixa etária, justamente por se colocar em condição de um ainda vir a ser, é determinante nas transformações sociais que põe em evidência a emergência dessa juventude, conduzindo a uma transformação paradigmática da cultura de massa, em que o sentido de diversão se torna cambiável e ambivalente. Portanto, ao mesmo tempo em que induz para o consumo, é também um terreno de lutas por significação.

Assim, em contraposição a vida adulta, sinônimo mesmo de uma ordem hegemônica, surge à alternativa configurada pela rebeldia, exemplificados pelo autor como o culto a James Dean, o movimento Underground e posteriormente, as revoltas estudantis. Para Morin, não se trata apenas de reconhecimento, mas a disputa simbólica para ser um outro: “um outro discordante, sarapintado, bárbaro, não policiado, que navega nos canais subterrâneos da cultura de massas” (Idem: 134).

Até agora nesse breve ensaio, tivemos como intenção apontar o início de um debate sobre juventude e rebeldia. Para avançarmos na proposta de análise, precisamos delinear como esse imaginário tomou forma no país e para além, passou a fazer parte dos circuitos televisivos como forma de legitimação de uma classe etária. Embora saibamos que a partir da década de 1950 já se encontra vestígios desse tipo de prática no país, preferimos apontar essas representações entre os anos de 1960 e 1970 tendo em vista que é entre esse período que vai se configurar na nossa televisão um tipo de narrativa amplamente atravessada pelas questões sociais brasileiras, conhecida como proposta realista, na qual, entre outras classes sociais, a juventude passa a ser uma em questão.

Nas décadas de 1960 e 1970 os discursos sobre e da juventude brasileira foram relacionados a um projeto político de cultura ligado ao nacional-popular, como forma de se contrapor a uma base econômica capitalista, principalmente após 1964, quando o golpe militar se tornou o regime vigente. Artistas manifestavam sua insatisfação através da música, do teatro, do cinema, dos jornais, entre outras esferas. Emergia nessa geração uma cultura juvenil concentrada nas universidades que aderiram ao protesto através de lutas transformando-se posteriormente em revolta armada, que conseqüentemente conduziu um segmento dessa faixa etária a viver clandestinamente.



Sob a ótica de uma estrutura de sentimento (Williams) romântico revolucionária, Ridenti identifica os modos comportamentais dessa geração, apontando como centro dessa fabulação, a relação da juventude com o ideal de transformação de uma esfera política, buscando “no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada”, que deixa “transparecer certa evocação da liberdade no sentido da utopia romântica do povo-nação, regenerador e redentor da humanidade como forma de construção” (2005: 87).

Se por um lado esse período foi marcado por culturas juvenis de resistência a uma ordem estabelecida, por outro, nesse mesmo momento encontramos formas de manifestação da juventude que vincularam sua imagem com o processo de modernização nacional, buscando na apropriação do rock americano, a simbologia para designar modos comportamentais ligados a um ethos burguês de aquisição de bens de consumo, felicidade e diversão.

É preciso deixar claro que as manifestações juvenis no seio desse contexto histórico refletem contradições em sua própria formação, na sua relação com os meios massivos, na crítica a estrutura política e também no embate entre esses diferentes grupos ideológicos⁴. Não é nossa intenção por em relevo tais questões nesse artigo, apenas indicar que sob o signo de juventude, há uma arquitetura nos modos comportamentais dessa geração que se espelham na discussão teórica que propomos nos parágrafos anteriores.

Nesse sentido, esses atores sociais são referências claras desse imaginário posto que através das suas atitudes, sejam elas representadas por modos de se vestir, falar, escolhas musicais, literárias ou posturas políticas, buscaram no terreno das disputas simbólicas se significarem como um “outro”, implicado no duplo jogo entre tendências e contradências nas malhas de uma sociedade em processos de modernização.

É essa característica que para nós, nesse artigo, se torna importante, tendo em vista, que são esses sujeitos, principalmente na figura no intelectual de esquerda que, partir de 1970, vão legitimar um estatuto de qualidade as narrativas televisivas da **TV Globo**, tanto em programas jornalísticos, como o caso do *Globo Repórter*⁵, quanto em dramaturgias, com o surgimento da proposta realista.

Aprofundaremos esse debate a partir dramaturgia, questão que nos cerca desde o mestrado. Desse modo, a modificação na maneira de contar da telenovela remete a uma

⁴ Para aprofundar essa questão conferir: Nercolini (2006) e Ridenti (2000)

⁵ Para aprofundar a discussão sobre o *Globo Repórter*, conferir Sacramento (2006).



série de contradições vinculadas ao crescimento de uma indústria cultural “que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, com o próprio estado atuando como financiador” dessas produções por meio de “leis de protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais”, como aponta Ridenti (2000: 323).

O autor relata ainda que a adesão dessa esfera política no meio é de um lado vista como “capitulação ideológica diante da burguesia” e, de outro, como uma tentativa através da TV de construir uma crítica no público que possibilitasse uma transformação social. (*Idem*, 324)

Ridenti cita a entrevista que fez com Dias Gomes na qual esse se refere a tal contradição ao apontar que pela TV havia a “real” possibilidade de se atingir um público popular. Diz ele:

“Quando a Globo me chama, eu penso: a Globo está me dando uma platéia popular, aquilo que eu sonhei no teatro o tempo todo. Uma platéia 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 platéia? Bom (alguém poderia dizer), mas você está fazendo isso de dentro de um órgão que apóia o regime. Mas e daí, o que é que vai ao ar? Não interferem, aquele espaço ali é meu” (In: *idem*, 329).

Essas questões de natureza política, lidas por alguns como contradição, mas que podem ser interpretadas como ações hegemônicas (que pressupõe sempre a contra hegemonia, no sentido de Gramsci) ou apontar para a heterogeneidade necessária ao se analisar os meios de comunicação (não há papéis fixos e sim uma lógica de contradições e acomodações) é uma das perspectivas da nossa pesquisa de doutorado.

Desse modo o que nomeamos como proposta realista foi uma mudança na maneira de contar da telenovela que passou a incluir outros gêneros 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, adequando-se as transformações sociais a partir de uma postura político-cultural.

Nomes como Oduvaldo Viana Filho, Dias Gomes e Ferreira Gullar são alguns exemplos de autores que fizeram parte de uma transformação nos modos de narrar da telenovela. Se esse momento histórico foi importante para a consolidação de um tipo de narrativa centradas nas problemáticas do projeto de modernização imposto pelo estado, elaborando narrativas com temáticas voltadas para a relação campo/cidade, crescimento



urbano desregrado, poluição e violência, de que maneira a fabulação de juventude e rebeldia foi traduzida no fluxo televisual como espelhamento de uma classe etária?

Para além, como esse imaginário ainda é visível em produtos posteriores a essa época? Que formas de reapropriação vão ser engendradas para configurar outros contextos históricos, em que implicam processos de configuração cultural em cenários transnacionais? Como tais representações articulam experiências cotidianas individuais e dispersas para legitimar em suas histórias uma comunidade imaginada de nação, ainda que essa problemática recaia nos usos políticos que vai se dar a questão do nacional em tempos de globalização? De que maneira essas narrativas negociam com esse imaginário para projetar uma permanente reatualização do hábito cotidiano de ver televisão na disputa das redes por suas audiências?

São questões como essas que problematizaremos no doutorado para investigar a relação entre uma cultura midiática e práticas cotidianas dos sujeitos históricos, na tentativa de compreender os modos como as disputas simbólicas são colocadas em circulação e fabulam sentidos no contexto contemporâneo. Dessa maneira, o debate sobre a juventude se torna politicamente importante em nosso trabalho, pelo viés de Canclini ao interpretar tal categoria como uma “pergunta pelo tempo”, ou seja, “é a sociedade que trata de saber como começa o seu futuro” (2005: 209).

Narrativas televisivas, personagens juvenis

Em 1978, foi ao ar pela **TV Globo** o seriado *Ciranda Cirandinha* contando a história de quatro jovens que saíram da casa paterna para dividir um apartamento no bairro do Leblon, Zona Sul do Rio de Janeiro. Tatiana (Lucélia Santos), Hélio (Fábio Jr.), Susana (Denise Bandeira) e Reinaldo (Jorge Fernando) serviram de fio condutor por meio dos quais as temáticas ligadas a busca por uma independência financeira, a violência urbana, a droga, a loucura, os sonhos de futuro e a paternidade foram discutidas.

O seriado surgiu com um forte propósito de espelhamento de uma classe social etária, posicionada politicamente na classe média burguesa. As tramas simbolizavam o comportamento de uma geração pós-69, em que a noção de juventude como projeto político de transformação foi solapada, emergindo nessa narrativa as conseqüências resultantes desse contexto a partir de um conflito entre conformação e inconformismo. Nesse sentido, a saída da casa paterna era marco simbólico de contestação de um *status quo*, alinhando sentimentos de desilusão a busca por novas experimentações cotidianas.



Nas descrições feitas no site Memória Globo, há uma referência a forma como o diretor Daniel Filho ao tentar designar o conceito do programa juntou duas frases que expressam essa perspectiva, são elas: “o sonho acabou” e “mas papai não tem razão”. Nesse sentido é a partir de uma nova configuração familiar, baseada na vivência em comunidades, que a narrativa esboçou a formação de outras práticas cotidianas de afeto entre esses quatro personagens, como aponta Denise Bandeira, em depoimento ao mesmo site:

Eram reuniões de amigos ou de pessoas que queriam sair da casa dos pais e experimentar um outro tipo de vida, por que a comunidade também tinha uma ideologia, não era só uma partilha de despesas e uma divisão de espaço, tinha uma ideologia também de amizade era quase um projeto de se construir outros laços afetivos fora da família, fora dos laços de obrigação da família.

Ciranda Cirandinha foi o primeiro seriado da **TV Globo** em que a juventude emerge como problema a ser discutido, revelando as tensões entre ser reconhecido como parte constituinte de um mundo sob a ótica paterna – filhos, relação profissional – e os deslizamentos provocados por uma descrença desse mesmo universo. Na abertura do primeiro episódio, “O Jardim Suspense da Babilônia”, a atriz Zezé Mota aparece em um teatro cantando a música tema *Cartão Postal*, sob pouca iluminação que dialogados com a letra e as performances da atriz, chamam a atenção do telespectador justamente por endossar um sentimento de tempos sombrios e confusos.

A atriz com seus berros, e olhares simulam uma espécie de surto psicológico, que vai sendo entoado pelas palavras: “Muito Louca, louca, louca, louca, louca!”, no mesmo momento em que os letreiros com o nome do programa e dos personagens ocupam sobre vários formatos diferentes, em uma animação que segue o ritmo entoado pela atriz, diferentes espaços na tela. A temática do episódio abordava a relação da juventude com as drogas, overdose e surtos de loucura. Fazendo com que o personagem, namorado de Tatiana, finalizasse a história internado no Hospital Psiquiátrico Pinel. É dessa maneira que a rebeldia como sinônimo de uma classe etária e mais precisamente de um tempo, vai ser o principal elemento de legitimação de um discurso sobre juventude em *Ciranda Cirandinha*.

Gostaríamos de abordar determinadas representações em programas que não tem como objetivo colocar em relevo a problemática juvenil, mas que apresentam personagens onde a função dramática é encarnar a idéia de juventude dentro da ação, sob formas diferenciadas de reapropriação discursivas. Nesse sentido, nos referimos à



personagem Malu (Viviane Pasmarter) da novela *Mulheres de Areia* (segunda versão, 1993) que, desiludida com a morte do noivo, é personificada pelo sentimento de inadequação com vida.

Sua fúria é encenada através de gestos, roupas (a personagem sempre se veste de preto e usa maquiagens em tons escuros), nos lugares que frequenta (festas *Raves*), na música tema (Ovelha Negra – Rita Lee) e principalmente no afrontamento com a família, nas figuras do pai (Virgílio Assunção – Raul Cortês) e do irmão mais velho (Marcos - Guilherme Fontes). Ao contrário do que foi exposto em *Ciranda Cirandinha*, os usos desse imaginário nessa narrativa, só pode ser entendido dentro da história contada, não houve nenhum interesse da novela em relacionar a atitude da personagem a um contexto social.

E, em complemento a isso, a novela resolve “o que fazer com Malu?”, pergunta implícita nas falas do pai, através de um novo par romântico, cuja função é pedagógica. Humberto Martins entra na trama sob o invólucro de masculinidade, tipificado pelo peão boiadeiro, para domesticar o comportamento da mulher, apontando claramente para a defesa de um discurso hegemônico, via redenção amorosa.

Em *Fera Radical* (1988), Cláudia (Malu Mader), 15 anos depois, reaparece na cidade de Rio Novo para vingar a morte da família executada, segundo o imaginário da personagem, por dois grades fazendeiros do lugar. Montada em uma moto, de jaqueta de couro preta e atitudes distintas em relação aos moradores locais, o ódio que se configura como rebeldia, também só se sustenta na história contada.

Em novelas como *Pátria Minha* (1994/95), Alice (Cláudia Abreu), ao contrário de Cláudia e Malu, é a simbólica dos chamados “caras-pintadas”, momento em que a juventude brasileira voltou a aparecer nos cenários públicos para pedir a expulsão do presidente Fernando Collor de Mello. No entanto, ao contrário de *Ciranda Cirandinha*, as questões que envolvem a problemática da juventude vão ser moldadas através de um discurso que nomeamos de redução de danos, ou seja, não é mais uma inadequação comportamental que reforça uma atitude juvenil, mas a consciência política de cidadania validada na trama pela relação entre mãe e filha, que autoriza a mesma a lutar pelas suas posições ideológicas.

A rebeldia vem em conjunto com essa consciência de ser cidadã, é o tempo do politicamente correto, como “transar com caminha”, “não compartilhar seringas”, ou se possível do “drogas tô fora”. O debate que essa novela coloca em cena é uma mudança na esfera de representação do comportamento juvenil, revelando talvez um cansaço com



arquétipos que há anos atravessa as nossas narrativas. Talvez *Pátria Minha* abra espaço para se pensar em que medida o debate sobre a juventude foi para um outro plano, e em como conciliar no momento atual juventude rebelde com juventude cidadã. Talvez a conjuntura da geração de 1980, nos ajude a repensar tais questões.

Armação Ilimitada, uma análise preliminar

O programa *Armação Ilimitada* buscou no contexto cultural da época, representado pelo *rock* nacional e pelo *surf*, mas também pelo mundo midiático⁶, os elementos para construir uma imagem sobre o jovem, 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, implementado pelo uso de gírias. A estrutura foi constituída com ritmo mais veloz, cheia de cortes, com paródias aos seriados americanos da época e em permanente diálogo também com a imagem publicitária, a história em quadrinhos, as locuções radiofônicas e o videoclipe.

Dois momentos se entrecruzavam na maneira de contar do programa. O primeiro foi a inclusão de um narrador, *Blackboy* (Nara Gil), simulando um programa de rádio, em que o locutor conversava diretamente com o público. Para isso, a atriz olhava para a câmera, como se assim pudesse estabelecer esse contato. Ela costumava aparecer já no início de cada episódio e metaforicamente criava uma aproximação dos dois meios através de falas como “está no ar a sua rádio com imagem”.

Por outro lado, 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 geração do vídeo independente⁷, de construir narrativas pensando na perspectiva do que a imagem, como um texto, poderia oferecer. Assim, aproximava 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 dramatização que também se formulava a partir da metalinguagem. Um exemplo do que estamos apontando situa-se na relação da jornalista Zelda com seu chefe (Francisco Milani). Ao pensar as matérias

⁶ Os próprios seriados americanos que passavam na emissora serviram como enfoque dessa representação. Citamos como exemplos os episódios: “Dama de Couro” e “Meu amigo Mignun”, ambos paródias das séries americanas “Dama de Ouro” e “Magnum”.

⁷ Para aprofundar essa questão, ver Machado (2003).



para o jornal, ambos se transformavam em personagens da própria história que ela precisava escrever. Também as impressões que um personagem tinha do outro no momento das reuniões de pauta eram marcadas visualmente. Podemos citar, como exemplo, a transformação de Francisco Milani em Adolf Hitler⁸, no momento em que obrigou Zelda a escrever uma matéria que ela não estava interessava em fazer.

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 são. 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 outro perfil de juventude em referência ao imaginário da geração de 1960, em que a luta política sucumbia os desejos individuais, criticava a cultura pop e o consumo valorizando a nação através de uma visão romântica de povo brasileiro. Nesse novo imaginário não há como negar uma validação da cultura de massa como um dos elementos de distinção na disputa por significação de um momento e outro.

Todavia, esse sujeito, mais saudável, que prefere o dia a noite, não come açúcar e valoriza o instante em vez do futuro, também reflete 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 diante das novas perspectivas, mas em diálogo com a inflação, um crescimento desregrado das cidades e conseqüentemente a crise do desemprego.

Em depoimento ao site Memória globo, Nelson Mota, um dos autores do programa, revela que com o fim da censura havia um estímulo para falar sobre assuntos anteriormente proibidos: “tava naquela euforia, agora vou descontar tudo o que eu não pude dizer”. Essa “vontade de falar” foi direcionada para a forma de contar. Já no primeiro episódio, “Um Triângulo das Bermudas”, os autores colocaram em cena Andréa Beltrão nua (tipo de imagem proibida pela censura) pedindo carona. A crítica

⁸ Essa transformação aconteceu no episódio “Jambo”, paródia do filme *Rambo*.



aos tempos de proibição foi dramatizada na história, pela presença de duas tarjas pretas no corpo da atriz, como aponta Mota.

É preciso ressaltar que Armação surgiu em outro contexto histórico, o próprio imaginário que articula rebeldia e juventude passa a ser uma ferramenta simbólica de diferenciação entre um tempo e outro. É desse modo que a articulação estética proposta pelo programa vão servir como instrumentos para uma negação do que significou ser jovem na ditadura militar, através da música, da saúde e dos esportes radicais.

Por outro lado, percebemos através dessas novas formas de falar, posições discursivas claras de confronto com o discurso hegemônico, principalmente no que se refere ao bem-estar social. É também nesse diálogo de tendências e contratendências que o programa se constitui. O triângulo amoroso bem resolvido é um dos caminhos pelo qual Armação buscou significar tal postura.

É da teia dessa nova configuração de família, considerando o fato de que namorar Zelda Scott não se torna um impedimento para relações com outras pessoas e, incluído a forma como Zelda encarna a figura de mulher independente (dividindo o apartamento com uma amiga), mantendo também relações extras Juba e Lula, que as tramas discutem o cenário econômico e político da década de 1980, fabulado pela redemocratização.

No episódio o “O Prefeitável”, 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, acreditamos que alegoricamente o dialogo entre gravidez e política aparece como os dois pontos principais para indicar um renascimento social como projeto para um país no presente e futuro.

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 seqüência 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 agüentar 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 idéia, por que se diz não entendedor do assunto, Juba 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, crítica as escolhas de trabalho do amigo ao fazer uma referência a 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 a 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 eleitoreiro, 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.

É por esse caminho que a televisão brasileira, na simbólica de *Armação Ilimitada*, procurou significar o surgimento de um novo tipo de juventude em que a rebeldia dialogou com o imaginário novo: Cidadania, deslocando a inadequação comportamental para discursos ligados a consolidação de uma geração saúde, consumista e televisiva como forma de distinção temporal, ao mesmo tempo em que produziu contradiscursos a partir de uma estética narrativa renovada, questão central na nossa pesquisa.

Referências Bibliográficas

- ABRAMO, Helena Wendell. *Considerações sobre a tematização social da Juventude no Brasil*. Revista Brasileira de educação, nº 5-6, 1997.
- FREITAS, Maria Virgínia (org.) *Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais*. Disponível em <http://www.acaoeducativa.org.br/downloads/caderno%20JUV%20Final.pdf>. Acessado em junho, 2008.
- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC, 2004.
- BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mario Ortiz. *A telenovela diária*. In: *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. _____. *As regras da arte: gênese, estrutura e campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- CAMINHA, Marina. *Retrato Falado: uma fábula cômica do cotidiano*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense/UFF, 2007.
- CABRAL, Ana Julia Cury de Brito. *A militância jovem em cena outra vez: o movimento anti-CPE na França e os discursos da imprensa brasileira*. In: *Construções do tempo e do outro. Representações e discursos midiáticos sobre a autoridade*. FREIRE FILHO, João e VAZ, Paulo (org.). Rio de Janeiro: MAUADX, 2006.



- CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- 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 autoridade*. FREIRE FILHO, João e VAZ, Paulo (org.). Rio de Janeiro: MAUADX, 2006.
- _____, _____. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- FILHO, Daniel. *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- 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.
- 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.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo 2*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.
- NERCOLINI, Marildo. *A Música Popular Brasileira repensa identidade e nação*. Revista Famecos, nº 31, Porto Alegre: 2006.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO (org.). *Dicionário da TV Globo, vol. I – Dramaturgia e entretenimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- 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.
- SACRAMENTO, Igor. *Coutinho na TV, um cineasta de esquerda fazendo jornalismo*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom. São Paulo, 2006.
- WILLIAMS, Raymond e SILVERSTONE, ROGER. *Television: technology and cultural form*. Londres: Routledge, 2001

Vídeos



DVD *Armação Ilimitada*. Som Livre/Globo Vídeo, 2007.

DVD *Ciranda Cirandinha*. Somlivre/Globo Vídeo, 2008.

Sites

www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br

www.teledramaturgia.com.br

www.globo.com/memóriaglobo

Jornais e Revistas

A delícia de ser jovem e viver perigosamente. O Globo, 19 de maio de 1985.

Pra ninguém botar defeito. Jornal do Brasil, 26 de setembro de 1986.

Três 'armadores' ilimitados. O globo, 01 de abril de 1987.

Falando sério também. O globo, 21 de junho de 1987.

Piração ilimitada. Jornal do Brasil, 28 de fevereiro de 1988.