

# A JUVENTUDE ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA : A "REBELDIA" COMO TRADIÇÃO INVENTADA E ESPETACULAR

Hamilcar Silveira Dantas Junior

Prof. Assistente DEF/UFS

Doutor em Educação LEPEL/FACED/UFBA

## RESUMO

O século XX foi o século da juventude, de uma cultura que lhe identificava como tal, e do espetáculo, de relações históricas mediadas por imagens. Considerando que a juventude é uma construção sócio-cultural, este artigo parte do princípio que a face da juventude como naturalmente rebelde foi uma tradição inventada, espetacularizada e enraizada na memória coletiva. Os movimentos estudantis materializaram experiências de revolta que subvertiam a lógica revolucionária clássica. Tais experiências foram assimiladas pela razão instrumental e os protestos sociais tornaram-se apêndices da lógica espetacular. Conclui-se que nas diversas manifestações culturais se construiu uma idealização da rebeldia juvenil, pautada em "vedetes do espetáculo", fato que se consubstanciou, no Brasil, no estereótipo do jovem "revolucionário".

*Palavras-chave:* Juventude rebelde; tradição; espetáculo.

## ABSTRACT

The 20<sup>th</sup> Century was the century of youth, of a culture that identified it as such, and of spectacle, of historic relations measured by images. Considering that youth is a social and cultural construction, this paper starts from the principle that the feature of youth as naturally rebellious was an invented tradition, made into spectacle and rooted into the collective memory. The student movements materialized rebellious experiences which subverted the classic revolutionary logic. Such experiences were assimilated by instrumental reason and the social protests became appendices of the logic of show business. We conclude that several manifestations were built on an ideal of rebellious youth, complete with "stars", a fact that epitomized, in Brazil, the stereotype of "revolutionary youngster".

*Key-words:* rebellious youth; tradition; spectacle.

O século XX, momento fértil no desenvolvimento da humanidade com imensos avanços tecnológicos direcionados ora à vivência tranqüila e criativa, ora ao extermínio, teve como fundamento histórico, a imagem. Neste século, um grupo social — a juventude — cuja vivacidade, a alegria, a espontaneidade, a força, a contestação, a irracionalidade, o ímpeto, foi responsável por imprimir marcas que podem ser sentidas no cotidiano atual, notadamente no discurso educacional que "prepara as novas gerações para o futuro", na cultura artística cada vez mais mercantilizada e jovial, e no discurso esportivo que prega o "ser eternamente jovem".

Ao contrário do que comumente se acredita, a juventude não é uma categoria acabada, um momento da vida localizado entre a infância e a vida adulta, passível de aprisionamento em marcos temporais estanques como, por exemplo, entre os 10 e 20 anos de idade. Para Levi e Schmitt (1996), a juventude é uma construção social e cultural. Ainda que limitada nas margens móveis entre a fragilidade infantil e a autonomia adulta, a juventude tem uma característica fugidia, cheia de significados, símbolos, promessas, ameaças e potencialidades. A análise histórica da ação dos jovens não pode partir de sua idealização, é premente situá-los no contexto de movimento, corporificando seus interesses, anseios, possibilidades e limites de prática social. Para Luisa Passerini (1996), a partir da década de 1950, inventa-se o termo adolescência e a idéia da juventude como turbulência, confrontada com as responsabilidades do futuro. Há um choque entre o Estado, que cabia proteger a juventude, e o mercado, que "juveniliza" seus produtos. Os jovens tomavam, então, o centro da cena histórica da modernidade. Não importava a idade, importava *ser, estar* ou *sentir-se* jovem. Algumas instituições serão campo fértil às suas ações, especialmente as artes, a educação e o esporte.

As imagens da juventude na história têm orientado ou sobrecarregado as novas gerações dado que as experiências do presente são guiadas pelo conhecimento do passado. Neste artigo objetivo refletir acerca da invenção — nos limites entre a história e a memória — de uma imagem de "juventude rebelde", especificamente na segunda metade do século XX. As reflexões tomam corpo a partir do diálogo entre distintas fontes, notadamente na literatura,

música, televisão e cinema, e o conceito de tradição, tendo por conseguinte, o horizonte da imagem como epicentro de um século imerso na sociedade do espetáculo<sup>1</sup>.

Em larga medida, quanto à memória social, conforme Connerton (1999), as imagens do passado — expressas nas diversas manifestações culturais como a música, o cinema, a televisão, o esporte — legitimam e/ou tencionam uma ordem social presente. É possível, então, refletir que a capitalização das imagens e sua fluidificação em bases culturais industriais legitimam e aprisionam os sujeitos em torno de uma dada ordem social. Tal movimento foi vital, na segunda metade do século passado, pois a juventude buscava suas identidades, foi alçada ao centro da história como protagonista, ligou-se diretamente à sociedade de consumo e se sedimentou na memória como rebelde e contestadora.

Michael Pollak (1992) destaca que uma das características da memória é o sentimento de identidade, construído como a representação real no corpo, no grupo, nos princípios morais e de unicidade com o outro. A identidade circunscreve-se numa dinâmica de mudança, de negociação, de transformação em função das pessoas que nos cercam. Por outro lado, a memória passa por um trabalho de enquadramento que pode ser realizado tanto por historiadores, numa história nacional ou por outras esferas culturais na sociedade de massa que ora mantêm e dão continuidade, ora transmutam a memória legando-nos outras identidades e percepções.

Com a juventude em cena suas memórias e suas identidades foram tatuadas no corpo, posto que as práticas sociais são externadas corporalmente e aí têm suas marcas perpetuadas. Connerton (1999) destaca duas práticas sociais que tornam possíveis comunicarmo-nos com o enquadramento da memória alertado por Pollak: as práticas de incorporação e de inscrição. A incorporação se refere à comunicação entre corpos presentes – aperto de mãos, abraços, sorrisos, palavras dirigidas - que se processam enquanto os corpos estão em contato. Já a prática de inscrição alude às ações intencionais de captação e conservação de informação, muito depois do organismo humano ter deixado de informar:

---

<sup>1</sup> O conceito de "sociedade do espetáculo" sustenta-se nas teses definidas por Guy Debord em 1967. Segundo o "livre pensador" francês, a vida na modernidade transfigurou-se numa imensa acumulação de espetáculos, passando a uma representação em que o fundamento da existência e das relações sociais é a imagem. As instituições modernas e suas tradições têm suas funções de coesão social solapadas pela efemeridade da vida espetacular. Tudo é conduzido por uma lógica de produção e consumo em que, se o "ser" já havia sido descartado nos albos da sociedade industrial, o "ter" já não é mais representativo, pois o fundamental é "parecer". A pauta do dia é o consumo do "visto" para "ser visto", numa velocidade de oferta que determina as formas da existência, implicando na fabricação de "modelo ideais" no âmbito do conteúdo e da forma. (DEBORD, 1997).

fotografias, fitas de áudio, imprensa. Na esfera cultural, o cinema, a literatura, a música e a televisão seriam práticas de inscrição, enquanto o teatro seria uma prática de incorporação pois de comunicação direta entre os artistas e espectadores. Práticas como educação e esporte, por seu turno, exigem os dois tipos de ação, ou seja podem ser inscritas e/ou incorporadas. Desta forma, cabe destacar que na dinâmica social espetacular, os limites entre espaço e tempo estão diluídos, portanto é um desafio apreender a ação juvenil na história e os mecanismos efetuados de enquadramento da memória de suas práticas através das artes, suas representações e sua transversalidade no curso histórico.

O século do movimento espetacular foi o século da juventude que expandiu, sem limites, uma cultura que lhe identificava como tal. Para Hobsbawm (1997), nenhum movimento deixou tantas marcas quanto uma "revolução cultural" que tinha a força da juventude. O mundo se tornara velozmente moderno, dada a dinâmica dos avanços e rupturas históricas. Nesse sentido, revelaram-se algumas características: a juventude passava a ser o estágio final do pleno desenvolvimento humano; assumia um caráter internacionalista; tornara-se a cultura predominante nas economias de mercado desenvolvidas ou em desenvolvimento. Em síntese, era a materialidade da modernidade.

A partir dos anos de 1950, os jovens rejeitavam o rótulo de crianças e adolescentes, negando por completo qualquer humanidade acima dos 30 anos de idade. A lógica era que a juventude era a vida inteira e esta se encerrava jovem como o ator James Dean e os músicos Janis Joplin, Jimi Hendrix e Jim Morrison, estes mortos ao sabor dos 27 anos. "Viva rápido e morra cedo" era a tônica. A juventude era internacionalista e, não obstante certa hegemonia cultural dos Estados Unidos, os jovens abriam-se à música caribenha, latina e africana, bem como ao cinema francês da *nouvelle vague* e do neo-realismo italiano.

Certo é que não havia unidade nesta cultura juvenil: não foi para todos – notadamente os miseráveis do Terceiro Mundo – e muitos nem buscavam transformar a política, mas somente abalar as estruturas. Tal cultura era informal e antinômica: liberação pessoal e liberação social eram a mesma coisa, onde sexo, drogas e *rock and roll* eram nódulos de enfrentamento do Estado, dos pais, dos vizinhos, da lei: "... o grande significado dessas mudanças foi que, implícita ou explicitamente, rejeitavam a ordenação histórica e há muito estabelecida das relações humanas em sociedade, que as convenções e proibições sociais expressavam, sancionavam e simbolizavam" (HOBSBAWM, 1997, p. 327).

Posta essa consideração, é necessário contrapor-se a algo que está incrustado na memória ocidental: o jovem é por natureza ou culturalmente rebelde e revolucionário! Estudos históricos, como os de Luzzatto (1996) atestam que os jovens estiveram mais presentes e aliados a organizações burguesas de manutenção do *status quo* na Europa do século XIX do que vinculados a ideais revolucionários. Em regimes totalitários, a juventude tornou-se a representação do atleta<sup>2</sup>, do construtor, do trabalhador, do estilo de vida que marca, purifica e glorifica uma raça, especificamente nos moldes do fascismo italiano e nazismo alemão, conforme atestam Malvano (1996) e Michaud (1996). Defendo, por conseguinte, a idéia de juventude como turbulenta e rebelde a ser enfrentada e enquadrada à ordem como uma "tradição inventada" no pós 2ª Guerra Mundial.

O termo "tradição inventada" deriva do conceito enunciado por Hobsbawm (2002a, p. 9):

*...um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.*

Tomo por princípio que uma característica da modernidade é sua necessidade de estabelecer unidade e coesão em meio a conflitos e desigualdades. As tradições têm por função garantir coesão social, legitimar instituições e relações de autoridade, socializar imagens unificadoras, especialmente em cerimônias, espaços e símbolos públicos, além das práticas corporais socialmente aceitas e reconhecidas. A educação, as artes e o esporte têm essas funções, principalmente por se comunicarem e abarcarem a juventude em seus seios. Partindo deste conceito, entendo que a linguagem, o vestuário, a postura e a atitude a partir dos anos 50, principalmente da Europa e dos Estados Unidos, coincidiram com movimentos históricos que marcaram indelevelmente a humanidade<sup>3</sup>.

A revolução socialista na China, a guerra da Coréia, a descoberta do totalitarismo e dos massacres no socialismo soviético, as lutas contra o colonialismo no norte da África e na

---

<sup>2</sup> Note-se que o termo "*athleta*" originariamente designava lutador, guerreiro, não se referia ao praticante de esportes ou atividades físicas, à época este era denominado "*sportman*" (MELO, 2007).

<sup>3</sup> Burke (2007) alerta quanto ao fato de se enxergar "invenção de tradições" em todos os movimentos da história, cabendo perceber que existem muito mais "reconstruções" que "invenções". Neste caso, a força com que ganha centralidade, a esta época, o papel histórico dos jovens e sua face rebelde ratifica meu argumento de que esta foi uma tradição inventada que vem continuamente, no terreno da história e da memória, sendo reconstruída.

América Latina, principalmente a guerra da Argélia e a revolução cubana na década de 1950, espalharam-se ao longo dos anos 60 com as manifestações de massa contra a guerra no Vietnã, as lutas pelos direitos humanos e igualdade racial nos Estados Unidos, os movimentos estudantis no "maio de 68" na França e na Primavera de Praga. Acenava-se, então, para uma possível "rebelião mundial" com a cara da juventude.

Os movimentos estudantis, principalmente o "maio de 68", consubstanciaram a crença numa identidade fundada no fato de pertencerem à mesma classe de idade, não classe social. Subvertia-se a lógica revolucionária clássica consistindo, para Irene Cardoso (2005), "experiências de revolta" ou movimentos de questionamento da concepção e das experiências históricas da tradição revolucionária. Buscava-se o socialismo, mas ao rejeitar a experiência soviética a orientação se subdividia em várias vertentes: maoistas, trotskistas, guevaristas que, entretanto, ninguém sabia onde iam dar. Para Hobsbawm (1997), os slogans absurdos, próprios da juventude – "quero tudo e já" – revelavam a disponibilidade para a ação dos estudantes que, em não podendo fazer a revolução sozinhos, também não conseguiram inflamar outros grupos sociais a fazê-la. Alguns estudantes radicais continuaram atuando em práticas terroristas de pequenos grupos que, não obstante alguma publicidade, jamais tiveram qualquer impacto político<sup>4</sup>. Em contrapartida, Anselm Jappe (1999), estudioso da Internacional Situacionista e sua participação nas revoltas do "maio de 68", atesta que essa foi uma das cesuras profundas do século XX:

*... o reflexo simplificado de uma "revolta estudantil" tornou sua imagem opaca; é necessário lembrar-se de que, então, houve a primeira greve geral selvagem – e até o presente a única – com dez milhões de trabalhadores parando seu trabalho e ocupando parcialmente as fábricas. (...) Durante algumas semanas, houve a renúncia de todas as autoridades, um sentimento de que "tudo é possível", e uma "transformação do mundo transformado" que representavam um evento histórico e, ao mesmo tempo, algo que concernia aos indivíduos em sua essência íntima e cotidiana (JAPPE, 1999, p. 132).*

Independente das discordâncias é fato que os jovens atuaram na cena pública, foram reflexos de uma tradição inventada – a rebeldia juvenil – mas subverteram outras, além de

---

<sup>4</sup> Uma discussão profundamente interessante pode ser tecida a partir do diálogo entre história e ficção tão bem exposto no filme "Os sonhadores" (2003), de Bernardo Bertolucci. Nesta obra, o cineasta italiano mostra que as motivações dos jovens no "maio de 68" não se prendiam a fórmulas prontas como "tomar o poder" ou "instituir o socialismo". A paixão pelo cinema, pelas artes, pela contestação, pela contra-cultura revela que, grosso modo, a perspectiva era afrontar toda e qualquer instituição social, da família ao Estado.

participarem da progressiva espetacularização da sociedade capitalista que configuraria, também, outras tradições.

Afastado das reivindicações da Europa e EUA, o Terceiro Mundo foi o palco revolucionário do século XX, pois a partir da década de 1950, todos os Estados desse bloco atravessaram revoluções, golpes militares ou conflitos bélicos. Na tênue linha que separavam Estados Unidos e União Soviética, poucos foram os esforços desta última em ampliar a revolução socialista, mesmo nos países da América Latina propensos a isto. O Terceiro mundo era então o grande potencial de revolução social mundial e alguns países, como Cuba em 1959 e Argélia em 1962, conseguiram com esforços próprios se auto-proclamarem socialistas. Segundo Hobsbawm (1997), o caso emblemático era Cuba. Embora radicais, Fidel Castro e os jovens que liderava, com notáveis exceções, jamais foram comunistas ou nutriram quaisquer simpatias marxistas, mas sabiam que o governo revolucionário só seria viável com o auxílio da organização do Partido Comunista Cubano e o apoio da URSS. Com todo esse coquetel explosivo, a experiência cubana enraizou-se no imaginário como o cerne idealizado de revolução: heroísmo, romance, ex-líderes estudantis, projetos sociais de acesso aos direitos: educação e saúde.

Ao lado dos movimentos estudantis surgiam outros elementos que alimentavam os abalos sociais e a tendência espetacular: as guerrilhas de guetos que defendiam interesses particulares de gênero ou raça como o movimento feminista e os "panteras negras"; e movimentos ultranacionalistas – palestinos, bascos, irlandeses e outros – que tendiam ao terrorismo; todos eles, insuflados em profusão pelo fulgor juvenil.

A razão instrumental que sustenta o mundo do capital não titubeou em canalizar aos seus interesses este movimento. Para o trabalhador e consumidor da vida moderna, os bombardeios publicitários instituíram um "capital-juventude", que produzia uma inovação estética na qual a tônica era: "é proibido envelhecer". A estética designa o conhecimento sensível ou a mediação entre a sensualidade subjetiva e o objeto sensual. Posta então no círculo do capital, a estética realiza o valor de troca agregado à mercadoria, impulsionando o desejo de possuí-la. Como imergíamos no estágio de indiferenciação entre homens e coisas, se não se comprava a mercadoria, almejava-se sê-la. Produziu-se o que Wolfgang Haug (1997) denomina de "fetichização da juventude" ou a obrigação de ser jovem:

*A inovação estética como portadora da função de reavivar a procura torna-se uma instância de poder e de conseqüências antropológicas, isto é, ela modifica continuamente a espécie humana em sua organização sensível: em sua organização concreta e em sua vida material, como também no tocante à percepção, à estruturação e à satisfação das necessidades (HAUG, 1997, p. 57).*

Tal lógica de industrialização da juventude terminou por subverter a dinâmica dos protestos e reivindicações sociais. A revolta tornara-se, tão somente, um apêndice do espetáculo. Luisa Passerini (1996) demonstra como o cinema hollywoodiano construiu a forma da rebeldia juvenil, pasteurizando-a. Filmes como "*O selvagem*" (1953), de Laszlo Benedek, "*Sindicato de ladrões*" (1954), de Elia Kazan, "*Vidas amargas*" (1955), de Elia Kazan, e "*Juventude transviada*" (1955), de Nicholas Ray, alçaram a imagem de Marlon Brando e James Dean ao panteão do jovem rebelde idealizado que faz o que quer e afronta as estruturas. Mais à frente, ao final da década de 60, "*Sem destino*" (1969), de Dennis Hopper, atualizaria a rebeldia juvenil que deveria pôr o "pé na estrada", não aceitando o enquadramento do tempo industrializado e utilitário da sociedade moderna.

No âmbito da política, o fato de Fidel Castro tomar o poder aos 32 anos de idade, do Presidente John Kennedy representar, imageticamente, a democratização dos anseios juvenis de liderança ceifados com seu assassinato em 1963, a aceitação de líderes jovens tornara-se uma imposição. A imagem do jovem revolucionário Che Guevara corria o mundo em pôsteres, broches, camisetas, transformando-o num ídolo pop. Nas artes, na política, no esporte, o espetáculo produziu suas "vedetes" que, segundo Debord (1997), seriam a representação do homem vivo, impresso num papel a desempenhar, numa imagem que simbolizava variados estilos de vida, variadas formas de compreensão da sociedade.

As imagens que se tornariam ícones pop podem ser ilustradas no mosaico a seguir:





**Mosaico: "Vedetes do Século do Espetáculo"**

**Fonte das Imagens:** <http://pt.wikipedia.org>

Perfazendo a união de homens e coisas, o mosaico reflete a imortal beleza juvenil de Marilyn Monroe, a beleza despojada e afrontante de James Dean, o semblante jovem que mistificava o ideal democrático dos EUA de John Kennedy, a direção política sobre novas bases de Mao Tsé-Tung e Fidel Castro, a face juvenil, dura e ao mesmo tempo terna de Che Guevara mirando o sonho do "socialismo humanista", o rosto compenetrado que simbolizou o desencantamento juvenil no início da década de 80 com seu assassinato: John Lennon. Aliados a essas figuras, vislumbram-se dois grandes símbolos do século XX: a Coca-Cola e o esporte<sup>5</sup>. A marca da Coca-Cola determinando o ritmo temporal da existência é demarcadora de um ritmo industrializado da vida, convergindo ao símbolo do

<sup>5</sup> Tal conclusão acerca do esporte e da Coca-Cola é elaborada por Emir Sader no livro em que faz um balanço do século XX, denominado pelo autor de "século do imperialismo" (SADER, 2000, p. 18).

ursinho Misha que emocionou o planeta nos Jogos Olímpicos de 1980, marcando sua última edição bancada pelos Estados nacionais, não pelas empresas transnacionais, fato que seria assumido com vigor pela própria Coca-cola a partir de então. Finalmente, as imagens que ilustram o discurso esportivo e o que sustenta sua aura sagrada: os movimentos graciosos e eternamente perfeitos, posto que eternamente "nota 10" de Nadia Comaneci e o vigor, habilidade e magia de um homem que foi – pela sua capacidade atlética – entronizado "Rei": Pelé.

Entendo que algumas das "vedetes do espetáculo" não almejaram sê-lo. Mas foram transformados em tal num século em que a distinção, prática e objetiva, entre capitalismo e socialismo manteve-se, ao longo de 64 anos, muito mais no plano da forma que no conteúdo, muito mais no plano ideal do conceito que na prática concreta. Ambos foram, então, reflexos espetacularizados do século XX.

Atuando na política, na arte, no esporte todos esses sujeitos/coisas marcaram a história do século XX e tiveram seus ecos na América Latina, especificamente no Brasil. Revoltas populares, estudantis, guerrilhas, vias democráticas, produziram golpes militares em quase todos os países da América do Sul: fossem para conter o avanço socialista democrático como no Chile em 1973, fossem para obstruir reformas de base a reboque do populismo como no caso do Brasil em 1964. Fato é que, como no mundo inteiro, no Brasil, o momento e a atmosfera eram de efervescência, conforme Zuenir Ventura (1988, p. 83):

*Os que viveram intensamente aqueles tempos guardam a impressão de que não faziam outra coisa: mais do que fazer amor, mais do que trabalhar, mais do que ler, fazia-se política. Ou melhor, fazia-se tudo achando que se estava fazendo política. A moda era politizar – do sexo às orações, passando pela própria moda, que, durante, pelo menos uma estação de 68, foi "militar": as roupas mimetizaram a cor e o corte das fardas e das túnicas dos guerrilheiros.*

No calor dos acontecimentos era difícil saber de que lado estava o povo brasileiro, principalmente os jovens, na madrugada de 1º de abril de 1964: do lado das forças que apoiavam as reformas de base do Presidente João Goulart ou dos militares que desfecharam o golpe de Estado. Todavia, não se pode incorrer no equívoco memorialista que tenta retirar a responsabilidade da população brasileira com a ditadura. Vários setores sociais apoiaram a ditadura, enquanto outros se mostraram indiferentes. Em contrapartida, se grande parte da população brasileira, sobretudo no interior, sequer tinha informação do que estava

acontecendo, quem se opôs ao regime? Segundo Almeida e Weis (2006), as resistências foram várias, muitas delas silenciosas e com distintos níveis de participação, mas o extrato mais representativo foi a classe média intelectualizada: estudantes politicamente ativos desde os grêmios escolares, professores universitários, profissionais liberais, artistas e jornalistas.

As estratégias de oposição eram várias: do engajamento integral na ação clandestina dos grupos armados, passando pela ajuda a militantes ou grupos, até o simples participar de uma passeata, palestra, assistir a um filme, peça de teatro engajados ou ouvir músicas de protesto, enquanto a censura ainda as não tinha proibido. Como as oposições eram díspares, heterodoxas, passavam gradualmente da esfera política para o universo cultural do dia-a-dia. Um elemento as unificava: o inconformismo com a sociedade de consumo e a pregação de seu fim.

Por outro lado, considerando o milagre econômico e a abertura de grande parte do mercado de trabalho, boa parte da classe média e grande parte das classes populares dedicou-se a uma cultura do lazer e a busca de novas possibilidades de consumo. Tais jovens eram taxados de alienados pelos engajados (NAPOLITANO, 2001). Outra fração de jovens, também rotulados de alienados, pregava a construção de realidades múltiplas para além da modernidade capitalista e dos sonhos de democracia política. Um desses jovens, defensor de uma "sociedade alternativa", refletia, em 1973, angustiado sobre os sonhos de uma geração: "eu devia estar contente porque tenho um emprego, sou um dito cidadão respeitável e ganho quatro mil cruzeiros por mês. Eu devia agradecer ao Senhor por ter tido sucesso na vida como artista. Eu devia estar feliz porque consegui comprar um Corcel 73"<sup>6</sup>. A juventude, aliada ou não à oposição ao regime, passava por momentos de tensão e reflexão acerca das decisões tomadas. Duas obras literárias revelam essas angústias, dos jovens guerrilheiros aos "alienados". Num relato memorialista, Alfredo Sirkis (1998), que atuou como guerrilheiro, relata a dúvida sobre a inoperância da ação de guerrilha urbana: preso num apartamento (ou aparelho no jargão da época) com molotovs velhos, um revólver da Guerra do Paraguai, dois revólveres calibre 32, munição, barras de ferro, panfletos e livros de esquerda, perguntava-se o que poderia ser feito com aquilo contra o

---

<sup>6</sup> A música pode ser encontrada em várias coletâneas do cantor, a exemplo de: SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. "Ouro de tolo". Intérprete: Raul Seixas. In: SEIXAS, Raul. *Raul Seixas - Millenium*. São Paulo: Polygram, 1998. 1 CD. Faixa 13.

braço armado do Estado? Noutra perspectiva, na obra de Ivana Arruda Leite (2004), uma jovem entrava nos anos 60 e era abalroada por todas as promessas, abalos políticos e culturais da época. Fã de Roberto Carlos e da Jovem Guarda, portanto taxada de alienada, ingressa no movimento estudantil, mergulha na arte engajada, abraça ideais revolucionários, posta-se contra a opressão, cursa faculdade de comunicação e, ao final dos anos 70, entrevistando o outrora ídolo Roberto Carlos, atenta que os limites entre a alienação e a conscientização são, por vezes, imperceptíveis e o politizado pode ser o grande alienado da história por não perceber outras possibilidades de ação política. Da mesma forma, compreende que a música, enquanto expressão estética, não pode ser refém destes rótulos.

Nesse contexto, diante dos limites e possibilidades da luta armada, uma das legítimas formas de oposição ao regime adotada pelos jovens era a arte engajada. De início a partir dos Centros Populares de Cultura (CPC's) da UNE pregando a construção de uma cultura autenticamente nacional e que são fechados e postos na clandestinidade pelo golpe. Seguiu-se com o teatro de vanguarda, o cinema novo e a música de protesto. Era a época de um "romantismo revolucionário" que buscava a formação de um homem novo nos moldes humanistas divulgados por Che Guevara. Contudo, um homem enraizado no passado, idealizado no interior do país, não contaminado pela urbanidade capitalista (RIDENTE, 2000).

Conforme o manifesto "*Estética da fome*" (ROCHA, 1965), as artes, em especial o cinema novo, deviam se ocupar da verdade, da denúncia da mentira e exploração, da exposição da miserabilidade e da violência gerada à sua volta de modo a que o público tivesse consciência de sua miséria. A proposta ousada do jovem Glauber Rocha era afrontar. Ao fazer calar um popular, numa cena clássica de "*Terra em transe*" (1967), gritando para todos, "eis o povo, esse analfabeto, esse despolitizado", o diretor imergia no "romantismo revolucionário", ao tempo que ironizava a pretensão da classe intelectualizada que pretendia guiar a multidão. A proposta era de uma radicalização do impulso criativo humano, do plano político ao estético, era a convocação de todos a assumir sua condição de sujeito da história ao compreender o mundo que o cerca.

O esforço desses artistas gerou um paradoxo: a música e o cinema que tinham público cativo na classe média instruída, se distanciavam das classes populares que objetivavam

atingir. Percebendo essa condição, a indústria cultural, construída no seio dos meios de comunicação de massa, projetou os "festivais da canção" e através da Embrafilme, urdiu uma pasteurização da arte que descambou para a pornochanchada. Contudo, a massificação dos festivais, num momento em que o regime militar recrudesceu a repressão, tornou-se a via possível de manifestação política disfarçada contra o poder instituído.

O distanciamento entre artista e povo e a incompreensão das mediações entre política e estética produziu um extravasamento anômalo nos festivais. Em 1968, Chico Buarque, um ídolo da juventude de esquerda, é vaiado impiedosamente pois sua música, "*Sabiá*", composta com Tom Jobim, é a vencedora do "Festival Internacional da Canção", em detrimento da favorita do público: "*Caminhando*", de Geraldo Vandré. No mesmo festival, Caetano Veloso – que havia lançado o projeto da Tropicália, fundindo influências norte-americanas com latinas, além de novos ritos performáticos, sendo por isso taxado de "hippie alienado" – foi vaiado quando tentava cantar "*É proibido proibir*" (NAPOLITANO, 2000). O cantor rebateu à altura:

*É essa a juventude que quer tomar o poder? Vocês não estão entendendo nada! Nada! São a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem. (...) Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos<sup>7</sup>.*

Interessante ressaltar que o fato de incorporar a música de protesto podia significar "estar na moda ou na onda", ser mesmo contra o regime mas sequer saber como funcionava a resistência dos grupos armados. Janine Ribeiro (2005) relata um momento corriqueiro da época: quando chamado a participar de um júri em festival de teatro amador no interior de São Paulo em 1971, encontrou jovens cantando entusiasmados a música "*Caminhando*", já proibida pela censura. Contudo, os mesmos jovens nem desconfiavam quem era aquele Lamarca que tinha seu assassinato estampado na primeira página de todos os jornais do dia. Cantavam a música símbolo da resistência, mas não conheciam o sujeito que melhor a representava. A ação cotidiana da maioria da juventude brasileira representava mais uma revolução dos costumes que uma revolução política.

---

<sup>7</sup> A música pode ser encontrada na coletânea: VELOSO, Caetano. *É proibido proibir*. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. *Os grandes da MPB: Caetano Veloso*. São Paulo: Polygram, 1996. 1 CD. Faixa 5.

Entendo que, nesse diapasão, houve uma midialização dos cantores populares, principalmente Chico Buarque e Geraldo Vandré, e a "música de protesto" foi alçada a carro-chefe da contestação ao regime e, paradoxalmente, da indústria fonográfica brasileira (NAPOLITANO, 2004). Diante dessa capitalização do protesto, Raul Seixas – artista que jamais se preocupou em externar oposição ao regime político em suas músicas – cantava ironicamente em 1976: "mas é que se agora pra fazer sucesso, pra vender disco de protesto, todo mundo tem que reclamar. Eu vou tirar meu pé da estrada e vou entrar também nessa jogada e vamos ver agora quem é que vai 'guentar"<sup>8</sup>.

O brado de Raul Seixas, o movimento de retorno dos exilados a partir de 1979, a distensão/abertura lenta, gradual e irrestrita confluíram a um desencantamento do poder da juventude em mudar o mundo, conforme propalavam os movimentos dos anos 60 e 70. Tal movimento referenda que os jovens não queriam se parecer com seus pais, mas acabaram se acomodando à estrutura capitalista sob a crença de que caminhávamos para a democracia.

As angústias pelas quais os jovens passaram na época da ditadura foram utilizadas pelo cinema e pela televisão de modo a também legitimar uma memória juvenil na nova república: o jovem rebelde e contestador.

Artistas advindos do Partido Comunista Brasileiro ou dos CPC's, a exemplo de Dias Gomes, Ferreira Gullar e Gianfrancesco Guarnieri, perceberam a possibilidade de expandir a divulgação de suas idéias, inclusive de crítica à realidade brasileira, através das telenovelas e minisséries brasileiras, principalmente na Rede Globo de Televisão. Segundo Mônica Kornis (2003), esses autores estabeleceram uma nova ótica de entretenimento que mesclava realismo e gosto popular. A Globo, então, organizara uma identidade na dramaturgia que reunia um forte fator de unificação nacional e uma nova forma de uniformização da memória.

As minisséries brasileiras, investindo no passado recente, criaram uma "memória da história" mais profícua que o conhecimento da história, notadamente na maneira de retratar a ação dos jovens na dinâmica social de seu tempo. A minissérie "*Anos rebeldes*" (1992)

---

<sup>8</sup> Ver: SEIXAS, Raul e COELHO, Paulo. Eu também vou reclamar. Intérprete: Raul Seixas. In: SEIXAS, Raul. *Raul Seixas - Millenium*. São Paulo: Polygram, 1998. 1 CD. Faixa 12. Um interessante estudo acerca de como Raul Seixas era censurado pelos militares mais por sua postura de confronto aos costumes arraigados na civilização ocidental que por sua postura política é a Monografia de Maika Carocha (2005).

simbolizou os estereótipos entre os "bons" que se opuseram ao regime e os "maus" que o apoiaram, permitindo um pequeno espaço aos que ajudavam os colegas "revolucionários" mas optaram por não "ir à luta". Nesse conflito, dava-se ênfase à auto-descoberta dos "alienados", especialmente no caso da personagem Heloísa, que se aliavam à luta armada, renegando sua formação burguesa, seja por convicção política, para afrontar os pais ou para salvar seus filhos da morte.

As tensões que afloravam no âmbito dos festivais e o posicionamento dos jovens diante do contexto sócio-político foram muito bem dramatizados nesta minissérie, refletindo o processo de enquadramento da memória. Um diálogo entre os protagonistas – João, militante estudantil que iria para a luta armada, e Maria Lúcia, seu grande amor mas que queria apenas viver sua vida – é ilustrativa das contradições políticas em jogo. Assistindo ao Festival Internacional da Canção em 1968, os dois têm o seguinte diálogo no momento em que vaiavam Chico Buarque e Tom Jobim:

*Lúcia: "Selvagens, insensíveis!"*

*João: "Como é que pode não dar o prêmio pra uma obra prima como essa?" (referindo-se a "Caminhando");*

*Lúcia: "'Sabiá' é uma maravilha, João!"*

*João: "Alienada, Lúcia!"*

*Lúcia: "Quê isso? Que critério é esse? A gente tá falando de música!"<sup>9</sup>*

Anos depois João vai para o exílio, no retorno, já anistiado em 1979, reencontra Lúcia e ainda fiel a seus ideais afirma: "Uma coisa estive pensando esses anos todos. Uma coisa eu acho que você tinha razão. É sobre o Festival. 'Sabiá' era mais bonita sim. Merecia vencer!"<sup>10</sup>. Após este diálogo, a conclusão da minissérie com a separação dos protagonistas ao som da música de Belchior, "*Como nossos pais*", denota a perspectiva de enquadramento da memória, na qual a ação política é balizadora do desenlace da série: ao demonstrar a impossibilidade da relação entre as personagens Lúcia e João dado o engajamento deste, fica no horizonte a vitória moral dos que lutam por uma nova sociedade, inclusive sacrificando sua felicidade individual.

Por seu turno, no cinema, "*O que é isso, companheiro?*" (1997) de Bruno Barreto, "*Lamarca*" (1994) e "*Zuzu Angel*" (2006) de Sérgio Rezende, reforçaram a construção

---

<sup>9</sup> Diálogo presente em: *ANOS rebeldes*. Direção: Denis Carvalho. São Paulo: Globo Vídeo; Som Livre, 2003 (1992). 3 DVDs (680 min.). color. Disco 2, minuto 127.

<sup>10</sup> *Idem*. Disco 3, minuto 229.

desses arquétipos de enquadramento. Misturando a dramaticidade dos eventos com a lógica cinematográfica dos filmes de ação de modo a cativar os espectadores, não obstante a notável reconstituição técnica de época, os filmes fragilizaram a caracterização das personagens e dos conflitos sócio-políticos em jogo. No caso luminar de "*O que é isso, companheiro?*" enfatizou-se um movimento contraditório diante da memória legada: o torturador com crises de consciência e o revolucionário cruel, capaz de assassinar os companheiros em benefício da causa. Já "*Lamarca*" mostra a personagem-título como um sujeito perdido na sua opção de se rebelar contra a ditadura e ir pra guerrilha, assim como sua amante como uma mulher fútil e mais preocupada com a estética que com a revolução. A divisão estereotipada entre bons e maus reflete-se com maior vigor em "*Zuzu Angel*", na qual a mãe do "jovem rebelde" sai de seu papel burguês para resgatar o corpo do filho das garras da ditadura. Ainda que revele as mazelas e crueldades daquele momento histórico, o diretor Sérgio Rezende, assim como fizera em "*Lamarca*", constrói um discurso subliminar de exposição da irracionalidade dos jovens numa luta, já de saída, inglória.

Em direção contrária, outros filmes têm problematizado questões importantes e que foram minimizadas ou omitidas pelo clima de efervescência política, assim como pouco exploradas pelas análises históricas posteriores. Em "*Dedé Mamata*" (1986), o cineasta Rodolfo Brandão expõe a imersão de um jovem, cujos pais "desapareceram", no mundo do consumo e do tráfico de drogas que o obriga a fugir do país no mesmo momento em que os exilados estão retornando. O drama reforça a volta dos jovens que lutaram contra a ditadura, mas revela uma chaga atual: alguns que não tiveram a mesma atuação ou os que foram entregues à própria sorte são dispensados do país enquanto iria construir sua democracia. Em "*Caminho dos sonhos*" (1998), de Lucas Amberg, dois jovens, um judeu e um negro enfrentam os preconceitos mútuos de suas famílias, além das discriminações próprias dos colegas do colégio católico onde estudavam, no qual parte dos alunos é composta de parentes de militares do alto escalão da ditadura. Neste filmes, os conflitos políticos não obscurecem os ranços históricos que sustentaram a ocupação do território brasileiro, principalmente nas cidades. No filme "*1972*" (2006), de José Emílio Rondeau, o cineasta busca revelar a ótica do jovem que não estava engajado na luta pela democracia, objetivava apenas viver a juventude dentro de suas infinitas possibilidades de ser feliz, ressaltando o choque cultural e político entre o jovem da periferia e a menina da classe



burguesa. Finalmente, o filme "*O ano em que meus pais saíram de férias*" (2006), de Cao Hamburger, aponta outras luzes para os vínculos entre a ditadura e o esporte na Copa de 70 quando, sob o olhar de um garoto, que teve os pais arrancados de seu convívio, o futebol torna-se o elemento vital de ligação com a existência, de mediação com as comunidades italiana e judaica nas quais ele é lançado, com o sentido de pertencimento a um grupo, a um país, sem que deva ser rotulado de alienado, mas um sujeito vivente de seu tempo<sup>11</sup>.

Ao desmistificar os estereótipos e arquétipos legados pela memória, concluo que a juventude não é taxada de revolucionária ou rebelde por natureza ou pela cultura, principalmente no seio dos problemas complexos que atravessaram países como o Brasil ao longo de sua história. A rebeldia juvenil foi uma tradição inventada que se reconstrói por uma via espetacularizada, principalmente pelas imagens legadas pelo cinema, televisão, música. Imersos na ditadura e na reconstrução democrática da nova república, os jovens foram rebeldes e revolucionários, mas também preferiram "ficar na sua"; alguns lutaram pela democracia, outros sequer souberam o que era isso; alguns protestaram, outros apenas buscaram seu emprego; uns tiveram acesso à educação de qualidade, outros nunca sentaram num banco escolar. Entendo que os jovens procuram sempre, inserirem-se no contexto social e serem aceitos: em momentos de ditadura ou democracia buscam seu espaço, contestando ou acomodando. Não estou deduzindo que a juventude está a reboque dos rumos históricos, mas que na construção da sociabilidade moderna, entre o conflito dos valores humanistas e os valores pragmáticos e utilitários, os jovens tencionam com a história, eternamente caminhando na "corda bamba", oscilando, mas seguindo em frente.

---

<sup>11</sup> Uma exposição estereotipada, ainda que própria do tempo de sua produção, é "*Pra frente Brasil*" (1982) de Roberto Farias, no qual desnuda a exposição do homem comum aos sabores sádicos da ditadura, vinculando-a à euforia pelo tricampeonato mundial de futebol no México e o entorpecimento coletivo. Indico a leitura de dois textos que apresentam olhares e reflexões com distintos matizes acerca do filme de Roberto Farias, o artigo de Cláudio Batalha (2001) e Francisco Carlos da Silva (2005).

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Maria Hermínia T. e WEIS, Luiz. "Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar". In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, v. 4, p. 319-409.
- BATALHA, Cláudio Henrique Moraes. "Pra frente Brasil: o retorno do cinema político". In: SOARES, Mariza C. e FERREIRA, Jorge (Orgs.). *A História vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 135-145.
- BURKE, Peter. "Cultura, tradição, educação". In: GATTI JUNIOR, Décio e PINTASSILGO, Joaquim (Orgs.). *Percursos e desafios da pesquisa e do ensino de história da educação*. Uberlândia: EDUFU, 2007, p. 13-22.
- CARDOSO, Irene. "A geração dos anos de 1960: o peso de uma herança". In: *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n. 2, São Paulo, nov. 2005, p. 93-107.
- CAROCHA, Maika L. "*Seu medo é o meu sucesso*": Rita Lee, Raul Seixas e a censura musical durante a ditadura militar brasileira. Rio de Janeiro: Departamento de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005, 89 f. (Monografia de Bacharelado em História).
- CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. 2. ed. Oeiras: Celta, 1999.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HAUG, Wolfgang. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. "Introdução: a invenção das tradições". In: \_\_\_\_\_ e RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. p. 9-23.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 132.
- KORNIS, Mônica A. "Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo". In: *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, v. 16, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2003, p. 125-142.

LEITE, Ivana Arruda. *Eu te darei o céu: e outras promessas dos anos 60*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude. "Introdução". In: \_\_\_\_\_ (Orgs.). *História dos Jovens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1: da antiguidade à era moderna. p. 7-17.

LUZZATTO, Sérgio. "Jovens rebeldes e revolucionários: 1789-1917". In: LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *História dos Jovens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, v. 2: a época contemporânea, p. 195-258.

MALVANO, Luíza. "O mito da juventude transmitido pela imagem: o fascismo italiano". In: LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *História dos Jovens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 2: a época contemporânea. p. 259-290.

MELO, Victor Andrade de. *Dicionário do Esporte no Brasil: do século XIX ao início do século XX*. Campinas: Autores Associados, 2007.

MICHAUD, Eric. "Soldados de uma idéia: os jovens sob o Terceiro Reich". In: LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *História dos Jovens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 2: a época contemporânea. p. 291-317.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. "Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968)". In: REIS, Daniel Arão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo P. S. (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004, p. 203-216.

PASSERINI, Luisa. "A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950". In: LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *História dos Jovens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 2: a época contemporânea. p. 319-382.

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social". In: *Estudos Históricos*, v.5, n. 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.

RIDENTE, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIBEIRO, Janine. "A política dos costumes". In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC, 2005, p. 128-143.

- ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. Gênova: [s.n.], 1965. mimeo.
- SADER, Emir. *Século XX – uma biografia não autorizada: o século do imperialismo*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- SILVA, Francisco Carlos T. "Futebol e política: Pra frente Brasil". In: MELO, Victor Andrade e PERES, Fábio Faria (Orgs.). *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2005, p. 21-30.
- SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.