



Juventude e Rebeldia em *Sem Destino* (1969): Contracultura, Novas Identidades e Cinema Contemporâneo¹

Carlos Pereira Gonçalves²

Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade
Católica – PUC – SP

RESUMO

Este trabalho pretende analisar o filme norte-americano *Sem Destino* (*Easy rider*; 1969), dirigido por Dennis Hopper, com o objetivo de discutir a influência da contracultura na formação das novas identidades comunitárias inseridas nas sociedades contemporâneas. Ressalta-se, nestas, a crescente influência do modo de vida urbano, cosmopolita e midiático configurado na segunda metade do século XX, ambiente social comumente denominado de pós-moderno. O filme representa uma das produções audiovisuais mais emblemáticas do movimento *hippie*, caracterizado pelo comportamento juvenil de rebeldia, ideário libertário e contestação política. Ao tratar do cinema jovem extrai temas de análise sócio-antropológica da cultura urbana planetária como mobilidade, juvenilização, emancipação social, música/comportamento rock-pop e modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: juventude; contracultura; novas identidades; cinema contemporâneo.

Vozes do cinema moderno

Faz quarenta anos que o filme dirigido pelo norte-americano Dennis Hopper, *Sem Destino* (*Easy rider*; 1969), veio ao mundo e trouxe novas perspectivas culturais ao cinema contemporâneo; pelo registro social da contracultura em toda a sua narrativa, representa uma das produções audiovisuais mais emblemáticas do movimento *hippie*, caracterizado pelo comportamento juvenil de rebeldia, ideário libertário e contestação política que irrompe também por outros caminhos da vida social dos anos 1960: o herói marginal cria, ali, um arco mítico e constela-se nas vagas de outros tempos.

O diretor iniciou carreira no cinema como ator, no longa-metragem que ajudou a preconizar o *cinema jovem marginal/contra-cultural* da segunda metade do século XX, abordando personagens com valores morais e comportamentos diversos ao dominante: *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*; 1955), de Nicholay Ray. Neste, o protagonista, encenado por James Dean, expressa os anseios de grupos juvenis que não

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação e Culturas Urbanas do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Ciências Sociais pela PUC-SP, e-mail: gpcarlos@uol.com.br.

se enquadravam às regras e práticas sociais estabelecidas da cultura norte-americana do período: cada vez mais jovens expressam a vontade de transformar a linha da existência traçada pela ordem de classe, da tradição, da família. Dean e Marlon Brando (*O selvagem; The wild one*; 1953) são os atores que melhor personificam, de modo cinematográfico, em grande escala, a rebeldia e as angústias da nova geração que vive naquele país ao longo dos anos 1950.

Segundo Morin (1990, p. 153), o tema da juventude está relacionado à chamada fase de adolescência e “esta surge como classe de idade na civilização do século XX”. Nas sociedades arcaicas, a passagem, os ritos de iniciação entre a infância e a idade adulta ocorrem sempre de maneira a conduzir a transformação da vida por meio da marcante ruptura, da morte simbólica. No mundo moderno, esse transcurso tende a ser mais suave, elástico e fluido. A juventude, que decorre dessa fase de adolescência e atinge parte da vida adulta, torna-se, assim, uma categoria de difícil definição e delimitação.

O tema – *cinema, juventude e marginalidade* – é pauta de abordagem ainda de um grupo de diretores da Europa que inovou a estética cinematográfica mundial, inclusive a produção do *novo cinema norte-americano* dos anos 1950-1960, como no caso da produção de *Sem Destino: a nouve-vague francesa*. Em *O acossado (À bout de souffle*; 1959), de Jean-Luc Godard, e *Os incompreendidos (Les quatre cents coups*; 1959) e *Jules e Jim: uma mulher para dois (Jules et Jim*; 1962), ambos, de François Truffaut, os protagonistas são figuras juvenis captadas numa linguagem intimista que registra ora o seu movimento descompromissado pelas ruas da capital francesa ora o discurso inquieto do mundo interior dessas personagens. As ruas ganham um significado especial de mudança, de liberdade e de novas identidades comunitárias.

Mas em *Sem Destino*, realizado no fim da década de 1960, o ambiente externo de relevo não se constitui do meio urbano moderno, cosmopolita, mas sim do das estradas e da paisagem árida do centro-oeste norte-americano – uma região que fora explorada à profusão pelo cinema de Hollywood com o gênero *western/faroeste*; e ali, no filme feito sob influência da nova cultura jovem dos EUA a viver intensamente os *anos rebeldes*, a memória da nação é reativada numa aproximação conflitante ente a tradição e a ruptura

do presente, constituindo-se, assim, de uma epopéia moderna cuja viagem de volta não é o lar: o retorno está em aberto, no fluxo do tempo, apesar do desejo e busca de origem.

O enredo e o contexto social de Easy rider

Dois protagonistas aparecem do começo ao fim do filme (são três ao todo): Billy (o também diretor Dennis Hopper) e Wyatt (Peter Fonda) saem de motocicleta de Los Angeles, estado da Califórnia, para se dirigir à festiva New Orleans, Lusiânia, localizada na foz do rio *blues* Mississippi, cidade-porto banhada pelo mar Atlântico. Entre estas grandes cidades dos EUA, caracterizadas por sua *mentalidade aberta*, temos uma longa viagem que passa a maior parte do tempo pelo conservador território das pequenas cidades do interior rural da região sul-oeste. Ao longo dessa jornada iremos conhecer o terceiro protagonista do filme, George Hanson (Jack Nicholson), advogado e militante político local, de espírito libertário, que encontra suas *afinidades eletivas* na dupla de *hedonistas hippies* a cavalgar de motocicletas pelas planícies ainda selvagens da região.

Billy e Wyatt aparecem no começo do filme negociando cocaína na cidade de Los Angeles, obtida pouco antes no norte do México. O fruto do bom negócio será guardado no tanque da moto de Wyatt: notas são enroladas e protegidas do combustível numa mangueira. E rumam para o leste para participar da festa do carnaval – *mardi gras* (*terça-feira gorda*) – de New Orleans. Eles têm cabelos compridos, usam vários tipos de drogas – cocaína, maconha e LSD – e possuem uma forma libertária de viver simbolizada pelo cotidiano nômade transcorrido na estrada.

O roteiro foi escrito pelos protagonistas Fonda e Hopper e por Terry Southern – o mais experiente do grupo especificamente no que diz respeito a este ofício³ –, mas a idéia original foi mesmo do primeiro. Em 1967, Peter Fonda, acomodado num hotel de Toronto para divulgação de *Os anjos selvagens* (*The wild angel*; 1966), dirigido por Roger Carman, onde aquele participa como ator principal, observa o material de

³ Terry Southern trabalhou como roteirista de longas-metragens como *Dr. Fantástico* (*Dr. strangelove or: how I learned to stop worrying and love the bomb*; 1964), de Stanley Kubrick, *Cassino Royale* (1967), *Barbarella* (1968), entre outros (HILL, 2000).

divulgação do filme e tem um insight em que *visualiza dois hippies viajando através dos Estados Unidos em motocicletas e vivenciando plenamente a liberdade da estrada...* (HILL, 2000, p. 15).

Os anjos selvagens retrata a *tribo urbana* (MAFFESOLI, 2004) de motociclistas *Hell's Angel* que têm como vestimenta característica jaquetas pretas e que foram associados notadamente naquele período à violência e à contravenção. Esse mesmo grupo volta a ser representado cinematograficamente um ano depois em *Demônios sobre rodas* (*Hell's Angels on wheels*; 1967), cujo protagonista desta vez é Jack Nicholson.

Os três longas-metragens têm em comum, além da participação dos atores Fonda e Nicholson, o tema da *juventude rebelde* trafegando sobre duas rodas, apesar de contextualizar grupos distintos – no caso de *Easy rider*, o movimento *hippie*, bem como o trânsito ativo de idéias e participações coletivas que estão germinando aos poucos o cinema *norte-americano* contemporâneo (HILL, 2000; MASCARELLO, 2006); a temática da juventude se tornará, definitivamente, nas décadas seguintes, um dos principais filões para atingir grandes bilheteria incorporadas ao sistema de Hollywood, acomodando variados matizes culturais e estéticos.

Vale, ainda, comentar que esses três filmes com narrativas de *jovens transviados* sobre motos estão dialogando com outro longa-metragem do cinema norte-americano moderno: *O selvagem* (*The wild one*; 1953), protagonizado por Marlon Brando. Mas se o personagem principal deste, John, que lidera uma gangue de motociclistas (cuja abordagem o aproxima diretamente dos referidos filmes que encenam o grupo *Hell's Angel*), olha angustiado e colérico os habitantes de uma pequena e tranqüila cidade da Califórnia onde resolve passar em busca de diversão, sob a trilha do sincopado ritmo do momento *bebop*, em *Easy rider* o trio de protagonistas aflora sua rebeldia num comportamento geracional que se expõe por caminhos que se distanciam da violência física (evidentemente esta não é a única que a caracteriza).

Para transmitir o experimentalismo existencial dos personagens de *Sem destino*, aguçado pelas drogas que utilizam ao longo da história, e que ocorre tanto na ficção

como na vida real, foi produzida uma linguagem áudio-visual ousada, com destaque para a fotografia e edição, feita de constantes cortes abruptos, planos longos com poucos diálogos a escuta de olhares e gestos apreensivos que delineiam o movimento do enredo e culmina na psicodélica seqüência/montagem em New Orleans em que Billy e Wyatt viajam sob efeito de LSD. A trilha musical, envolvendo os gêneros tradicionais blues e country e o novo rock-pop, é outro elemento cinematográfico fundamental para narrar os anseios e valores sociais dessa nova geração de tendência contracultural surgida nos anos 1960.

Apesar do filme acolher, à primeira vista, de modo positivo, a contracultura, *Easy rider* desenvolve uma história ambígua quanto ao movimento hippie que retrata. Esta diversidade de abordagem está sustentada primeiramente na própria caracterização dos personagens. Billy (Dennis Hopper) é o mais materialista dos três, aquele que aparenta estar menos preocupado com os aspectos políticos e sociais da condição libertária que assumem. Wyatt (Peter Fonda) é uma figura enigmática. Mostra-se mais aberto para acolher a alteridade do velho e do novo mundo social norte-americano a coexistir no final dos anos 1960, sendo o mais reflexivo entre os dois: um rebelde em busca de uma causa. Sua imaturidade juvenil e voracidade pela aventura são sempre as forças contrárias que se colocam resistentes para que possa criar algo mais sólido em relação à vivência plural e inesperada que enfrenta ao longo da jornada.

Hanson (Jack Nicholson) é o mais centrado do grupo e aquele que coloca em prática a sua posição progressista quanto à questão da mudança social que solicita os novos tempos em seu país, especificamente com seu engajamento na luta pelos direitos civis da região onde mora e trabalha como advogado. Além disso, demonstra possuir grande tolerância com os grupos juvenis vinculados à contracultura que circulam pelas bandas de sua terra natal – Texas.

Wyatt e Billy, após o negócio da venda de cocaína no começo do filme, já têm o rumo traçado para os próximos meses: participar do carnaval de New Orleans. A idéia é aproveitar ao máximo o dinheiro obtido. Nesta fase introdutória da história, os dois têm contato com a população mexicana do sul dos Estados Unidos, que é retratada de modo

ilustrativo sobre como a questão do multiculturalismo nos anos 1960 é um campo minado de conflitos. Na saída de Los Angeles, em meio ao cenário árido da Califórnia, Wyatt atira fora seu relógio e, junto de Billy, lança-se na estrada tendo como trilha sonora de fundo *Born to be wild (Nascido para ser selvagem)*, interpretada pela banda de rock Steppenwolf e apoiada em seu conhecido *riff* de guitarra. Na primeira parada da jornada, em um motel, ambos são mal recebidos pelo dono do estabelecimento e são obrigados a dormir à beira da estrada.

No dia seguinte procuram e encontram apoio de dois fazendeiros para conserto da moto de Billy, realizado em um celeiro. As imagens que alternam cenas do conserto da ferradura de um cavalo, que era executado pelos fazendeiros no momento da chegada de Billy e Wyatt, e da roda por parte deles, constroem um paralelismo entre as figuras do animal e da moto, criando, assim, uma metáfora da continuidade temporal que gravita entre o chamado velho oeste selvagem/distante (*wild west / far west*) e ao tempo presente em *ebulição social* (os anos 1960), elo que simbolicamente perpassa ainda o embate fundador natureza e cultura tema de fundo *de Easy rider*.

Desta vez, ao contrário da primeira tentativa de pousada, a recepção dos moradores do local é positiva, apesar do olhar de certa estranheza em função das roupas de combinação incomum dos motociclistas: Billy usa um casaco marrom, estilo *cowboy*, e Wyatt, uma jaqueta preta com a bandeira norte-americana gravada na parte de trás e camisa florida. Esse encontro amigável se estende para o convite do almoço: o fazendeiro de tez branca, européia, que compõe a maioria étnica norte-americana naquele momento, é casado com uma mexicana de traços indígenas. Possuem muitos filhos que fisicamente aparentam uma mestiçagem bastante nuançada. A vida simples e a integração harmoniosa da família são celebradas por Wyatt em diálogo.

Como veremos em vários episódios de *Sem destino*, tanto a cultura latino-americana como a afro-americana são tratadas no filme como o território externo a ser penetrado com reverência e ao mesmo tempo um olhar curioso de quem se atira numa trilha exótica: sinal dos tempos, afinal o país havia, há pouco, mudado suas leis de segregação racial e direito ao voto para negros, acionado por meio do conhecido *movimento dos*

direitos civis atuante nos 1950 e 1960, com destaque para a luta pacifista de Martin Luther King (1929-1968).

Na volta à estrada dão carona a um viajante de vestes coloridas. Ele, Jack (Robert Walker), os levará a uma típica *comunidade hippie*. Acampados em várias tendas, a maior abriga homens, mulheres e crianças convivendo junto de animais. Cenas ilustrativas do ideário e das práticas sociais do movimento: alimentação naturalista, culto religioso sincrético (ocidente/oriente), uso de drogas, experiências sexuais distantes das convenções, vida simples em busca do prazer e da felicidade coletiva,...

Novamente o lacônico Wyatt mostra-se o mais sensível da dupla em observar os diferentes modos de convivência social que encontram nas novas e velhas comunidades situadas ao longo da estrada. Antes de saírem da comunidade hippie, ele ganha do anfitrião, que havia dado carona, um papelote de LSD e este diz de modo visionário: “Quando estiverem no lugar certo, com pessoas certas... repartam isto. Este poderia ser o lugar certo... mas seu tempo está acabando...”. Billy interrompe bruscamente a conversa e o chama para continuar a viagem.

A próxima parada visualizada na longa-metragem ocorre numa pequena cidade do Texas. Eles já ultrapassaram os estados de Arizona e Novo México e estão agora próximos da divisa de Luisiana, estado que abriga New Orleans. Sua entrada na cidade texana coincide com uma parada escolar. São presos por instigar a desordem. Na cela conhecem o advogado Hanson (Jack Nicholson), que dormira ali por causa do seu estado de bebedeira.

Apesar do seu comportamento que se desenhará excêntrico, a princípio Hanson aparenta ser uma pessoa aderente às convenções sociais: tem cabelos curtos e veste-se de terno e gravata, como manda a etiqueta da profissão e do lugar. Saberemos que pertence a uma família tradicional e abastada da região e, por outro lado, é de mentalidade progressista: trabalhara na *União Americana de Liberdades Civis*. Recebe logo com simpatia os dois cabeludos e os tira do xadrez e da provável tesoura a ser aplicada pelos policiais em seus longos cabelos.

Na saída, Billy o chama para ir junto com eles passar o carnaval. Aceito logo o convite, Hanson tira do paletó uma garrafa de whisky e brinda ao escritor e pintor modernista D. H. Lawrence, imortalizado pela obra *O amante de lady Chatterley*. No primeiro pernoite, o advogado vem a experimentar, pela primeira vez, maconha junto à fogueira acessa numa clareira. No dia seguinte, a viagem transcorre diante de uma paisagem física e humana de contrastes. O terno arranjo de *Don't bogart me*, interpretada pelo grupo de rock *Fraternity of man*, acompanhando a descontração gaiata dos três ao longo da jornada, é interrompida bruscamente pela estridente guitarra e voz gutural de Jimi Hendrix com a canção *If six was nine* (“...Tudo bem, porque eu tenho o meu próprio mundo para observar...E eu não vou copiar você”).

E com esta música adentramos uma cidade texana de porte médio a conviver com suas marcantes diferenças sociais. A longa seqüência sem diálogos e sob a música ainda tocada ao fundo pelo grupo *The Jimi Hendrix experience* cria um mosaico de imagens de difícil encaixe: cenas de um cemitério com túmulos suntuosos, pouco depois as elegantes casas-grandes, brancas, situadas em extensas alamedas; o centro urbano, o pequeno comércio e o primeiro plano com enquadramento à bandeira nacional; o outro lado da cidade, o cemitério de condição modesta a preencher vazios, as casas de madeira com crianças negras brincando na varanda, as ruas de terra, e negros adultos olhando quem vem; são imagens registradas de modo documental que tornam tênue a linha entre a realidade e a ficção desenhada em *Sem destino*.

Na seqüência posterior, vamos acompanhar a irada recepção destes viajantes por parte de moradores numa lanchonete da periferia da cidade. Após várias expressões verbalizadas de repúdio ao modo de vestir dos três e aos cabelos compridos de Wyatt e Billy, eles se retiram do estabelecimento rapidamente, pois a explosão da violência é eminente. À noite, abrigados de novo à natureza, no momento em que todos já estão adormecidos, são atacados de forma brutal. O advogado não resiste e morre. Os companheiros de viagem o enterram ali mesmo.

Evidente que a morte de Hanson abala sobremaneira os dois. A primeira forma de aplacar a dor da perda é evadi-la pelo prazer: jantam num restaurante requintado de *New*

Orleans e vão ao bordel chamado *Madame Tinkertoy*. A filmagem desta parte quase final do longa-metragem amplia aos poucos a fragmentação da montagem, adensando os elementos simbólicos tratados e renunciando, assim, a futura viagem lisérgica. Billy e Wyatt, mais as prostitutas Mary (Toni Basil) e Karen (Karen Black), saem para aproveitar o carnaval de rua. A multidão acompanha os carros alegóricos que exibem grandes bonecos fantasiando expressões humanas. Pouco depois entram no cemitério para consumir o LSD guardado desde a parada na comunidade hippie. Ali se inicia uma longa seqüência psicodélica que tenta reproduzir os delírios da droga. O fim de *Sem destino* ocorre na estrada. Os dois são abordados de forma jocosa por uma dupla de caminhoneiros em pleno movimento. Mostrando indiferença à agressão verbal, Billy recebe um tiro vindo da boléia e cai morto. Wyatt vai atrás do caminhão e quando o alcança também é baleado. A cena do desfecho mostra sua moto incendiada à beira do caminho, num plano aéreo que metaforiza o sentido da morte daqueles motociclistas hippies.

De São Francisco e Nova York para o mundo: a contracultura beat

A cidade de São Francisco talvez tenha sido o centro mais importante para surgimento da contracultura nos EUA nos anos 1950-60, além, evidentemente, do centro da *pop art* e do novo rock daquele país, a cidade de Nova York. Há um antecedente fundamental nessa história: o movimento *beat*, que faz uma ponte entre estas duas cidades de vanguarda cultural e artística. Mesmo que boa parte dos escritores da primeira formação *beat* (décadas de 1940-50) seja proveniente de Nova York, ou para lá foram morar, tais como Allen Ginsberg, imortalizado pelo poema *Uivo* (*Howl*; 1956), Jack Kerouac, *Pé na estrada* (*On the road*; 1957), e William S. Burroughs, *Almoço nu* (*Naked lunch*; 1959), entre outros, foi em São Francisco que o grupo se reorganizou de maneira *midiática* e se juntou aos escritores locais, o grupo *São Francisco Renaissance* – Gary Snyder, Philip Whalen, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, com a promoção de encontros literários que os tornarão figuras nacionalmente conhecidas (GOFFMAN; JOY, 2007; WILLER, 2009).



Em 1955 ocorreu o famoso evento literário *Seis poetas na Six Galery* com a divulgação de poemas de Ginsberg, Lamantia, Snyder, McClure, Whalen e Rexroth. O ponto alto ocorreu com a leitura de *Uivo*, de autoria do primeiro dos seis mencionados: “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca uma dose violenta de qualquer coisa (...)”⁴.

O livro *Uivo e outros poemas* foi publicado em 1956 pela *City Lights Books*, que pertencia ao escritor Lawrence Ferlinghetti, e sofreu um processo de obscenidade, sendo liberado pelo Supremo Tribunal Estadual um ano depois. Vendeu, à época, cerca de cem mil livros. Em 1957, *On the road*, de Jack Kerouac, foi finalmente lançado – fora escrito em 1951, *numa só tacada*, em busca do fluxo da consciência criativa.

A ponte entre o movimento beat e hippie ocorreu na década posterior. Allen Ginsberg foi aos poucos se inserindo neste último, ao juntar-se, por exemplo, ao acadêmico Timothy Leary (1920-96), professor de Harvard, na divulgação da droga LSD (dietilamida do ácido lisérgico) por meio de grandes eventos pelo país. E se tornou amigo de futuros ícones do rock dos *anos rebeldes*, como Dylan e Paul McCartney. Outros poetas, como MacLure e Ferlinghetti, também são reverenciados pela nova geração de compositores do gênero musical rock. O jazz *beb bop*, que fora trilha de inspiração do movimento *beat* em sua fase mais importante – 1940-50, será, aos poucos, substituído como trilha sonora da contracultura, por esse novo gênero em formação.

Se o movimento literário e comportamental *beat* (ou *beatniks*, como também foi chamado) – a maioria adepta da homo-bissexualidade, utilização de drogas leves e pesadas, vivência boêmia, posição política de esquerda, anti-autoritária, interesse pela cultura e religiões orientais, budismo e taoísmo – foi circunscrito a um pequeno segmento social, apesar da notoriedade ao final da década de 1950 – são noticiados na grande imprensa como a revista *Life* e o *New York Times* – com a explosão do movimento hippie nos anos 1960 que invade a música, o cinema e as artes em geral, a *contracultura se tornará definitivamente de massa e territorialmente planetária*. Mas

⁴ GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*; tradução Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2009

foram os *beats* a primeira tribo urbana ligada à contracultura a tornar-se midiática nesta segunda metade do século XX.

O movimento jovem hippie e a cultura pop nos EUA e Inglaterra - anos 1960

Nos anos 1960, vários movimentos culturais e políticos surgem e abalam o *establishment* norte-americano. É o momento delicado da Guerra Fria, que coloca em evidência a explosão da bomba atômica. O presidente democrata e liberal John Kennedy (1961–1963), que foi assassinado, se deparou logo no segundo ano de seu mandato com a chamada *crise dos mísseis* de Cuba, ocorrido em outubro de 1962, colocando o embate mundo ‘capitalista versus comunista’ muito próximo de casa.

Mas será a Guerra do Vietnã, em que os EUA estiveram envolvidos de 1965 a 1973, iniciada durante o mandato do também democrata Lyndon Johnson (1963-69), o evento bélico que deverá mover multidões em busca da perspectiva pacifista e antinuclear. Entre democratas, comunistas e anarquistas, o grupo de jovens cabeludos e de roupas coloridas chama a atenção da mídia e da opinião pública à época: a *power flower* (o poder das flores – slogan do movimento que expressa simbolicamente a posição de resistência pacífica e a ideologia de não-violência) movia-se por todos os lados sobretudo, a partir da segunda metade da década: nas roupas, na música, na atitude e comportamento de muitos jovens, especialmente nas grandes cidades do país.

Os jovens hippies queriam tomar aos poucos o poder e mudar a *sociedade branca adulta masculina*, como se vê nas entrelinhas do filme aqui em análise, *Sem destino*, realizado em 1969. Goffman e Joy (2007) destacam que é no período de 1964-67 que o movimento hippie torna-se efetivamente visível no cotidiano das grandes cidades e na produção cultural de massa – música, televisão e cinema em vários países do mundo, notadamente na parte ocidental. Além de São Francisco e Nova York, que foram o núcleo de gestão de idéias do movimento contracultural dos anos 1950 e continuaram sendo na década posterior, Londres adquire, agora, posição fundamental para a formação do movimento contracultural *hippie* por meio da música rock-pop. Nas pegadas do *blues* e do *rock and roll* visceral de Chuck Berry, Little Richard e Jerry Lee



Lewis e Elvis Presley, entre outros, a cena musical britânica cria uma música própria reinventando esses gêneros (FRIEDLANDER, 2002).

Se os primeiros Beatles do começo dos anos 1960, grupo originado na operária Liverpool, seus rapazes que se mostravam bem comportados em suas roupas, atitudes e letras, a partir dos álbuns *Revolver* (1966) e *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), crescem e encrespam não só os cabelos dos jovens artistas, mas o universo musical e comportamental: o rock alterna-se, nestes discos, entre um som melódico, psicodélico e experimental com referências variadas, entre elas a cultura e música oriental e as drogas.

E sucedem grupos ingleses que incorporam a visão de mundo dos hippies, como os Rolling Stones, The Animals, Yardbirds, Pink Floyd, Led Zeppelin..., que se juntam ao novo rock-folk-country-blues-pop norte-americano dos anos 1960, como The Byrds, Jimi Hendrix, Jane Joplin, Joan Baez, Bob Dylan, The Mamas & the Papas, Joni Mitchell, The Band, Grateful Dead e Jefferson Airplane, entre outros. Boa parte desta leva de músicos e cantores gerada no continente norte-americano está na trilha sonora do filme *Sem destino* e no evento mais emblemático do movimento hippie: o festival de *Woodstock*, de 1969, realizado numa cidade rural perto de Nova York.

Apesar da importância deste festival de música para difundir, em termos mundiais, a nova cultura hippie, há dois grandes eventos anteriores que são fundamentais neste sentido, ambos realizados na cidade de São Francisco em 1967: o *Human Be-In* e o *Verão do amor*. O primeiro é articulado por artistas, intelectuais e ativistas políticos, tais como o acadêmico e divulgador da droga LSD, Timothy Leary, e os poetas *beats* Allen Ginsberg e Gary Snyder. O evento acontece no parque Golden Gate, no dia 14 de janeiro de 1967, com a presença de cerca de quinze mil pessoas (WILLER, 2009). Outro grande evento pacifista e hippie foi o *Verão do amor*, no mesmo ano de 1967. Estima-se que 100 mil participantes provenientes dos EUA e de várias partes do mundo passaram improvisadamente uma pequena temporada no *bairro hippie* de São Francisco *Haight-Ashbury*, bem como nos seus arredores. A canção "San Francisco (*Be sure to wear flowers in your Hair*)", do grupo local The Mamas and the Papas, que simboliza o



espírito daquela temporada *paz e amor*, é escolhida para promover o *Monterey Pop Festival* ocorrido pouco depois, em junho de 1967, sendo considerado o primeiro grande festival de rock – foi freqüentado por cerca de 200 mil pessoas. Apresentam-se, por lá, Jimi Hendrix, The Who e Janis Joplin, entre outros músicos e cantores do emergente rock.

A revolução contracultural: o neotribalismo e as novas identidades

Os movimentos *beat* e *hippie*, que deixaram um legado de renovação social nos anos 1950-60, à medida que se inseriram no contexto da *cultura midiática* das décadas posteriores, sobretudo apoiado pela expansão do consumo da música jovem rock-pop e da ordem econômica da indústria cultural em geral – música, cinema, literatura – vão fragmentar aos poucos seu teor rebelde. Não obstante, há vários grupos e movimentos sócio-culturais que realimentaram tal *ethos contracultural* – o movimento *punk* que eclode em 1977 é “um” dos exemplos de transformação deste. Mas, aqui, especificamente, quero extrair dois aspectos conceituais sócio-antropológicos que o filme *Sem destino* ilumina: *tribos urbanas* e *novas identidades*.

Maffesoli (2004, 2006) possui uma visão bastante idiossincrática da vida social da modernidade tardia que ele vai denominar de pós-moderna. O autor argumenta que as sociedades capitalistas instalaram uma solidariedade abstrata, racional e desencantada, portanto previsível e mecânica, inversa à proposta por Durkheim em sua clássica reflexão sobre os vínculos coletivos – sociedades primitivas/capitalistas. A modernidade trouxe, assim, a *dominação do logos* e afastou os indivíduos da alegria da vida encontrada nas comunidades mais arcaicas.

Com o novo cenário pós-moderno que se desenvolve a partir da segunda metade do século XX, observa-se, ainda segundo Maffesoli, o declínio do individualismo moderno de massa e, por outro lado, o resgate dos fenômenos e mitologias arcaicas provenientes de certo coletivismo revigorado, expresso de modo singular por *grupos sociais*, ou *tribos urbanas*, como denomina o autor - a marcante segmentação/fragmentação do

espaço coletivo. *Beats* e *hippies* podem servir como exemplos do novo *tribalismo* identificado por Maffesoli para compor as sociedades contemporâneas.

Stuart Hall (2000) também argumenta que a modernidade tardia acelerou a formação de *novas identidades* criadas a partir de mudanças estruturais profundas. Para o autor, o sistema de representação cultural, chamado identidade nacional, está em crise num mundo em que a cultura transnacional conquista um espaço que se pretende hegemônico, amparada pela força da nova economia de trocas amplamente internacionais; as diversas transformações sociais e culturais em andamento estabelecem um novo tipo de sujeito e identidade: o *sujeito pós-moderno*, definido como não tendo uma *identidade fixa, essencial ou permanente*.

Há um duplo movimento de deslocamento na noção de indivíduo: *de si mesmo* e do lugar de pertença no mundo coletivo. Essa órbita individual e social, que gira não mais de forma newtoniana e sim quântica, sem núcleo definido ou determinante, é produto histórico e coloca-se perceptível a partir da década de 1960, período de importantes inovações no campo da *revolução do sujeito*, da ampliação do campo das subjetividades (Stuart Hall, 1998). A meu ver, o que é interessante destacar nessa revolução do *sujeito pós-moderno* é que, primeiramente, ela possui uma longa duração – produto do capitalismo do fim do Século XIX – e foi experimentada principalmente em seus primórdios no campo da alta cultura – filosofia e arte – e depois de décadas se tornou de *massa* em meio à revolução da educação, da comunicação e dos novos valores sociais decorrentes do modo de vida predominante urbano e globalizado pós anos-1960.

Sem destino é um filme exemplar para analisar parte dessa *revolução do sujeito* da segunda metade século XX e que continua a influenciar a formação social em nível planetário ao longo desse novo milênio: os sujeitos individuais têm transformado profundamente os sujeitos coletivos, ou vice-versa (o movimento social é sempre múltiplo e mediado), aproximando, assim, as fronteiras entre a tradição e a modernidade, o que evidencia a assertiva de Hall (1998, p. 25) para falar dos Novos Tempos: “a esfera da cultura torna-se cada vez mais um campo central da produção da vida social tanto quanto o econômico”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRIEDLANDER, Paul. *Rock And Roll - uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*; tradução Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2009

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. O significado dos novos tempos. *Margem*, n.7, p.13-29, 1998.

HILL, Lee, *Sem destino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

WILLER, Claudio. *Geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 2009.