



GERAÇÃO JUVENIL 80: ALGUÉM ME DÊ UM TOQUE, O QUE QUER DIZER¹

Marina CAMINHA²

RESUMO: Esse artigo tem como proposta, discutir a estrutura de sentimentos imaginada no Brasil dos anos de 1980, pelo diálogo entre um discurso residual, situado nas memórias dos anos de 1960, e alguns discursos juvenis produzidos musicalmente e, portanto, difundidos pelos fluxos midiáticos sob a sigla BRock (Rock Brasileiro anos 80) com a intenção de perceber como as falas desses músicos, inscritas nas letras das canções e entrevistas são ecos de um tempo histórico em que novas sensibilidades coletivas, vinculadas a relação mídia-consumo conformaram uma noção de juventude em contraponto a um tempo histórico anterior, revelando uma disputa de valor na construção das identidades juvenis.

PALAVRAS-CHAVE: Juventude; Mídia; Identidade; Consumo.

Introdução

Em 1984, a cantora de rock Bete, personagem central do filme **Bete Balanço**, se muda de sua cidade natal, Valladares (MG), para tentar carreira artística no Rio de Janeiro. Já nos idos de 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”³. Esses dois exemplos citados podem ser pensados como espelhamentos de uma transformação no tom das experiências cotidianas de 1980.

Enquanto a estrofe de Engenheiros do Havaii parece responder a geração juvenil anterior a da banda, apontando que o modelo de conduta que marcou as disputas identitárias nos anos de 1960, não podem mais ser pensado como lugar de significação nos idos de 1980, 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”⁴.

Olhando através dos discursos juvenis de 1980 podemos perceber o diálogo entre duas imagens, referentes a tempos históricos diferenciados, legitimando a formação de uma nova arquitetura comportamental no período analisado. De um lado,

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do curso de PPGCOM-UFF. Email: marinacaminha@hotmail.com.

³ O nome da música é **Fé Nenhuma**.

⁴ Música **Bete Balanço**, da Banda Barão Vermelho,



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, com vistas à consolidação de um estado neoliberal, pautado pelos novos cenários 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 o adensamento de uma cultura do consumo.

O consumo intensificado, nesse sentido, aparece como resposta ao modelo de modernização autoritária proposto no regime militar, com a consolidação de um parque industrial no país. Desse modo, essa imagem “emergente” é organizada em relação aos “resíduos” de um tempo histórico em que uma aclamada disputa política em torno de dois projetos de nação opostos, evidenciava tempos de guerrilha, metaforizadas pelo conflito entre juventude e estado ditatorial, como arquitetura temporal dos anos de 1960 (Williams: 1979).

Como aponta Gilberto Velho (2006), nesse período “existia um repertório sociocultural em que as referências políticas eram recorrentes” na formação de identidades juvenis, ainda que apenas uma parte dessa juventude tenha de fato se engajado na luta política contra o regime militar. Seguindo essa mesma perspectiva, Marcelo Ridenti (2005), no artigo **Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960**, analisa os anos 60 a partir de uma mesma linha metodológica a que este artigo se afilia: a busca por uma estrutura de sentimento (Williams: 1979) que possa identificar os anos de 1980. No penúltimo parágrafo, o referido 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).

Dessa citação 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.

Desse modo, a busca do povo brasileiro em 1960, 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. Assim, a formação de uma identidade cultural brasileira, 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 idéia 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 para entendermos as disputas por significação das novas juventudes que apareciam nos cenários culturais dos anos de 1980.

Esse artigo tem como premissa, analisar o embate identitário que se deu nos idos de 1980 em torno de duas imagens sobre juventude. A primeira, um resíduo dos anos de 1960, vislumbrada pela relação juventude-oposição-resistência e a segunda, conformada sob o olhar de uma herança, organizada em torno do tripé juventude-consumo-mídia. A proposta tem a intenção de captar através de falas inscritas em composições musicais e entrevistas de bandas criadas na década de 80, imagens dessas práticas juvenis em busca por um lugar de reconhecimento perante os novos espaços de atuação. Cabe a partir de agora, discutir o resíduo.

Utopia, vanguarda, arte e mercado: respostas sensíveis a um tempo

A perspectiva de análise de Williams, na acepção de Maria Elisa Cevasco (2001), é marcada pelas transformações culturais advindas dos processos de produção e reprodução de bens de consumo em larga escala, pós-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.



Nesse sentido, 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.

O autor interpreta a cultura 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. Desse modo, três conceitos são estruturados por ele para, metodologicamente, organizar sua teoria. 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 (1831-1937), é a imaginação que organiza um bloco histórico, no diálogo/enfrentamento que se faz entre o residual e o emergente. (Williams, 1979: 124).

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 em formas fixas e enquadradas, 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.

Essa perspectiva de análise do passado no presente permite uma releitura do conceito de tradição, posto que seus usos estão sempre em correlação com as formas ativas de uma cultura dominante, seja sob forma alternativa, ou mesmo de resistência a essa cultura, seja de forma incorporada pela mesma, restaurando novas práticas imaginadas. Assim, tradição passa a ser interpretada como um lugar de seleção/enquadramento que articula lógicas sensíveis e reais em relação à cultura dominante, deixando de ser conceituada como um projeto cultural amorfo, já que não diz respeito a uma territorialização fixa do passado no presente, mas como uma força constituinte desse presente contínuo.



É a partir desse jogo relacional entre passado como elemento constituinte do presente que interpreto os elementos residuais, esboçados em alguns discursos juvenis do período analisado. Assim, quando o Grupo Legião Urbana, em 1986, 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”, o que se tem como referência é a idéia de juventude como sintoma de um projeto consolidado anteriormente.

A memória, nesse sentido, é resgatada para justificar uma ação juvenil no presente movida pela raiva, expressada na letra, mas também no tom de voz do cantor, como resposta as conseqüências do projeto de modernização nacional concebido no regime militar. O período de 1960 é 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 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 Renato Ortiz (2001).

Segundo esse autor, nos anos de 1960 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. 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 infra-estrutura, o que garantiu a sua expansão e a formação de grandes redes. Assim, entre 1965 a 1969, implantou o primeiro sistema de transmissão via microondas, 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.

Em contrapartida, a esfera empresarial intensificou medidas visando à unificação de mercado, ao criar estratégias de racionalização dos produtos para fomentar a consolidação dessa indústria. 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.

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”⁵, estão mapeando um contexto histórico, tornando evidente para o seu público as transformações do mesmo a partir de uma série de estruturas advindas do passado, é dessa maneira que o resíduo apresenta-se como processo de significação nessa geração 80.

Para além, Roberto Schwarz (2001) vai dizer que ainda que as idéias de direita fossem dominantes no campo político e econômico; no campo cultural, em termos de hegemonia, era o discurso de esquerda que predominava, criando, nesse sentido, uma analogia entre juventude e política de difícil dissociação, quando se pensa a juventude como categoria objetivada nos anos de 1960. 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)⁶ elaborou uma estratégia que se ancorava

⁵ A frase citada faz parte da música *Terra de Gigantes*, do disco *A revolta dos Dândis*, lançado em 1987.

⁶ O PCB foi criado na década de 1920. Cf. <http://pcb.org.br/portal/docs/historia.pdf>



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 tática 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. Se por um lado, essa união facilitou a distensão das idéias 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, compondo a noção de fluxo de idéias deslocadas.

O nacional-popular era 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 idéia 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 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” (In: Holanda, 2004: 136).

Desse modo, 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. Assim, na estruturação de uma arte engajada, está uma busca pelo povo como uma narrativa 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 os modos de agir burgueses, sob pena de traição da causa, devem estar sob constante ataque.

Povo, nesse sentido, torna-se não apenas um motivo por que lutar, mas simultaneamente um modelo/um estilo que se constitui em uma opção estética, uma força redentora do projeto de transformação social e um lugar de inocência. A “arte popular revolucionária” é, portanto, 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 idéia de povo – redenção, modelo estético e inocência – o povo “real” deixa de ser o agente da revolução, tornando-se apenas a sua justificativa.

Essa estética, por sua vez, se espalhou por vários campos culturais. 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**. No teatro, o mesmo Boal em conjunto com Gianfrancesco Guarnieri, apresenta **Arena Conta**



Zumbi, em 1965. 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.

No cinema, filmes como **Cinco Vezes Favela** (1962), a série de documentários da **Caravana Farkas** (Thomas Farkas, 1968), **Viramundo** (Geraldo Sarno, 1965), 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-revolucionária.

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 e por ele foi difundida, em exemplos como os festivais da canção produzidos pelas emissoras televisivas da época, com ênfase para a **Rede Record** e a **TV Globo**. A expansão e sucesso da música de protesto, a partir dos festivais, discos lançados e programas de rádio é um bom exemplo para percebermos os paradoxos inscritos naquele tempo histórico a partir da convivência entre dois conjuntos ideológicos visualizados como opostos.

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. Porém, ainda que eu tenha mapeado o sentido de oposição nesse artigo através de uma imagem revolucionária esquerdista vinculada à categoria juvenil para pensar a mesma nos anos de 1960, eu concordo com Irene Cardoso quando diz que esse tempo foi marcado por uma intensa “mutação cultural produzida pelos diversos movimentos”, que entre outros exemplos, a que se pensar na perspectiva contracultural como visão de mundo (Cardoso: 2005, 93).

É a partir de uma premissa também plural que a noção de juventude deve ser tomada ao se tornar o centro de uma 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 sócio-culturais e níveis de realidade” (Velho: 2006, 192 e 193).

O motivo de ter trabalhado neste artigo apenas a vinculação entre juventude e oposição, a partir da estética nacional-popular 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 dessa juventude em torno das lutas políticas de oposição. Desse modo, a idéia de juventude estava ancorada a 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 o movimentos estudantis nacionais e as diferentes revoltas juvenis que eclodiram nesse período em diversos países, que guardadas as devidas proporções, eram marcados pela lógica de contestação política aos princípios modernos, repercutindo em uma idéia de experiência globalizada, como se “o mundo inteiro”, diga-se de passagem, a juventude, buscassem formas alternativas de combate as chamadas experiências da modernidade.

Acredito que a perspectiva de um movimento em âmbito internacional favoreceu a construção de um recorte em torno da idéia 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 outro, o pai) e juventude (o filho). 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 idéia fixada de juventude 60 é uma construção política dessa classe etária 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 não pode ser esquecido, como sugere Adreas Huyssen (2000).

Com o recrudescimento da ditadura militar, fato que 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.

Pois, 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. Alternadamente, 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” (Michael Pollak: 1989) revelam os lugares de disputas claramente marcados nas malhas dessas práticas. Para o estado 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 mídia consolidada.

Em outro plano, para a “geração 60”, aqui utilizo o termo grifado para indicar uma categoria juvenil simbolizada pelas noções de oposição e revolta, havia uma necessidade clara de validação de um não esquecimento, legitimando uma operação memorável justamente pelas lógicas contrárias as instauradas pelos representantes vinculados ao projeto de direita. 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, assim, eis a pergunta que se segue: e aí, geração 80, onde está você?⁷

Juventude 80: pós-modernidade, consumo e autoreflexividade

Quando Jameson em seu livro **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**, publicado em 1984, discutiu a formação de uma nova arquitetura comportamental, a partir de uma tendência dominante nomeada de pós-modernidade, o autor centrou sua crítica ao que ele chamou de apogeu do capitalismo em sua forma mais bem confeccionada no englobamento da cultura. Em resumo, a pós-modernidade para ele seria uma intensificação do consumo, produzindo uma nova forma de articulação dos vínculos sociais (Jameson: 2007).

A análise do autor recai sobre o deslocamento do capitalismo industrial para o transnacional e como os fatores dessa reorganização histórica configuraram novos

⁷ Paródia a expressão **Como vai você geração 80?**, título da exposição ocorrida em julho de 1984, no Parque Lage, Rio de Janeiro.



hábitos culturais, baseados no consumo. 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.

Desse modo, para Jameson havia uma separação crucial entre mercadoria e arte. Enquanto a segunda estava para as dimensões críticas do sistema capitalista, a primeira era a sua expressão. Assim, quando o terreno da cultura se uniu ao mercadológico, houve um esmaecimento dessas fronteiras e o que se pontuou foi 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 mesmo, o apagamento de categorias de distinção situadas entre a alta cultura e a massiva.

Um dos principais objetos de análise de Jameson foi o adensamento de uma cultura midiática, entremeada pela cultura visual. A textualidade da imagem foi interpretada como o eixo mediador das relações sociais. É dessa forma que o autor, por exemplo, chama a atenção para uma estetização da vida cotidiana. A pós-modernidade, desse modo, se configura pelo achatamento da imagem. Assim, à medida que esse novo mundo desvaloriza a normatividade que constituiu o mundo moderno, não há sentido para se contrapor a nada.

Tal premissa está ancorada na reconfiguração das identidades na pós-modernidade, pois, segundo este a experiência modernista foi marcada pela noção de um eu único/individualizado que acarretava na personalização da obra de arte pela idéia 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. Com isso, morre também o conceito de vanguarda posto que ele está ancorado a idéia de oposição, ruptura e de crítica ao projeto moderno, ainda que apropriando-se 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.

Diante de uma construção histórica fortemente estabelecida sobre a idéia de juventude na década de 1960, ser jovem nos anos de 1980 era lidar com uma intensa pressão na tentativa de objetivar um lugar de pertencimento, principalmente por que o



cenário de atuação e legitimação desse “novo jovem” foi validado pelo consumo, universo oposto as pretensões sociais proclamadas pelo discurso esquerdista da imagem juvenil de 1960. O que significa dizer, que a “juventude 80” já nascia com seus direitos de classe etária em desvantagem perante um modelo de conduta anterior, fortalecendo ainda mais uma unidade de sentido carregada na palavra “geração 60”.

Desse modo, em 1989, quando Jô Soares, em seu programa de entrevistas **Jô Soares Onze e meia (SBT)** pergunta a Renato Russo por que **Geração coca-cola**, a resposta do cantor é a seguinte:

“Quando a gente começou a ter a possibilidade de formar um conjunto, foi mais ou menos na época em que a gente estava entrando na faculdade e a primeira coisa que a gente percebeu é que tanto as pessoas que seriam da direita, quanto as pessoas que seriam da esquerda esnobavam, sempre, todos os jovens. Por que nós éramos ignorantes, mal informados, então, basicamente veio essa idéia de fazer a música por que não seria possível ter a informação que era cobrada de nós, por que desde pequenos o que eu assistia era *Jonny Quest, National Kid, Capitão Asa*”

Acredito que é nessa mesma linha de pensamento que as composições **Inútil** (Ultraje a Rigor/1983), e **Televisão** (Titãs/1985) foram arquitetadas, enquanto a primeira tem como lógica na narrativa os erros de gramática portuguesa para indicar uma falta de informação nessa geração: “A gente não sabemos escolher presidente. A gente não sabemos tomar conta da gente. A gente não sabemos nem escovar os dentes. Tem gringo pensando que nós é indigente”; a segunda vincula a falta de informação dessa juventude a consolidação de uma indústria cultural com ênfase na programação televisiva: “A mãe diz pra eu fazer alguma coisa mas eu não faço nada. A luz do sol me incomoda, então deixo a cortina fechada. É que a televisão me deixou burro, muito burro demais. E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais”.

Essas canções são respostas evidentes a um estado de coisas que tem como consequência a vitória de um projeto de nação de direita, nos idos de 1960, revelando a ascensão das mídias nos hábitos cotidianos em 1980. Por outro lado, indicam também, uma construção em duplo sentido em que pinceladas de um humor com doses de ironia, aparecem para “condicionar” um lugar de pertencimento para essa geração, já enquadrado pela geração anterior. O humor, desse modo, torna-se uma referência em torno da disputa identitária que se formula entre a “geração 60” e a “geração 80”.

Assim, Cazuza vai a desforra em torno desse enquadramento e pede comicamente: “só não me xingue, só não me xinge, de sub sub sub sub sub, o quê? Subproduto de rock, será um tipo de nhoque? Subproduto de rock. Alguém me dê um



toque, o que é que quer dizer?”⁸. Parto do pressuposto que as músicas citadas nesse artigo são amostras de um conjunto de textos, que guardados as devidas proporções, estruturam-se como uma procura por si em um contexto mais complexo, justamente por que o adensamento do consumo prediz um esmaecimento das fronteiras que antes conformavam os lugares de atuação dos sujeitos históricos, tendo em vista que o mercado apresenta-se como tentáculos que apontados para várias direções vai englobando o que se vê pela frente.

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 nesse artigo, 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 Mikhail Bakhtin (2003) quando este diz que todo signo é ideológico, refletindo um lugar em que o ato de significação reflete as posições sociais dos sujeitos históricos em ação, entrelaçando desse modo campo da linguagem ao campo cultural (Bakhtin: 2003)

É a partir dessa premissa que Stuart Hall (1997) alicerça uma base metodológica em torno do que ele nomeou como centralização da cultura. 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.

⁸ **Subproduto de Rock**, Barão vermelho, 1985.



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.

Para finalizar, acredito que quando assumimos a posição de dotar os processos culturais vinculados a uma cultura do consumo adensada em pólos opostos, em uma visão como responsáveis por todas as crises e problemáticas do mundo; em outra, de valor positivo, como se em virtude do esmaecimento de fronteiras, a abertura de possibilidades nas construções identitárias aniquilasse, as diferenças sociais existentes e o vasto regime de ansiedades produzido por um discurso cuja busca pela felicidade é o signo que sintetiza as estratégias de ação nas sociedades hiperconsumidoras (Lipovetsky: 2007), perdemos de vista as disputas materializadas no terreno da cultura que organizam os contextos históricos, separando demais teoria e práticas de ação, principalmente quando nos voltamos para um objeto de pesquisa específico.

É nesse sentido que quando me deparo com algumas falas dessas juventudes de 1980, difundidas em circuitos multimidiáticos, interligando rádio, televisão e cinema, o que percebo não é um esvaziamento do discurso crítico, como apontado por Jameson, mas uma intensa necessidade de procura por si, nas malhas de uma reflexão sobre sociedade, cultura do consumo e juventude.

Por esse motivo, acredito que uma característica que une esses diferentes discursos e tons de falas nesses atores sociais é a autoreflexividade: voltar para si e para o contexto em que se vive, para brigar por um direito de existir, ainda que seja utilizando tênis *All Star*, jeans *Levis*, em frente à festiva televisão que produzia os agitos de **Armação Ilimitada** (TV Globo: 1985) e antecipava imagens de um país indo em direção ao turboconsumo (Lipovetsky: 2007).

Referências bibliográficas:

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
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.
CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.



- GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero: 123 variações sobre o mesmo tema.** Caxias do Sul/RS; Belas Letras, 2010.
- HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções do nosso tempo.** In: **Educação & Realidade**, n. 22, p. 15-46, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde - 1960/70.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- JAMESON, Fredric. **A virada cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2006.
- _____, _____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Ática, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal: ensaios sobre uma cultura do Hiperconsumo.** São Paulo: Cia. das Letras: 2007
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 2001.
- POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio.** In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- RIDENTI, Marcelo. **Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960.** In: **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política, 64-68.** In: **Cultura e política.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____, _____. **As idéias fora do lugar.** In: **Cultura e política.** São Paulo: Paz e Terra, 2001b.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.