Areias Escaldantes e Rock Estrela: a Visão de um Brasil Trôpego, Televisivo e Juvenil[1]

Marina CAMINHA[2]

RESUMO
Esse artigo tem como perspectiva analisar fragmentos dos filmes *Areias Escaldantes* e *Rock Estrela* como suporte para entender o contexto de consolidação de uma cultura televisiva no Brasil, através das aproximações ente televisão e juventudes, na década de 1980, atentando para a maneia como as condições singulares por que passava o país, na chamada redemocratização, foram experimentadas em função da abertura política e da intensificação de uma crise econômica que perdurou todo o período até meados de 1990. Nos entremeios desse processo as narrativas juvenis emergiram como uma busca por si a partir de jogos memoráveis entre os idos de 1960 e 1980.

PALAVRAS-CHAVE
Televisão; Juventudes; Consumo; Riso; Identidade.

CORPO DO TEXTO

O filme *Areias Escaldantes* (Francisco de Paula/1985) se passa na fictícia província de Kali, no ano de 1990, e conta a história de um grupo de terroristas – Verônica (Regina Cazé), Cristal (Cristina Aché), Vinícius (Diogo Vilela), Marcelo (Luiz Fernando Guimarães), Otelo (Eduardo Roly) e Macalé (Macalé) - comandados pela Entidade (não aparece no filme), que após assaltar um banco, sentem dúvidas se querem realizar a próxima missão de matar quatro xeiques árabes em um hotel cercado por policiais. Os integrantes do grupo acreditam que a Entidade quer vê-los mortos. Na tentativa de escapar da missão e conseguir fugir do país, resolvem sequestrar um navio com um dos xeiques para que a Entidade possa pagar as passagens dos terroristas para o novo mundo, diga-se de passagem, ir embora do país onde eles vivem.

Areias Escaldantes é uma metáfora (província de Kali) de um passado recente do Brasil que se apresenta na história em prospectiva (ano de 1990) para problematizar através de sensações (comicidade e melancolia) o contexto da cultura massiva nacional nos idos de 1980. Em ritmo de videoclipe, o filme se apropria de marcas dos filmes norte-americanos *noir*, com clara referência ao cinema policial.

---

[1] Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Doutora em comunicação social, pela Universidade Federal Fluminense. Professora do curso de Comunicação Social da Universidade Maurício de Nassau. Email: marinacaminha@hotmail.com.

Os cenários são, em sua maioria, noturnos e situados às margens da cidade. O esconderijo dos terroristas é localizado no bairro A Boca do Tigre como referência ao submundo. A fotografia é marcada pelo uso da paleta de cor vermelha, grafites e pichações. Os personagens trajam roupas futuristas, com maquiagens pesadas que remetem a uma imaginação da estética punk, pois os olhos são sempre pintados de sombras na cor vermelho sangue e delineador preto em excesso. Há desenhos nas faces, tais como raios e quadrados. Os cabelos aparecem pintados em cores extravagantes, como amarelo, por exemplo. As bocas, tanto nas mulheres como em alguns personagens masculinos (principalmente na Banda Titãs - personagens do filme), são vistos na cor preta.

Acredito que a escolha por uma estética *nonsense* (marca clara de narrativas cômicas) está relacionada ao modo como um imaginário de país confuso emergia como lugar de busca por um entendimento de si e do outro, em virtude de uma memória recente da ditadura militar em disputa com os caminhos pelos quais a chamada redemocratização nacional se afirmava como leitura do presente, pois mesmo que possamos identificar um sentimento de euforia pelo fim do governo autoritário como lugar de projeção identitária, há que se pensar também como os vestígios de uma modernização autoritária projetaram sensações melancólicas e de descrença no que se refere às gestões política e econômica no Brasil de 1980.

Em 1985, a eleição presidencial, a contragosto de uma parcela da população que reivindicou o direito do voto direto, foi realizada de modo indireto através do colégio eleitoral; economicamente, vivia-se uma alternância entre altos índices inflacionários e de recessão. Ainda que de 1968 a 1973 tenha-se vivido sob o chamado milagre econômico, em dezembro de 1979, a inflação alcançou o índice anual de 77%[3] e chegou a medir em 1985 235, 11%[4].

Culturalmente, o cenário midiático televisivo crescia em função do processo de modernização capitalista nacional, ocorrido nos idos de 1960, por parte do estado autoritário, que, em conjunto com a classe empresarial midiática, promoveu a extensão de uma incipiente indústria televisiva nos idos de 1950 (período em que o artefato aportou no Brasil) inferindo desde investimento tecnológico, para que a TV pudesse ser assistida nas diferentes regiões que compõem o país; atravessado também a criação de cartas de créditos

[3] Cf. FOLHA DE SÃO PAULO: 30/12/1979.
[4] Cf. Banco de dados do jornal FOLHA DE SÃO PAULO. In: http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro80.htm, acesso em 20/06/2012.

para que a população pudesse comprar o eletrodoméstico; até as transformações racionais das programações televisivas[5] (Borelli e Ramos: 1989).

Em virtude do projeto midiático do governo autoritário, a televisão na década de 1980 foi sentida como eixo central de uma política visual em torno das juventudes. É nesse sentido que o processo de consolidação de uma cultura televisiva foi margeado por produções massivas projetadas para e com as juventudes, adensando jogos identitários via experiências de consumo midiático que esteticamente descortinou os modos de produção televisivos. E, através de um paradoxo afetivo (abertura política e o que significava essa abertura no período) a busca por um novo projeto identitário tornou-se uma questão central nas falas juvenis midiatizadas.

Os exemplos são vastos, mas indico aqui alguns deles. No campo da música, houve em torno da sigla BRock[6], bandas com referências do movimento punk, tais como Ira, *Titãs*, *Legião Urbana* e *Plebe Rude*; as de Punk Rock, como as *Inocentes* e *Camisa de Vênus*; as com referências ligadas ao movimento New Wave, como *Gang 90*, *Ultraje a Rigor* e *Blitz*; as apenas chamadas de Rock como *Barão Vermelho* e *Nenhum de Nós*, as femininas como *Sempre Livre*, *Afrodite se quiser*; as mistas como *Kid Abelha e os Abóboras Selvagens* entre a vasta gama de artistas juvenis que surgiram no período[7].

No campo do cinema, além do já citado, temos também filmes como *Menino do Rio* (Antonio Calmon/1981) e *Garota Dourada* (Antônio Calmon/1983), cujos valores estavam vinculados a uma vida organizada em torno dos esportes radicais, praia e natureza; *Feliz Ano Velho* (Roberto Gervitz/1988) e *Dedé Mamata* (Rodolfo Brandão/1988) com referências claras às memórias dos anos de 1960; além de filmes como *Rádio Pirata* (Lael Rodrigues/1987), *Rock Estrela* (Lael Rodrigues/1988), *Bete Balanço* (Lael Rodrigues/1984) e Tropclip (Luiz Fernando Goulart/1985) que atravessam as discussões propostas nos outros filmes.

No campo televisivo, programas como *Geração 80* (1981), *Mixto Quente* (1986), *Armação Ilimitada* (1985) e *TV Pirata* (1989), transmitidos pela **TV Globo***; Mocidade*

[5] Como sugerem Borelli e Ramos, em 1965, 333% da população possuíam aparelhos televisivos. Adiante, novas emissoras foram aparecendo nos trânsitos gestados a partir da formação de um cenário de bens simbólicos nos idos de 1960, tais como *TV Globo* (1965), *TV Bandeirantes* (1967), *TVS* (1976), e *TV Manchete* (1981), além das já existentes, *TV Record* (1953), *TV Excelsior* (1959) e *TV Tupi* (1950). Cf. Borelli e Ramos: 1989.

[6] Sigla criada por Nelson Motta e difundida pelo jornalista Artur Dapieve como um modo de identificação dos diferentes grupos musicais juvenis vinculados ao ritmo rock e suas variações. Cf. DAPIEVE, 1995

[7] Não é minha intenção elaborar um mapeamento histórico das bandas, filmes e programas televisivos do período. Para quem tem interesse nesse registro. Cf. BRYAN: 2004; MOTTA: 2000; DAPIEVE: 1995 e BUENO: 2005.

Independente (1981), *Os Adolescentes* (1981) e *TV da Tribo* (1989), exibidos pela TV Bandeirantes; *Som Pop* (1981) e *A Fábrica do som* (1983), na **TV Cultura**, além de *Crig Há* (**TV Gazeta**/1985) e *FMTV* (**TV Manchete**/1984) como alguns de narrativas produzidas para e/ou pelas juventudes com variações em termos de formatos (musicais, dramaturgias, auditórios, cômicos, jornalísticos).

Nesse contexto, já no início de *Areias Escaldantes*, assistimos a uma referência dos modos de produção do audiovisual, com claras referências ao universo televisivo que ao logo da trama torna-se intensificado. Como uma espécie de abertura para uma série televisiva, assistimos a um *making off* em formato fotográfico dos cenários e montagem de planos e câmeras, interligados pela música do Ultraje a Rigor "Inútil". Essa sequência de imagens, além de indicar o tom cômico do filme, pois enquanto as imagens técnicas são mostradas a melodia imprime uma visão de país em decadência em que as possibilidades de progresso cultural terminam sempre em desastre. Diz a letra:

> A gente não sabemos escolher presidente.
> A gente não sabemos tomar conta da gente.
> A gente não sabemos nem escovar os dente.
> Tem gringo pensando que nóis é indigente.
> Inútil, a gente somos inútil.
> (Inútil - Ultaje a Rigor – 1983)

Esse artigo tem como perspectiva analisar as marcas das reflexões propostas acima, através das referências estéticas inscritas na análise de fragmentos dos filmes *Areias Escaldantes* (já citado) e *Rock Estrela* (Lael Rodrigues/ 1985) - já que em outros trabalhos analisei programas televisivos e musicas compostas pelas juventudes[8] como suporte para entender o contexto de consolidação de uma cultura televisiva – apontando não apenas centralidade da televisão nessas narrativas fílmicas, como também, discorrendo sobre os usos do consumo midiático como ferramenta de novas maneiras políticas de ação comportamental juvenil.

Na década de 1980, a televisão tornou-se o cento mediador das identidades juvenis, porém não sem contradições; fato que, a meu ver, destrona uma afiliação comportamental vista como alienada e passiva se pensarmos esse debate no diálogo entre imagens de massa e conceito de indústria cultural, proclamado por Adorno e Horkheimer (1991), no entendimento dos autores sobre a massa como conceito[9]. Entender os mecanismos inscritos

[8] Cf. CAMINHA: 2012.
[9] Meu objetivo ao apontar Adorno e Hockheimer como ponto de partida não é desconstruir a teoria da Indústria Cultural, ou me posicionar totalmente contrária às acepções dos autores. Proponho apenas problematizar a noção de massa, como característica de um sistema cultural industrial, para construir um

em práticas massivas, aproximando estética midiática com o termo política, no contexto de 1980, foi o ponto de partida que encontrei para tentar pensar sobre novas formas de atuação em tempos de políticas visuais adensadas; impressas no crescimento das plataformas midiáticas que convergem internet, televisão, cinema, música entre outros meios.

Assim, há que se pensar em como as aproximações entre juventudes e televisão na década de 1980 foram visualizadas a partir de uma seleção memorável que nos dois filmes aqui expostos está vinculada à crise das utopias das duas principais práticas identitárias contidas nos anos de 1960 (projeto de direita *versus* de esquerda). A análise do uso dessas memórias deixam marcas para perguntarmos que novo tipo de projeto ancora essas identidades juvenis. Como sugere Velho (2006), atentar para essa questão implica visualizar um contexto histórico de adensamento do individualismo em função de uma maior possibilidade de papéis sociais que o sujeito é conclamando a representar.

Nessa perspectiva, o projeto é uma ferramenta reflexiva de organização identitária que se articula a outros sujeitos e/ou grupos de indivíduos. É um modo de comunicação que relaciona performances a hábitos, vínculos, sensações e projeções do futuro no presente. Entender a formulação de um projeto em sociedades complexas significa adequar características identitárias socialmente conferidas, tais como classe social, gênero, faixas etárias, entre outras, a um "campo de possibilidades" de ação, o que significa dizer, nas palavras do autor, o reconhecimento de limites e "constrangimentos de todos os tipos" (VELHO, 1994: 104).

Assim, na formação das identidades coletivas e individuais, projeto e memória, "são amarras fundamentais", pois relacionam "visões retrospectivas e prospectivas" como lugar de ancoragem que desenham nos sujeitos "motivações" e ações justificadas "dentro de uma conjuntura de vida" e contornam os caminhos por meio dos quais os indivíduos constroem suas biografias (IDEM: 101). Nesse sentido, que prospectiva as memórias de 1960 ofereceram para as juventudes de 1980?

Areias Escaldantes e Rock Estrela em: televisão, o futuro será! Mesmo? E como será?

Areias Escaldantes é uma fábula com desejo de desforra - rodopia, pisa, ridiculariza o país, em sequências narrativas montadas de maneira incoerente. Não há lógica no filme, é uma visão de país contraditório que a narrativa propõe expor. Em sua sinopse a memória aos anos sessenta é apresentada como ponto de partida para estabelecer uma ordem de

diálogo entre estética e política em disputas que se estabelecem na forma como experimentamos o mundo massivamente.

sensações e definições do presente vivido, tendo em vista que o "terrorismo" é o mecanismo que projeta todas as ações da história contada, principalmente no que se refere ao embate entre os jovens terroristas e a polícia de Kali.

Em certo momento do filme, Vinícius (Diogo Vilela), sem querer aparecer no estádio do Maracanã, em pleno jogo do Flamengo, para receber as bombas da próxima tarefa, diz para Verônica (Regina Cazé) e Cristal (Cristina Aché): "Olha aqui gente, olha aqui. O negócio é o seguinte, eu sou um terrorista, tá? Terrorista, tá? To há nove anos e oito meses na clandestinidade, sabia? E é graças a isso que eu to vivo". Vinícius, passa o filme correndo, rodopiando e ao bailar na tela, parodia personagens assustados e em fuga constante de alguma coisa.

Em resposta a fala de Vinícius, Cristal diz: "Você tá é maluco bacana, maluco, ninguém sabe o que você é não, você é que cismou que é o terrorista mais procurado e mais importante que existe, sabe o que é que isso? Ficção, pura ficção". Retomando o tom *nonsense* do filme, Vinícius, olha para as duas mulheres e para câmera e diz que não vai. Em vários momentos somos confrontados com os olhares dos personagens para a câmera, como se fôssemos interlocutores de uma imaginação do novo projeto nacional, por meio do qual a Banda Titãs, em performance fílmica nos diz que tempo é esse:

> Babi índio *enjoy* selva coca-cola.
> Pode ser que eu vá viajar nesse navio
> Não sei, não sei, não sei
> Pode ser, pode ser, pode ser
> Não sei
> Cenas de terror e tensão
> Fuga na terra, ira no céu
> Televisão: o futuro será
> (Babi Índio – Titãs - 1984).

A performance do grupo Titãs como parte constituinte do filme é um exemplo desse questionamento por novos projetos. Mas é também uma análise sobre quais cenários apareceram naquele momento como lugar de disputa, não é à toa que a fase: "televisão, o futuro será" dialoga com frases, tais como: "pode ser que eu vá viajar nesse navio", "não sei, não sei, não sei" e "cenas de terror e tensão". É também questão de disputa memorável a paródia aos movimentos juvenis de esquerda, ou se quisermos complexificar, a maneira como os grupos revolucionários juvenis de esquerdas foram nomeados – terroristas - nos circuitos midiáticos dominantes nos idos de 1960. Desse modo, o filme abre-se a algumas possibilidades de leitura em função do uso paródico como ferramenta narrativa.

Esses mecanismos estéticos – paródia e recursos *nonsense* – expostos no filme, a meu ver, são características claras de que pensar o contexto dos anos 80, a partir do que se

tornaram as memórias de 1960 naquele presente, implica lidar com as marcas paradoxais desses enquadramentos, pois, por trás de projetos nacionais de direita e de esquerda, havia uma sensação esvaziamento de projetos, já que em virtude do recrudescimento da ditadura militar, as chamadas juventudes revolucionárias (e/ou "terroristas"), são visualizadas na história como "ficção, pura ficção" (Pollak: 1989; Huyssen: 2001).

E, no que se refere ao projeto de direita, quais foram as consequências do processo recente de modernização autoritária? No final do ano de 1980 e início de 1981, o então ministro do planejamento do governo de João Figueiredo, Delfim Neto, promoveu uma série de pacotes de refreamento do consumo como resposta a uma inflação de 76%. O ministro elaborou um institucional publicitário e disponibilizou nos meios de comunicação, conclamando a população a lutar contra a crise econômica utilizando como ferramenta a poupança. O consumo, desse modo, deixava de ser a solução. Diz o institucional:

> De alguns anos pra cá a inflação transformou-se em uma preocupação constante na vida dos brasileiros. Ministros, empresários, cientistas políticos e sociais debatem incessantemente, e os jornais ocupam colunas editoriais com o assunto. Enquanto isso, o Governo Federal tenta unir seus esforços aos esforços da iniciativa privada, com o objetivo de travar por todos os meios a marcha inflacionária. Dentre as diversas causas apontadas para o fenômeno, uma vem-se destacando de forma cada vez mais preocupante. O consumismo exagerado. O povo brasileiro, tentando defender-se da inflação, compra alem de suas possibilidades, relegando a poupança a uma opção secundária. Bens de todos os tipos, inclusive os supérfluos, são consumidos vorazmente, realimentando assim a já abastada taxa inflacionária. Nessa guerra, você – e cada um – é um importante aliado. Consumindo em menor escala, vamos conseguir manter a níveis mais suportáveis os índices da inflação. Se todos estes argumentos não forem suficientes para fazer você pelo menos tentar poupar um pouco mais, talvez você se sensibilize diante de alguns argumentos que, se não tocam fundo no seu bolso, tocam fundo no seu coração. Os recursos que você deposita na poupança são emprestados a quem realmente necessita e usados na construção e no financiamento de casas populares, apartamentos, escolas e hospitais. E, ainda, geram empregos a milhares de brasileiros que dependem direta ou indiretamente da indústria da construção civil. Pense nisso tudo com muito carinho (NETO *in* VEJA: 03/09/1980)

A perspectiva de uma classe média consumidora engendrada no projeto de modernização autoritária esmaeceu, por que todo um imaginário organizado na reestruturação de um campo industrial que aumentou a produção de bens mercantis no país (mesmo essa não atingindo as classes populares) em conjunto com representações televisivas de integração nacional via signos do consumo, projetou no Brasil de 1980 uma imaginação às avessas: proibiu-se o consumo. Essa sensação espraiou-se ao longo da década, acarretando em uma sucessão de planos econômicos fracassados, falta de produtos

para consumo nos pontos de venda e no aumento do índice anual inflacionário que em 1989, chegou a medir 1. 764, 87%[10].

Essas experiências gestadas entre consumir e não "dever" consumir configurou a formação de uma paisagem temporal trôpega diante de uma trajetória nacional em retrocesso e, vinculada a noção de uma modernização de cabeça para baixo. Não é à toa que a revista *Veja* publica uma matéria, em 1982, sob o título "O sonho acabou: o retrato de uma classe média traída pela economia" (VEJA: 06/01/1982).

Nesse sentido, ora as memórias de 1960 em 1980 eram amadas, pois ainda que dolorida, representava um lugar de ancoragem, crença e refúgio possível, em função de um futuro também imaginado nos esteios da crise; ora elas eram odiadas, tendo em vista que a noção de trauma sobrevalorizava o sentimento de descrença em relação a esse futuro do presente; ora essas duas imaginações andavam de mãos dadas.

É nesse sentido que o presente vivido gestava uma sensação de colapso, pois mesmo nos espaços de consumo televisivo em que novos estilos de vida apresentavam-se amarrados a uma perspectiva comemorativa (deflagrando uma necessidade do esquecimento por parte do estado e do mercado das gestões traumáticas), a perda das utopias sessentistas em conjunção com a crise econômica que o país atravessava, tornava-se um indicador de falta de perspectiva, fato que acarretava no uso de perguntas sobre si como esteio de um entendimento de Brasil e projeção de futuro.

Essa referência já está inscrita no filme pela forma como a direção de fotografia apresenta a Província de Kali para nós espectadores, a cidade possui um clima soturno, está situada às margens, com claras referências ao submundo, nos esconderijos, nos becos escuros e nas referências as marcas de uma cultura periférica como apontei anteriormente. Em uma cena em que os terroristas Vinícius (Diogo Vilela) e Verônica (Regina Cazé) resolvem tomar um taxi para voltar para casa, o taxi anda para trás e os personagens são mostrados com medo, metaforizando a incredulidade do que se vivia e o temo pelo futuro.

Nessa mesma sequência, o universo televisivo adentra e brinca com a clandestinidade, desarmando a noção de perigo, medo e terror, por meio de performances cômicas. Em meio à imagem dos dois terroristas chegando de taxi n'A Boca do Tigre, uma vinheta aparece na tela e assistimos a Repórter (sem nome) vivida pela atriz Catarina Abdalla, como uma espécie de plantão jornalístico que interrompe a programação, entrevistando o policial Médio Moura (Lobão) sobre a criminalidade da província:

[10] Cf.FOLHA DE SÃO PAULO: 29/12/1989.

> **Repórter (com uma maquiagem que imita uma máscara preta na região dos olhos):** Bom, boa noite gente, neste momento a TV de Kali interrompe suas programações para fornecer as últimas notícias sobre o misterioso atentado ao suposto traficante chinês, tailandês, vietnamita, japonês...Bem, eu não sei direito. Estamos aqui com um dos chefes da polícia de elite que irá nos fornecer belíssimas informações.
> **Médio Moura (aparecendo no reflexo do retrovisor do carro para indicar um enquadramento televisivo):** Bom minha amiga, eu não tenho nenhuma declaração a dar, por que eu sou apenas um médico e a única pessoa gabaritada a dar alguma informação em Kali, na polícia, será o nosso amigo, o Máximo, ele é apenas o Máximo. É a única pessoa que pode dar a informação que você quer. Eu sugiro agora então que a gente volte à programação normal, certo? E? também tenho uma perguntinha a fazer: vocês ainda estão passando aquela série, *National Kid*?

O nome da polícia na província de Kali é Polícia de Elite; o policial é um médico que não consegue responder as questões, tem apenas a curiosidade de saber se a série americana, *National Kid*, ainda está no ar evidenciando a importância dos cenários televisivos nas construções identitárias juvenis, e a sugestão de Médio para que a "programação normal" já indica um enquadramento televisivo de toda a história que assistimos. Além disso, nas cenas em que os policiais Máximo Moura (Paulo César Peréio) e Médio Moura aparecem tentando capturar os terroristas, eles apenas andam em círculos construindo diálogos sem sentido, um responde ao outro com frases deslocadas. Há ainda um espião, que sempre aparece em cantos não tão escondidos das cenas e que no final do filme descobrimos ser o cineasta Neville d'Almeida[11] que em montagem paralela (em um momento está conversando com os personagens do filme, em outro olhando para nós espectadores) nos fala:

> Eu não to entendendo nada. Venha cá. Eu já olhei tudo, desde o princípio, to observando tudo e continuo sem entender nada, será que eu sou burro? Será que eu não entendo? Isso aqui está cada vez mais difícil de sacar, vocês estão por fora, dando tiro. **(Olhando para a câmera)** Impressionante! Terroristas. Polícia de elite. Província de Kali. *Nonsense*. Inadimplência. Inverno de 1990, o futuro será **(vira de costas e sai andando, sendo parado por crianças carentes pedindo esmolas no meio do caminho)**.

Esse não entendimento do Brasil marcado, esteticamente pelas referências cômicas vai aparecer também, com um tom menos sombrio, em termos de fotografia, em *Rock Estrela* (Lael Rodrigues: 1985). Essa outra narrativa, propõe uma discussão sobre juventude revelada a partir da transformação de um estudante de música erudita, chamado Rock (Diogo Vilela), que passou dez anos aperfeiçoando seus saberes na Argentina – cidade de

[11]Cineasta dos anos de 1970, foi um dos representantes da estética marginal, dirigindo seu primeiro longa-metragem *A dama de lotação*, em 1975. É também diretor de *Rio Babilônia* (1982) e *Navalha na Carne* (1990). Para aprofundar, conferir os arquivos do site *Memória da censura no cinema brasileiro*, in: http://www.memoriacinebr.com.br, acesso em 16/01/2012.

Corrientes – e volta ao Brasil se deparando com um universo completamente diferente do que ele imaginava ser.

Embora o filme não nos mostre cenas do país imaginado por Rock, em algumas falas do personagem passamos a ter uma percepção de que tipo de memória a narrativa seleciona para elaborar um contraponto entre o Brasil que ele redescobre, à medida que ele contempla as paisagens cariocas em sua volta e se assusta com a imagem de país que ele deixou ao embarcar para a Argentina. As dúvidas do personagem tornam-se o fio condutor para discutir tempo histórico, projeto juvenil e televisivo 80.

Esse novo Brasil que vemos é uma metáfora de uma vitrine televisiva, pois através de cores brilhantes, luz neon, exibição de equipamentos de filmagem e encenações do aparelho no cotidiano dos personagens personificam as relações entre as narrativas televisivas e a busca por identidade do personagem Rock. Nas superfícies dessa discussão há um cenário controverso, o passado rememorado é visto nas imersões de um presente em crise e é essa lembrança que legitima narrativamente a necessidade de um novo projeto identitário. Em tom cômico, a história alinha através das incertezas do personagem, um discurso duplo que também se apropria de uma estética *nosense* para que um passado memorável seja visto em prospectiva e, desse modo, legitime a escolha pela "televisão" como resposta dessa busca identitária no final do filme.

É, portanto, com esses desdobramentos do passado e do futuro no presente, que essas juventudes 80 vistas nos filmes tiveram que negociar ao construírem suas identidades vinculadas ao contexto massivo de uma cultura televisiva em processos de consolidação. Assim, retomando a análise do filme, na primeira sequência, assistimos a chegada de Rock (Diogo Vilela) no Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro (Galeão) enquanto ouvimos a música tema e de nome homônimo, entoada por Léo Jaime, que também atua na película como o primo roqueiro Tavinho, que além hospedar o personagem principal tem a função de mostrar para ele uma nova imagem de Brasil. Diz um pedaço da letra:

> Quem sou eu?
> E quem é você?
> Nessa história eu não sei dizer.
> Mas eu acredito que ninguém tenha vindo pro mundo a passeio...
> De onde se vem? Prá onde se vai?
> Só importa saber prá quê e pra quem
> Pois o destino transforma num dia um menino em herói de TV
> (Rock Estrela – Leo Jaime - 1985).

Tanto em *Areias Escaldantes* quanto em *Rock Estrela*, nas duas músicas citadas, a televisão aparece como entendimento de uma instância central no projeto identitário juvenil

de 1980. É a partir dessa perspectiva que as falas apresentadas em primeira pessoa, em ambas as canções, encenam a necessidade de uma releitura de si a partir dos contextos televisuais. Ao longo dos dois filmes, essa perspectiva se acentua, fabulando a aproximação entre televisão e juventudes como prospectiva de um Brasil novo.

Em seguida, assistimos a entrada de Rock (Diogo Vilela) na casa do primo, trajando paletó, gravata em tons de cinzas e um cachecol enrolado no pescoço. Ao tocar a campainha, ele se depara com uma festa com músicas estilo BRock, luzes de neon e roupas coloridas. Uma moça (não identificada) abre a porta e se assusta, pois há um claro contraponto entre o figurino utilizado pelos personagens da casa e Rock - a personagem acha que Rock é um policial.

Assistimos nessa visão inicial da moça, dois mundos diferentes compartilhando o mesmo ambiente que se intensifica na carta em que Rock (já trancado no seu novo quarto) escreve para a namorada Graziela (Malu Mader) deixada na Argentina. Nesse início, já visualizamos a discussão proposta pela narrativa. Em trechos do texto, ouvimos sua voz: "Eu fugi, fugi sim. Fugi de tudo e de todos. É, a minha cabeça não tava legal. Eu quero uma mudança, eu quero mudar minha vida. Eu sei que eu vou encontrar algo estranho. Eu sei. Se bem que eu temo pela minha razão nesse país louco".

Essa perspectiva de Brasil de cabeça para baixo em *Rock Estrela* é marcada pela relação com a música. Enquanto o personagem ironicamente de nome Rock, é afiliado a música erudita, a imagem que temos da juventude que ele encontra no país experimenta outras sensações vinculadas aos signos de uma cultura massiva. A confusão de Rock apontada em carta para a namorada argentina se intensifica em cena subsequente, quando Tavinho (Léo Jaime) o convida para ir a uma danceteria de rock (Help) e eis que o protagonista responde: "eu Beethoven, Villa-Lobos, detestamos esse tal de rock, sabia? É uma música sem passado". Em seguida, Tavinho responde: "É? E quem precisa de passado, xará? Quem vive de passado é bandido, morô?". Em seguida vemos Rock tocando a música *Bachianas n. 5* (Villa-Lobos) em um violino para uma plateia de personagens velhos que estão quase dormindo. Quando o concerto finaliza, o personagem olha para a câmera e diz: "passei, *or not* passei. That is the question", parodiando a frase dita por Hamlet.

Acredito, anteriormente quando da análise do filme *Areias Escaldantes*, que há nesse trecho, uma disputa de significação entre essas juventudes pelo que eles não querem mais ser lembradas e, apesar de nesse filme o passado corporificado na imagem de Rock referenciar a música erudita, como uma perspectiva de imaginário nacional "puro" anterior

aos anos de 1960, a narrativa posteriormente encena um alinhamento entre essa personificação e a memória de tortura.

Assim, em uma montagem paralela vemos a banda de Tavinho chegar a um estúdio musical enquanto Rock toca um saxofone. Assistimos ao diálogo entre Tavinho e o saxofonista oficial da banda (Tim Rescala) que, ao ouvir o som que Rock produz, assusta-se e fala para o primeiro:

> **Saxofonista (exageradamente nervoso e agressivo):** Pô Tavinho, tem coisa aí cara. Que som estranho é esse?
> **Tavinho (relaxado):** Eu to gostando.
> **Saxofonista:** Porra cara! Será que você não sente? Esse som é negócio de ditadura, tortura, Cia. Porra, cara!

Rock, portanto, evoca outra memória. Essa lembrança, do sanfonista, remete a um tipo de juventude 60 de direita que, na fala do saxofonista, dá a entender que apoiou o regime militar, e, por esse motivo, o medo é deflagrado na interpretação que ele faz do protagonista. Há que se discutir, porém, que mesmo naquilo que nomeamos de juventude 60 de direita - vinculada aos sonhos de consumo e da competitividade que indicava uma crença no capitalismo de mercado - a forma como a violência do estado ditatorial foi experimentada em conjunto com a crise econômica do período apresenta-se em 1980 como silenciamento de um projeto, um lugar no mundo e, portanto, um lado a que se apoiar como característica identitária.

Rock, sem saber como lidar com todos esses questionamentos em torno de si, resolve voltar para a Argentina e encontrar com a namorada. Eis que de repente, Corrientes e Graziela (Malu Mader) aparecem completamente diferentes para ele e para nós, espectadores. Nas primeiras imagens do filme, enquanto escreve a carta para a namorada, vemos uma Graziela, em tom romântico[12], que indica para o espectador um sentimento de inocência surgindo na tela: virgem, bondosa que ajuda os velhinhos a atravessarem a rua, de vestido godê, como mangas fofas e altas e um laço na cabeça em tom cor de rosa claro. Já nessa volta, o mundo festivo de roupas coloridas e *rock and roll*, desponta como paisagem nas ruas e nas vestimentas de Graziela. Eis que um diálogo entre os dois, após uma cena de sexo, indica o início da transformação de Rock:

> **Rock:** Saquei viu? É a revolução.
> **Graziela:** Que revolução que nada
> **Rock**: É a revolução, claro que é! Olha, eu nunca tinha visto a Corrientes com esses olhos, nunca vi nada. Nunca te beijei, nunca te amei. Eu te amava como se você

[12] Obviamente que o filme é cômico, a intenção no exagero da roupa é para marcar o riso, mas também para entendermos os contrapontos discutidos no filme.

> fosse, assim, uma deusa intocável. De repente eu percebi que você era de carne e osso.
> **Graziela:** E foi bom?
> **Rock:** Não sei, to meio confuso. É mais de qualquer forma, preciso mudar, né?
> **Graziela:** As coisas vão mudando, vai dar um giro por aí. Vai ver o mundo como ele é, e não como a gente sonhou que ele fosse, vai? Vai ver um show e se divertir.

O diálogo reflete justamente uma quebra de uma visão romântica de mundo, que se pendermos para o lado da direita, ou para a esquerda como memórias experimentadas nos idos de 1980 encontraremos, guardadas as devidas proporções, sensações parecidas por que estas refletem a ideia de uma crença no futuro que não se apresenta como perspectiva para as juventudes 80. É nesse sentido que a descrença emoldura o riso e o divertimento festivo projetado nos espetáculos televisivos em que esta geração foi agente constituinte de suas fabulações.

É nesse mundo imaginário televisivo que a resposta aparece, mas sob que experiências? É esse questionamento que, a meu ver, aparece como operação de sentido que torna a lembrança uma reflexão de crise mais complexa em torno de uma cultura da memória, na acepção de Huyssen, como gestão do presente, pois essa ancoragem no passado como tentativa de agarramento a uma perspectiva de continuidade também sugere uma necessidade de apagamento daquilo que pretende ser lembrado. Ser televisão para essas juventudes, portanto, significa o que? A meu ver, essa pergunta se constituiu como questão embutida nas narrativas autorreflexivas encontradas nessa geração.

É dessa maneira que no final do filme vemos um Rock totalmente modificado, com jaquetas de couro, brincos na orelha, óculos escuros, tocando com Tavinho que mais uma vez performa a canção temática do filme. O tom das imagens encenadas é marcado por um excesso de luzes coloridas que refletem a transformação do protagonista em um "herói de TV", como sugere a letra.

Rock Estrela, desse modo, é um enquadramento memorável de um comportamento juvenil daquele presente. A festa, o brilho, as olhadas para a câmera nos convidam a enxergar os entrelaçamentos entre cultura jovem e cultura televisiva. E como sugere Léo Jaime em fala à seção "Gente", da *Veja* (21/07/1985): "Achei o filme ótimo. Ele acaba com o mito de que todo roqueiro é doidão, todo atleta, burro e todo jovem, militante comunista", posto que há outro tipo de juventude encenada.

Assim, cria-se um novo projeto, que em Areias Escaldantes, em tom menos festivo, é finalizado com um videoclipe da Banda Lobão e os Ronaldos, entoando a canção *Mal Nenhum*. Esta cena final foi gravada em uma plataforma de cimento em meio a Baía de

Guanabara, indicando uma perspectiva de solidão, como se estes jovens estivessem ilhados sem saberem em que se ancorar. Diz a letra da canção:

> Nunca viram ninguém triste?
> Por que não me deixam em paz?
> As guerras são tão tristes
> E não tem nada demais
> Me deixem, bicho acuado
> Por um inimigo imaginário
> Correndo atrás dos carros
> Como um cachorro otário (...)
> Eu não posso causar mal nenhum
> A não ser a mim mesmo.
> (Mal Nenhum – Cazuza e Lobão – 1985).

Nos anos de 1980, essas falas juvenis foram atravessadas por investimentos políticos e econômicos que corroboraram para o assentamento de uma cultura televisiva no país. O governo brasileiro, mais precisamente no ano de 1981, aprovou a fabricação de videocassetes caseiros, na Zona Franca de Manaus pela empresa Sharp[13], propagandas com o surgimento de câmeras de vídeo portáteis apareceram nos circuitos midiáticos[14], fortalecendo a reorganização da vida social como práticas memoráveis, vinculadas cada vez mais aos recursos tecnológicos midiáticos[15].

Criou-se, desse modo, um cenário cultural midiático cuja plataforma central era a televisão, tendo em vista o investimento governamental e mercadológico gestado nos idos de 1960 e aprofundado nos de 1980 ao redor desse tipo de mídia. O uso de marcas do humor, presente nas duas narrativas, agrega valor à narrativa por que reúne sensações de euforia e melancolia para discutir uma imagem de Brasil novo, em que as cenas da TV aparecem como lugar de mediação importante. O questionamento sobe a televisão, desse modo, inscrito nessas duas histórias é o começo de uma pergunta pelo futuro do presente que se alojou nas disputas por significação das juventudes midiáticas de classe média de 1980, diga-se de passagem.

Acredito que entender as imagens do consumo televisivo através das narrativas dessas juventudes possa ajudar a empreender um olhar mais complexo para as trajetórias

[13] Cf. VEJA: 26/08/1981.

[14] Cf. Propaganda da primeira câmera de vídeo portátil, Betamovie (Sony). VEJA: 03/10/1984. Ver também série de campanhas da marca Sharp na década de 1980, elaborada pelo estúdio Start Desenhos Animados. Entre elas constam as animações, com influências surrealistas, *Imagens e cores da nossa terra* (1976), sobre o lançamento da TV em cores; *Pássaros* (1980) – a campanha ampliava a noção de imagem, agregando valor simbólico ao videocassete e câmeras filmadoras portáteis. Cf. *Nova era*. http://www.youtube.com/watch?v=eMw9iAm95Lo, acesso em 14/08/2011. www.startanima.com.br, acesso em 28/03/2012.

[15] A imagem eletrônica, nesse sentido, apresenta-se como uma ferramenta ordenadora da vida cotidiana, tanto de maneira oficial, quanto em vestígios subterrâneos (gravações caseiras), no dizer de Pollak, conformando um estreitamento entre juventude e universo televisivo.

culturais televisivas, pois nas maneiras de consumi-la culturalmente evidenciadas nessas projeções comportamentais, há que se pensar em como se dão as disputas por significação que envolve um feixe de relações entre diferentes campos sociais (BOUDIEU: 1983). Desejar ser TV, portanto, é lugar de pertencimento que pressupõe políticas de visualidades que compreendem as distinções promovidas nas maneiras como os comportamentos passam a ser qualificado e, portanto, constituem-se como lugar identitário. São inquietações vinculadas a maneira como esse desejo emana visões de mundo que justificam a correlação entre televisão e cultura, pois nos ensinamentos encantados dos reinos televisivos, arquitetou-se todo um modo de vida vinculado a construção de um consumo emocional televisivo, mas não necessariamente silenciado de questionamentos e interjeições.

REFEÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

BORELLI, Silvia e RAMOS, José Mario Ortiz. **A telenovela diária. In: Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A metamorfose dos gostos**. In: **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRYAN, Guilherme**. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80***. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BUENO, Zuleika de Paula. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, 2005.

CAMINHA, Marina. **O corpo juvenil televisivo: diálogos entre televisão, juventudes e consumo nas ondas de Armação Ilimitada e TV Pirata.** Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense/UFF, 2012.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: O rock Brasileiro dos anos 80**. São Paulo: Editora 34, 1995.

FOLHA DE SÃO PAULO**. *As expectativas em torno da inflação***: 30/12/1979.

_____. **Ano acaba com superinflação de 1.764%**: 29/12/1989

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____,_____. ***Memória e Identidade Social***. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

VEJA. **Gato por lebre: confecções falsificam etiquetas famosas**. 03/09/1980.

____. **Made in Manaus: governo autoriza a Sharp a fabricar VHS**. 26/08/1981.

____. **O sonho acabou: o retrato de uma classe média traída pela economia**: 06/01/1982.

____. **Campanha da videocâmera Betamovie**: 03/10/1984.

____. **Seção Gente: Nota sobre o filme Rock Estrela, com comentário de Léo Jaime**: 21/08/1985.

VELHO, Gilberto. **Projeto, emoção e orientação**. In: **Individualismo e cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

____,_____. **Memória, identidade e projeto**. In: **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.