



A proposta realista e dramaturgia televisiva: uma análise de *Ciranda Cirandinha* e a representação juvenil nos anos 70.

*Marina Caminha*¹

Resumo: Esse artigo tem como proposta analisar a maneira de contar da teledramaturgia nacional que, a partir de 1970, se organizou sob um arcabouço realístico. Acredito que tal processo, a que nomeio de proposta realista, ainda se constitui com um dos lastros que formaliza a maioria das narrativas ficcionais televisivas. Tomo como suporte para essa análise a representação juvenil em *Ciranda Cirandinha*.

Introdução

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

O seriado surgiu com um forte propósito de espelhamento de uma classe social etária, posicionada politicamente na classe média burguesa. As tramas simbolizavam o comportamento de uma geração pós-69, em que a noção de juventude como projeto político de transformação foi solapada, emergindo nessa narrativa as conseqüências resultantes desse contexto a partir de um conflito entre conformação e inconformismo.

¹ Doutoranda do Curso de Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF, sob a orientação da professora Marialva Barbosa. Email : marinacaminha@hotmail.com.

Nesse sentido, a saída da casa paterna era marco simbólico de contestação de um *status quo*, alinhando sentimentos de desilusão a busca por novas experimentações cotidianas.

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

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

Ciranda Cirandinha foi o primeiro seriado da **TV Globo** em que a juventude emerge como problema a ser discutido, revelando as tensões entre ser reconhecido como parte constituinte de um mundo sob a ótica paterna – filhos, relação profissional – e os deslizamentos provocados por uma descrença desse mesmo universo. Esse artigo se propõe a pensar como o modo de contar da dramaturgia brasileira, a partir de 1970, se constituiu sob o invólucro do que gostaria de denominar “proposta realista”.

Inferimos que tal projeto ainda permanece como estratégia dominante, sendo um dos fatores que contribuiu para a constituição do lugar de fala da **TV Globo** como voz hegemônica no espelhamento das questões sócio-culturais brasileiras. O que nomeio “proposta realista” foi uma mudança na maneira de contar da dramaturgia televisiva ao incorporar temáticas ligadas ao universo nacional da época, vinculando-se a uma estética realista *stricto sensu*.

Verifica-se de uma maneira geral que os dramas passaram a indicar um comportamento cotidiano que revelou as tensões existentes nas relações familiares contemporâneas àquele momento. A partir do conceito efeito de real, de Roland Barthes (2004), apontarei como *Ciranda Cirandinha* alinhou temáticas relacionadas a

um período histórico a convenções narrativas que modificaram a forma de percepção da dramaturgia por parte da audiência, o que foi importante para a própria reatualização dessa audiência.

É a partir daquele momento que esse tipo de narrativa passou a privatizar questões públicas, formalizando no dizer de Esther Hamburger (2006) ao falar da telenovela, uma sensação de pertencimento a uma comunidade imaginada: “A novela atualiza seu potencial de sintetizar uma comunidade imaginária, cuja representação, ainda que distorcida e sujeita a uma determinada variação de interpretações, é verossímil, vista e apropriada como real e legítima” (p. 484).

Nesse sentido, *Ciranda Cirandinha* torna-se uma narrativa privilegiada para revelar tais discussões por que fez parte de um cenário televisivo que delegou à ficção “correntes de realidade”, prefigurando a criação de outras séries como *Malu Mulher* e *Carga Pesada* que foram ao ar um ano após a sua exibição e que também se inserem nesse imaginário realístico.

Embora esta estética realista esteja presente em algumas produções televisivas anteriores, *Ciranda Cirandinha* coloca pela primeira vez em destaque os dilemas vividos pela juventude da época. Inicialmente me concentrarei em historicizar o surgimento dessa maneira de contar, relacionando a consolidação da indústria televisiva à popularização da telenovela, produto mais bem acabado da teledramaturgia brasileira, para depois apontar as marcas desse processo inscritas no seriado como forma de fabulação de uma representação juvenil.

A proposta realista

O gênero telenovela está na televisão nacional praticamente desde o seu surgimento. Oriunda das radionovelas, as primeiras narrativas novelescas foram releituras de sucessos já transmitidos pela rádio. A televisão brasileira tinha apenas um ano de existência, quando Walter Fóster, adaptou a primeira trama: *Sua Vida me Pertence* (1951). Ainda sem ser diária, ia ao ar duas vezes por semana, às vinte horas na **TV Tupi**.

As duas primeiras décadas da implantação da TV no país foram marcadas por um regime de experimentação que tornou evidente a inexperiência dos produtores que

testavam fórmulas e buscavam as primeiras coordenadas no caminho de implantação de uma indústria televisiva. A telenovela, assim como o veículo, ainda procurava um padrão organizacional que fosse capaz de equilibrar a relação entre gastos e lucros. Experimentavam formatos quanto aos horários de exibição, à quantidade de capítulos e ao público-alvo. Há que considerar ainda que a telenovela que se assistia naquele período era caracterizada pela importação e adaptação de textos latinos, circunstância que só se modifica a partir de 1970. (BORELLI E RAMOS: 1989).

Para Borelli e Ramos (*op. cit.*), a década de 1970 foi o período de “consolidação definitiva” de uma indústria televisiva no país. A telenovela, por sua vez, é um dos programas mais importantes desse movimento e à medida que as emissoras se industrializavam ocorreu uma reorientação da linguagem e da temática abordada.

Em 1968, a **TV Tupi** que estava passando por dificuldades financeiras, também em virtude da concorrência com a **TV Globo**, resolveu transmitir uma novela que não demandasse tanto investimento e possuísse uma história capaz de ser produzida com poucos cenários e figurinos. Eis que *Beto Rockefeller*, escrita por Bráulio Pedroso, passa a ser transmitida pela emissora no horário das 20 horas. Investida de situações cômicas, a novela contava a história de um cidadão de classe média de nome homônimo, vivido pelo ator Luis Gustavo, que tentava de qualquer maneira fazer parte da alta sociedade paulistana.

Para Mauro Alencar (2004), os elevados índices de audiência atingidos por essa narrativa evidenciam o cansaço do espectador com os dramalhões cheios de “*Sheiks*, duques e duquesas”, refletindo a necessidade de reorientação da teledramaturgia nacional, da qual a **TV Globo** foi o melhor exemplo. (p. 51)

A trajetória da **TV Globo** se iniciou na década de 1950 quando Juscelino Kubitschek concedeu um canal televisivo a Roberto Marinho, dono de um patrimônio empresarial que reunia o jornal **O Globo**, a **Rádio Globo** e a editora **Rio Gráfica**. Em 1962, o empresário fez um acordo com a empresa norte-americana *Time-Life* que tinha o interesse em investir na América Latina. Esse acordo, ainda segundo Alencar, foi um dos fatores responsáveis pelo crescimento e consolidação da emissora, pois tinha como propósito não só a entrada de capital estrangeiro, como também a

experiência técnica e administrativa de uma empresa que já estava consolidada no mercado internacional (ALENCAR: 2004).

Nesse sentido, há de se considerar que o financiamento promovido pelo estado, no período da ditadura militar, voltou-se para o setor cultural com o intuito de promover um projeto de integração nacional, criando organismos como o Conselho Federal de Cultura, a Embrafilme, a Funarte e a Embratel. No caso da televisão, se criou condições para melhorar o funcionamento das emissoras, investindo na infraestrutura, o que garantiu a sua expansão e a formação de grandes redes, como aponta Renato Ortiz:

“A consolidação da televisão no Brasil se associava à idéia de seu desenvolvimento como veículo de integração nacional; vinculava-se, desta forma, a proposta de construção da moderna sociedade ao crescimento e à unificação dos mercados locais. A indústria cultural adquire a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando em termos mercadológicos; a idéia de nação integrada passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional” (ORTIZ: 1988, 165).

De 1965 a 1969, o governo implantou o primeiro sistema de transmissão via microondas, criou créditos, através do dinheiro arrecadado pelo Fundo Nacional de Telecomunicações, facilitando os empresários de telecomunicação na compra de receptores, e, inaugurou 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 ressaltou a unificação de mercado, gerando a implantação de uma indústria cultural no país (IDEM).

É desse modo que a transformação ocorrida na telenovela fez parte de um processo social mais amplo que exprimia os anseios de uma sociedade em fases de modernização e que necessitava ser representada. A noção de realidade incidiu sobre todas as esferas de produção da dramaturgia televisiva e como apontou Ortiz, transpôs para o plano narrativo modos de representação que espelhassem o processo de construção de um sujeito consumidor.

É dessa maneira que para Hamburger, a proposta realista se constitui também pela necessidade de uma permanente atualização da “contemporaneidade” através do espelhamento de hábitos de consumo e acontecimentos políticos - ainda que de forma

subliminar. Se por um lado esse processo aponta para todo um projeto de nação vinculando ao governo autoritário, por outro, houve um projeto interno, encabeçado por Walter Clark e José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) – diretores da emissora, de renovação da programação da **TV Globo** cuja finalidade era a criação do que chamavam Padrão Globo de Qualidade.

E nesse sentido, houve a contratação de profissionais “de esquerda, com o próprio estado atuando como financiador” dessas produções por meio de “leis de protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais”. Marcelo Ridenti (2000) relata ainda que a adesão dessa esfera política no meio é de um lado vista como “capitulação ideológica diante da burguesia” e, de outro, como uma tentativa de, através da TV, estimular na audiência uma atitude crítica transformadora no plano social (323- 324).

O autor cita a entrevista feita com Dias Gomes, na qual o teatrólogo se refere a tal contradição ao apontar que pela TV havia a “real” possibilidade de se atingir um público popular. Diz ele:

“Quando a Globo me chama, eu penso: a Globo está me dando uma platéia popular, aquilo que eu sonhei no teatro o tempo todo. Uma platéia que vai de A a Z, desde o intelectual até a cozinheira, faxineiro e tal. Eu tenho o direito de recusar? Politicamente, estaria correto recusar? Não seria uma estupidez, se estão me dando a platéia? Bom (alguém poderia dizer), mas você está fazendo isso de dentro de um órgão que apóia o regime. Mas e daí, o que é que vai ao ar? Não interferem, aquele espaço ali é meu” (In: *idem*, 329).

A experiência desses profissionais em outros meios, principalmente no teatro, resultou em uma releitura da forma de contar da telenovela que incorporou outros gêneros e se distanciou da narrativa melodramática canônica. Esse deslocamento, por sua vez, só pode ser entendido dentro de um contexto que demandava aproximação de questões ligadas ao cotidiano nacional. A proposta realista em primeiro lugar significava uma forma de “retratar, discutir e criticar a realidade brasileira” (BORELLI, e RAMOS: 1989, 93).

Se por um lado os autores incorporaram outros gêneros em suas narrativas, por outro houve um movimento de apagamento do excesso melodramático correspondente ao padrão latino de telenovela. A idéia de torná-la brasileira mexeu

com a estrutura técnica que passou a introduzir cenas externas, mostrando ruas, edifícios ou símbolos de cidades brasileiras que pudessem ser reconhecidos pelo público.

Assim, o excesso sentimental que caracterizava a telenovela latina foi sendo amenizado pelo garimpo e futebol em *Irmãos coragem* (1970), pelo subúrbio carioca e o jogo do bicho em *Bandeira 2* (1972), por um engarrafamento no trânsito em *O Espigão* (1974), pelos desmandos de um coronel baiano em *O bem amado* (1973) ou pelo crescimento caótico da cidade de São Paulo em *O Grito* (1975).

Acredito que essa oposição ao gênero do melodrama se constituiu como um lugar de distinção à telenovela tipicamente brasileira, pautada por uma imaginação realística. É nesse sentido também, que tal excesso ainda permanece como um dos pilares que sustenta esse tipo de narrativa, mas que, a partir de 1970, passa a ser associado a eterna configuração de um Brasil “real”.

O que está inscrito no projeto realista, desse modo, é justamente o entrecruzamento entre dois projetos políticos de nação contrapostos que legitimaram tanto do ponto de vista econômico, quanto discursivo o lugar hegemônico ocupado pela emissora. Nesse sentido, da mesma maneira, como relatou Dias Gomes, que uma parcela dos intelectuais para atingir o público desejado necessitava do meio como instrumento, o meio também se utilizou dos intelectuais para se legitimar diante de um público consumidor, já que, naquele momento, o discurso crítico que imperava sobre a obra de arte era formulado pelos intelectuais de esquerda.

Ângela Prysthon (2002) vai dizer que o discurso de esquerda daquela época teve como foco a formação de uma identidade cultural latino-americana pautada no conceito de Terceiro Mundo. Essa estratégia revolucionária se contrapôs ao imperialismo capitalista, simbolizado pelo *american way of life*, em favorecimento de uma independência econômica que punha em relevo todas as conseqüências dos processos de colonização e enfraquecimento desses países frente às esferas de produção industrializadas.

Desse modo, a busca do povo brasileiro, 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: “mais do

em qualquer outra região a unidade terceiro-mundista dos anos (19)60 foi constitutiva dos fenômenos culturais e políticos da América Latina da época”, oferecendo o que surgiu “de mais original e fecundo” (PRYSTHON: 2002, 76).

Assim, a formação de uma identidade cultural latino-americana que deu o tom aos discursos críticos da época, foi marcada pela relação entre tradição e modernidade como baliza para que as vanguardas de esquerda revolucionárias constituíssem uma concepção estética para legitimação do campo cultural tecida na:

“música de protesto, pela estética da fome, pela história cubana, pela influência de Franz Fanon, pelos cinemas nacionais, pelas denúncias sistemáticas e didáticas do imperialismo norte-americano, pela literatura de resistência, pelas guerrilhas, pelas revoluções (ou tentativas)” (IDEM, 76).

Nomes como Oduvaldo Viana Filho, Dias Gomes e Ferreira Gullar são alguns exemplos de autores que fizeram parte do *casting* da emissora e foram importantes nas transformações ocorridas nas narrativas televisivas. É dessa forma que apontamos como o nacional-popular - enquanto tradição intelectual de esquerda – torna-se instrumento simbólico de ação política alternativa ao projeto de industrialização nacional organizado pelo estado autoritário no mesmo campo de atuação e investimento desse estado, ou seja, no espaço de sua legitimação discursiva. Tal fenômeno evidencia as complexidades que revestem a consolidação da **TV Globo** como líder de audiência e do próprio processo de modernização nacional.

Acredito, portanto, que esse modo de contar articulado nos anos de 1970, além de expressar um vestígio de um determinado momento histórico, se configurou como uma imaginação que atravessou uma parte considerável da dramaturgia televisiva. Tais narrativas nem sempre foram elaboradas por profissionais vinculados a uma tradição intelectual de esquerda nacional-popular, mas a estrutura de sentimento (WILLIAMS) vinculada a esta tradição tende a perpassar muitas produções da época nas quais identificamos a proposta realista – a exemplo de *Ciranda Cirandinha*.

E é a partir das contradições do processo instaurado entre o pensamento de esquerda e o crescimento da indústria cultural no país que se reorganizou toda uma forma de contar da dramaturgia televisiva. Desde a década de 1970, a teledramaturgia se constitui de discursos que voltam ao mundo cotidiano de grupos sociais

diferenciados e se expressam nas conversas familiares, com os amigos ou nos colégios, entre diversas outras possibilidades. Essas discussões são alimentadas pelo próprio mundo midiático, que elabora pesquisas de opinião, *sites*, revistas, jornais, programas televisivos e radiofônicos, criando uma espécie de circularidade que desloca o mundo cotidiano para o da telenovela, voltando para a vida diária e sendo retomada pela narrativa novelesca, através das “cenas dos próximos capítulos”.

O efeito de real

As transformações ocorridas na telenovela, a partir da década de 1970, são o ponto de partida para compreendermos uma linha narrativa que se formula pelo diálogo entre as expectativas de realidade e ficcionalidade, acarretando numa maneira de compreensão diferenciada, na qual o mundo cotidiano do espectador é entrelaçado pelo mundo cotidiano dos personagens midiáticos.

Esse movimento se dá não apenas com a presentificação das questões públicas nacionais, levando o espectador a se sentir representado por essas narrativas, mas também nos modos de contar da dramaturgia que adquiriam uma espécie de “estatuto de real”, ou seja, novas maneiras de narrar que transportavam para a ficção marcas de realidade, ou no dizer de Roland Barthes, pormenores supérfluos.

Dito de outra maneira, descrições minuciosas cuja função simbólica é estabelecer entre o texto e o leitor uma ilusão realista, elas são em si o efeito de real, por que o descrito é alinhavado ao referencial e ao universo cultural do leitor:

“O pormenor concreto é constituído pela colusão direta de um referente de um significante: o significado fica expulso do signo, e com ele evidentemente a possibilidade de desenvolver uma forma do significado (...). É a isso que se poderia chamar ilusão referencial. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimindo da enunciação realista a título de significado de denotação ‘o real’ volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo; o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: somos o real” (BARTHES: 2004, 189 e 190).

Em *Ciranda Cirandinha*, os pormenores supérfluos são caracterizados pelas cenas externas ao apartamento em que os personagens moram, único cenário fixo da narrativa. São descrições de curta duração que produzem esse efeito de real, nas quais se encenam as

“experiências cotidianas”, ambientando a história no espaço urbano das grandes cidades, com seu trânsito, seus ruídos, semáforos, transeuntes. A cidade encenada, atuando como um personagem invisível, atribui sentidos à fabulação quando estabelece uma relação de identificação com o espectador através de signos do cotidiano.

Tais signos indicam, por sua vez, que tipo de cidade significam, que tipo de público representam e, nesse sentido, declaram a sua condição de artifício narrativo. Como já apontei no começo desse artigo, essa juventude que o programa pretendeu representar, refere-se a uma classe social posicionada na classe média burguesa. Os cenários em que habitam os quatro personagens principais da história (sem contar o apartamento em que moram) são encenações dos bairros da Zona Sul carioca. É esse mundo que é tomado pelo todo na pretensão de contar a história de uma geração.

No episódio “O momento da decisão”, Reinaldo (Jorge Fernando), Tatiana (Lucélia Santos) e Suzana (Denise Bandeira) são convidados para o lançamento do livro Paulo p., este que é o namorado de Suzana. Na cena subsequente, que é um “passeio” pela Zona Sul carioca desses três personagens no carro de Paulo, assistimos a planos abertos da cidade, até que em um dado momento, há um close da placa com os dizeres: Rua Nossa Senhora de Copacabana. Assistimos a esse close, como se víssemos com o olhar dos personagens, e reconhecemos tal rua porque ela já está inscrita no nosso imaginário. Refere-se a um bairro midiaticamente glamourizado, e assim nos ambientamos tomando a história como real.

No episódio “O que é que eu vou fazer da minha vida”, Tatiana ao saltar de um taxi em frente ao restaurante, em que ela é garçonete, reclama com o motorista por ele não ter troco para o seu dinheiro. A personagem, filmada em perspectiva, entra no restaurante pede para trocar o dinheiro e entrega o dinheiro trocado ao taxista. É esse tipo de encenação que preenche a história de práticas cotidianas, condicionando o espectador a “aceitar” o efeito de real. Essa cena, ou pormenor supérfluo, que poderia ser descartado da história, está ali presente para conduzir o nosso olhar. É desse modo, que a proposta realista mexeu com toda a estrutura da dramaturgia televisiva, pois, ao acentuar as práticas cotidianas, utilizou convenções formais que alteram o modo de percepção do telespectador.

A Juventude: “Qual é a sua saída?”

No primeiro episódio, “O Jardim Suspenso da Babilônia”, a história abordava a relação da juventude com as drogas, overdose e surtos de loucura. Fazendo com que

Joel (Eduardo Tornaghi), amigo de Tatiana, terminasse internado no Hospital Psiquiátrico Pinel. A seguinte discussão ocorre durante o surto do personagem:

TATIANA: Eu sou garçonzete do restaurante natural, os meus pais têm nota, mas eu não aceito um tostão deles porque eu não concordo com o jeito deles verem o mundo. Eu sou bailarina e quero ser coreógrafa. Eu sou uma jovem de agora, de aqui, de hoje, de agora.

JOEL: quatro seres humanos na flor da idade, trancados numa caixa de concreto, no coração da selva enlouquecida. Jovens que um dia sonharam em salvar o mundo, que um dia souberam o caminho, e que depois desistiram, se entregaram, vacilaram! Eu, que passo mal, eu sou irresponsável, eu sou desagradável, eu sou fraco. Porque eu não faço nada! Eu incomodo. Eu exploro a realidade alheia. E eu faço tudo o que estiver ao meu alcance para negar aquilo que vocês chamam de realidade. Mas vocês, vocês que passam bem, vocês que têm emprego, dinheiro, carteira de identidade, CPF, título de eleitor, até carteira de sindicato a Tati tem! A bailarina sindicalizada! Vocês são nojentos!

SUZANA: Aqui Joel, o que é que você quer que a gente faça? Que a gente fique igual a você? Qual é a sua saída?

TATIANA: Você quer que a gente se mate junto com você?

JOEL: Talvez fosse uma solução coerente

O diálogo que aparece já no primeiro episódio reflete o estado de espírito de uma juventude sem um projeto definido de vida. Que navega entre o ideal da contracultura e a adaptação à vida burguesa. *Ciranda Cirandinha* identifica um momento crucial no qual a juventude não pode mais se apoiar no sonho da contracultura, mas ao mesmo tempo não consegue se identificar com o projeto conservador da geração paterna. De fato, “o sonho acabou, mas papai não tem razão”. Nesse sentido, quando Tatiana diz que “é uma mulher do agora” ela deixa transparecer a ausência de projeto em virtude da crise dos valores contraculturais.

O “desbunde” atitude niilista de oposição ao *status quo* influenciada pela estética hippie, torna-se bastante influente entre a juventude burguesa brasileira que vivenciava a ditadura militar nos anos 1970. A redenção através do uso de drogas e da arte constitui não só um estilo de vida como também uma nova forma de lidar com a afetividade e com a sexualidade. Sair da casa da família era um traço marcante do comportamento da geração retratada:

“A última geração que teve de enfrentar um abismo de projetos e de referências ideológicas e estéticas em relação aos próprios pais. Jovens de classe média que dispensavam o conforto da casa paterna para viver sem carro, freqüentemente sem telefone (...), sem televisão – esse era um ponto de honra para nós – e muitas vezes (mas nem sempre) sem mesada” (KEHL: 2005, 35)

Ciranda Cirandinha é a primeira produção televisiva brasileira a tematizar questões pertinentes aos dilemas vividos pela juventude dos anos 1970. A série materializa o sentimento de descrença que permeia o imaginário desta geração. A desilusão era o fracasso do projeto de sociedade alternativa proposto pela contracultura que se contrapunha ao modo de vida pequeno-burguês, ou seja, a passagem para a vida adulta, capaz de dar sustentação ao tecido social pelo ingresso no trabalho, o que implica em uma independência financeira, e na formação de novas famílias na lógica estrutural das sociedades industriais

Já o “desbunde”, ou versão tupiniquim do fenômeno contracultural, consistia numa atitude pretensamente “apolítica”: “(...) o desbundado não estava preocupado em mudar o regime político, mas em ficar na dele, na paz, queimando seu charo e ouvindo Rolling Stones.” A frase de Antonio Risério (2005) serve para traçar fronteiras nítidas entre o desbunde e a postura política da juventude de esquerda engajada, que acreditava na revolução socialista (25).

Nesse sentido, a paz pregada pela contracultura não tinha como bandeira a revolução do sistema. Partia do pressuposto de que a mudança do mundo viria através de uma “transformação interior e da conduta cotidiana, ‘mudar a vida’, quem sabe construindo-se como um novo ser de uma nova era, espécie de amostra grátis para o futuro” (IDEM, IBIDEM).

Luiz Carlos Maciel, colaborador do seriado, publicou, no dia 8 de janeiro de 1970, no Jornal *O Pasquim*, “Um Manifesto Hippie” que descrevia as bandeiras levantadas por esse movimento, denunciando o conflito de gerações, a partir de uma alegoria fabulada na figura materna. A família tradicional é o ponto de ataque ao modelo de vida burguês:

“A velha razão é a mãe de todos nós (...). mas a fase edipiana passou (...). Naturalmente, a liberdade não é fácil: a velha razão, gordota e bochechuda como a supermãe do Ziraldo, insiste em manter a rédea curta, afrouxando a tensão apenas para iludir o filho incauto com a ingênua e inútil tentativa de compreensão, que é típica das mães fabricadas pelo sistema” (In: AUGUSTO e JAGUAR, 2005: 76).

A nova era a que se propunha a contracultura é sistematizada no final do manifesto em duas colunas nas quais o autor contrapõe um projeto de vida estruturado

pela juventude boêmia do século XX (na primeira coluna) e essa nova geração. É nesse sentido que Maciel denuncia como o modo capitalista de produção, ao “manter a rédea curta, afrouxando a tensão apenas para iludir o filho incauto”, absorve as formas de resistência, transformando-as em um produto de mercado.

Acredito que é também por essa alusão a duas manifestações juvenis historicamente diferentes e distintas, mas que se constituem na formulação de uma crítica a modernidade que o autor acaba por definir o que ele reconhece como ser jovem. É justamente nessa categoria pela sua condição mais fragilizada em relação ao não ingresso na vida adulta, mas que possui uma relativa independência paterna que se revela um lugar de oposição “a velha razão”. Definindo a categoria, Maciel, posteriormente aponta um novo sistema de valor para essa juventude:

Angústia.....	Paz
Uísque.....	Maconha
Neurose compulsiva.....	Esquizofrenia
Amor livre.....	Amor tribal
Palavrão.....	Nudez
Agressivo.....	Tranquilo
Ateu.....	Místico
Sombrio.....	Alegre
Brasil.....	Ipanema, Bahia
Panfleto.....	Flor
Política.....	Prazer
Bossa Nova.....	Rock
Ego.....	Sexo
Discurso.....	Curtição
Oposição.....	Marginalização
Família e amigos.....	Tribo
Segurança.....	Aventura

Descrevi nesse artigo apenas um pedaço dessa coluna, crenças que encontro ainda presentes no imaginário que *Ciranda Cirandinha* quis representar. Assim, o modo de vida experimentado pelos quatro protagonistas do seriado é fabulado nos

elementos que compõem o cenário da casa, como fotos de ídolos musicais pregados na parede (John Lennon), incensos, enfeites artesanais, na comida macrobiótica, nas roupas que reproduzem uma estética hippie, nas músicas que compõem as histórias, exemplificadas por *With a little help from my friends*, entoada por Joe Cocker e *Blowin' in the Wind*, de Bob Dylan e nas gírias.

Como já apontei, ainda que *Ciranda Cirandinha*, na composição desse jovem, se ancore em determinadas características do movimento contracultural, ela simbolizou a crise desse projeto em uma juventude já não aspira mais a mudança cultural pregada pelos dogmas desse movimento.

O foco de preocupação na forma de abordagem dessa juventude era outro. Nesse primeiro episódio é o próprio Joel quem decide se internar no hospital psiquiátrico. Ele mesmo se interpreta como alguém que não possui mais perspectiva para viver no mundo social representado pelo programa. Embora a loucura seja fruto do uso de drogas (implícita na narrativa, já que a censura não permitia, sendo substituída pelo álcool), ela é metáfora da desilusão de um tempo marcado pelo esmagamento de um projeto juvenil.

Em suas falas, Joel aponta o deslocamento desses sonhos, quando entra em conflito com o “poeta” que era e a necessidade de entrar no mercado de trabalho através da publicidade. É uma crítica a uma cultura da qual a própria televisão faz parte. Os comentários sobre o personagem feito pelos quatro integrantes da história também se inserem nessa problemática. Como Joel já se apresenta para o telespectador em crise, só temos referências do antes pelas lembranças dele mesmo e dos personagens principais.

Claudio Novaes Coelho (2005) ao analisar a esquizofrenia vai apontar o duplo sentido que foi agregado à palavra naquele momento. De um lado, como nomeação dessa juventude contracultural pelo governo autoritário, de outro, um ideal levantado por esses mesmos jovens como simbólica de luta contra a razão moderna. O Autor relata ainda, através da experiência do poeta Torquato Neto, uma inviabilização do projeto alternativo proposto pelo desbunde:

“Os textos de *Os últimos dias de paupéria* estão perpassados pelo conflito entre o lado afirmativo da loucura e sua dimensão

autodestrutiva. Quando a loucura o colocou na proximidade da morte, Torquato tentou lutar contra ela, buscando um retorno à razão. Como as práticas sociais contraculturais reduzem a racionalidade à racionalização autoritária, o retorno a razão significava uma aceitação dessa racionalização. No caso de Torquato neto, isso implicava não mais ver o hospício como uma prisão, mas sim como uma escola onde os médicos lhe ensinariam a viver” (COELHO: 2005, 43).

É nesse sentido que também caminha o seriado quando se propõe a discutir a esquizofrenia, o embate colocado em cena no julgamento de Joel sobre os seus amigos: “E eu faço tudo o que estiver ao meu alcance para negar aquilo que vocês chamam de realidade”, a pergunta subsequente de Suzana: “Qual é a sua saída?” que vai ser costurada com outra de Tatiana: “Você quer que a gente se mate junto com você?”, reflete bem essa perspectiva.

Mesmo que a resposta de Joel naquele momento da cena tenha sido: “Talvez fosse uma solução coerente”, no final do episódio, é ele quem se entrega a instituição manicomial, e da sua boca escorrem as seguintes palavras: “pirei, perdi o chão”. De certa maneira, o manicômio é a sua possibilidade de salvação ao mesmo tempo em que é uma adesão ao sistema que o seu projeto de vida negou. As palavras de Tatiana ao chegar em casa depois de ver seu amigo sendo internado, reforçam essa perspectiva no final do episódio:

“Eu tava aqui no maior sufoco, pensando que o Joel foi fraco de se entregar, de não ter segurado a barra da loucura dele, justamente o Joel que era tão forte, tinha tanto pique. Agora eu fico pensando também que uma pessoa que pede ajuda desse jeito, não tá afim de morrer não, tá mais é afim de viver, né? Eu acho que ele vai dar a volta por cima, só depende dele”.

É por essa lógica que Coelho interpreta a contracultura como “o lado avesso da modernização autoritária”, pois, “não lutava por uma racionalidade alternativa”. E desse modo, “não era capaz de questionar efetivamente a modernização autoritária (...). Ambas trabalhando com uma noção de indivíduo onde estava excluído o seu caráter de sujeito social” (IDEM, IBDEM).

Ciranda Cirandinha se constituiu como uma reflexão sobre a necessidade que esses jovens tinham de elaborar outras crenças. Assim, foi em direção a um tempo

futuro, quais seriam as novas maneiras de habitar que não podiam mais ser enquadrada na vida alternativa que essa mesma geração projetou?

O episódio, desse modo, termina com os protagonistas traduzindo uma parte da letra de *Blowin' in the Wind*, como uma espécie de arremate final ao que toda a história buscou refletir - a urgência de um novo projeto: “quantas estradas deve o homem percorrer até ser chamado de homem? Quantas marés deve a espuma branca navegar antes de dormir na areia? Quantas vezes a bala de canhão tem que voar até ser banida pra sempre? A resposta meu amigo: está no vento, está no ar”. A música cresce na cena e sobem os créditos.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood Brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: SENAC, 2004.

BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

COELHO. Claudio Novaes Pinto. *A contracultura: o outro lado da modernização autoritária*. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.

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

HAMBURGUER, Esther. *Diluído Fronteiras: a televisão e as novelas do cotidiano*. In: *História da vida privada, vol. 4*. NOVAIS, Fernando A. e SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KHEL. Maria Rita. *As duas décadas dos anos 70*. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.

MACIEL, Luiz Carlos. *Você está na sua? Um manifesto Hippie*. In: *O Pasquim: antologia, volume I – 1969-1971*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Colóquio Internacional
Televisão e Realidade

21 a 24 de outubro de 2008 - www.tvrealidade.ufba.br

PROJETO MEMÓRIA DAS ORGANIZAÇÕES GLOBO (org.). *Dicionário da TV Globo, vol. I – Dramaturgia e entretenimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

PRYSTHON. Ângela. *Cosmopolitismos periféricos*. Recife: Bagaço, 2002.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____, _____. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. In: *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1, 2005.

RISÉRIO. Antônio. *Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil*. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005.

Sites

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

www.teledramaturgia.com.br

www.globo.com/memóriaglobo