

CRISTIANO MARLON VITECK

REBELDIA EM CENA:

**A juventude transviada no cinema hollywoodiano
nas décadas de 1950 e 1960**

MARECHAL CÂNDIDO RONDON

2009

CRISTIANO MARLON VITECK

**REBELDIA EM CENA:
A juventude transviada no cinema hollywoodiano
nas décadas de 1950 e 1960**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Poder e Práticas Sociais, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de mestre em História.

Orientadora: Dra. Geni Rosa Duarte

MARECHAL CÂNDIDO RONDON

2009

Aos meus pais, irmãos e amigos.

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Geni Rosa Duarte, amiga sincera que acreditou e me orientou durante a dissertação.

Ao professor Dr. Robson Laverdi, pela amizade, colaborações e exemplo de vida.

Aos professores Dr. Eduardo Morettin e Dr. Alexandre Fiúza, pelo interesse e disposição em avaliar e contribuir com este trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em História, Poder e Práticas Sociais, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em especial à professora Dra. Méri Frotscher.

Ao Ms. Gilson Backes, Ms. Jorge Pagliarini e Ms. Raphael Pagliarini, grandes amigos durante toda esta jornada.

A Puky: “vale tudo pra te ver sorrir”.

A todos os gênios loucos do cinema, literatura e música. “Renunciei à poesia mil vezes e voltei para ela mil e uma” – Carl Solomon.

“As descobertas e verdades brilhantes, enlouquecedoras e hilariantes da juventude, aquelas que transformam os jovens em demônios visionários e os fazem ao mesmo tempo infelizes e mais felizes que nunca – as verdades mais tarde abandonadas com a condescendência da ‘maturidade’ -, essas verdades voltam na verdadeira maturidade, a maturidade sendo nada menos que sinceridade disciplinada – essas verdades vão voltar para todos os homens verdadeiros, que farão delas não mais impetuosas ‘bandeiras da juventude’, mas farão delas o que puderem (...)”.

Jack Kerouac em *Diários*, sexta-feira, 27 de junho de 1947.

RESUMO

O conceito de adolescente, que durante toda a primeira metade do século XX vinha sendo discutido nos Estados Unidos, ganhou em importância a partir dos anos 1950, quando se percebeu definitivamente que a adolescência se constituía em um amplo fenômeno cultural e social da sociedade estadunidense. Característica marcante daquela geração era a contestação a determinados valores da sociedade. Esse fenômeno ampliou-se ainda mais durante os anos 1960 com a contracultura, que teve a juventude rebelde como a principal protagonista de suas manifestações. O cinema produzido por Hollywood também acabou influenciado e ao mesmo tempo influenciou essas manifestações. Através de um processo denominado de juvenalização do cinema, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos passou a produzir diversas obras que traziam as mais diversas representações das questões ligadas ao tema da juventude durante a década de 1950, sendo que a rebeldia característica de parte significativa daqueles jovens serviu de argumento para muitos desses filmes, o mesmo acontecendo durante a década de 1960 durante a contracultura. Através da análise dos filmes “O Selvagem” (1954), “Juventude Transviada” (1955) e “*Easy Rider – Sem Destino*” (1969), pretende-se compreender o imaginário social e os comportamentos de determinados grupos de jovens das décadas de 1950 e 1960, bem como destacar elementos importantes da sociedade estadunidense da época que estavam sendo contestados.

Palavras-chave: *História, Cinema, Juventude, Contracultura.*

ABSTRACT

REBELLION ON SCENE: the rebel youth in Hollywood cinema on the 1950s and 1960s

The concept of teenager, which during the first half of the 20th century was being discussed in the United States, received importance since 1950, when it was definitely noticed that the adolescence constituted a huge cultural and social phenomenon on the American society. A noticeable characteristic from that generation was the contest of some determined social values. This phenomenon got much bigger during the 1960's with the counter culture, that took the rebel youth as the main character of its manifestations. The cinema produced by Hollywood also influenced and at the same time influenced these manifestations. Through a process called juvenilization of the cinema, the cinematography industry of the United States started to produce a lot of work that were bringing a diversity of representations of the issues related to the youth theme during the 1950's, and the rebel characteristic of a significant part of those young people was used as an argument for a lot of these films, the same happened during the 1960's during the XXX. Through the analyses of the movies *The Wild One* (1954), *Rebel Without a Cause* (1955) and *Easy Rider* (1969), we intend to comprehend the social imaginary and the behavior of some determined youth groups of the 1950's and 1960's, as well as highlight important elements of the American society from the times they were being contested.

Key words: *History, Cinema, Youth, Counter Culture.*

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Pôster promocional norte-americano do filme “*Go, Johnny Go!*” 49
- Figura 2** – Imagem filmada de cima sugere a autoridade do policial..... 87
- Figura 3** – Imagem denota a inferioridade dos motoqueiros diante da autoridade policial de Carbonville 88
- Figura 4** – A imagem sugere a igualdade de forças entre Johnny e o xerife de Wrightsville . 89
- Figura 5** – Pôster informa que o filme *Juventude Transviada* trata da delinquência juvenil .. 90
- Figura 6** – Membros do Black Rebels Motorcycle Club..... 91
- Figura 7** – Os Ramones, na foto de capa do primeiro disco, de 1976..... 92
- Figura 8** – Johnny se sente atraído pela inocente Kathie 93
- Figura 9** – Johnny ignora Britches, a ousada personagem de “*O Selvagem*” 94
- Figura 10** – Cena da discussão na escada revela a “inversão” da hierarquia no lar de Jim, que não aceita que o pai seja submisso à mãe..... 95
- Figura 11** – Cartaz de “*O Selvagem*” destaca apenas a personagem de Marlon Brando 96
- Figura 12** – Cartaz de “*O Selvagem*” destaca somente as personagens masculinas 97
- Figura 13** – Cartaz de “*O Selvagem*” mostra a mulher como objeto de desejo amoroso/sexual e explora a sua condição de submissa ao homem..... 98
- Figura 14** – Cartaz destaca apenas a personagem masculina principal 99
- Figura 15** – James Dean em evidência. Personagem de Natalie Wood, Judy, aparece protegida por Jim..... 100
- Figura 16** – Jim estende a sua mão a Judy, oferecendo proteção 101
- Figura 17** – Wyatt observa o relógio, antes de jogá-lo fora no começo da viagem 137
- Figura 18** – Enquanto o fazendeiro prega a ferradura, Billy e Wyatt, os caubóis modernos, consertam o pneu da moto 138

Figura 19 – Wyatt cheira cocaína durante a transação da droga que tornou a viagem possível.....	139
Figura 20 – George prova o cigarro de maconha oferecido por Wyatt.....	140
Figura 21 – Cartaz de “Sem Destino” vende uma imagem otimista de liberdade e de aventuras que podem ser vividas nas estradas.....	141
Figura 22 – Cartaz explora o elemento trágico da jornada de Billy e Wyatt.....	142
Figura 23 – Cartaz que melhor define a trajetória dos dois <i>hippies</i> : uma jornada rumo à felicidade, que nunca é encontrada.....	143

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
a) <i>Participação afetiva</i>	13
b) <i>Cinema: um agente histórico</i>	18
CAPÍTULO 1: Ascensão, crises e a juvenilização do cinema norte-americano	27
1.1 – <i>Hollywood na primeira metade do século XX</i>	27
1.2 – <i>Juvenilização do cinema</i>	34
1.3 – <i>Década de 1950: anos dourados?</i>	40
CAPÍTULO 2: O Selvagem e Juventude Transviada: rebeldes em cena	50
2.1 – <i>O Selvagem</i>	51
2.2 – <i>Juventude Transviada</i>	61
2.3 – <i>Gangues, moda, a mulher e sexualidade</i>	71
CAPÍTULO 3: Sem Destino: oposições e contradições de uma sociedade em processo de mudança	102
3.1 – <i>A contracultura</i>	103
3.2 – <i>Sem Destino</i>	108
3.3 – <i>Vagabundos, campo e cidade</i>	114
3.4 – <i>Sociedades em confronto</i>	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
BIBLIOGRAFIA	152

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A juventude desempenhou um papel de destaque nas manifestações socioculturais e até mesmo políticas que marcaram os Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960. Vivendo uma era dourada da economia, que teve um crescimento significativo após a 2ª Guerra Mundial, os adolescentes e jovens contavam com uma realidade pouco vivida até então por outras gerações de norte-americanos. Enquanto os adultos em geral da época tinham, muitos deles, enfrentado a recessão e a profunda crise em consequência da quebra da bolsa de 1929 e, posteriormente, durante a 2ª Grande Guerra também vivido as dificuldades de uma situação de conflito (em que praticamente toda a produção da nação era voltada para os esforços de guerra e que qualquer consumo ou uso desnecessário de combustível, borracha, metal e até óleo de cozinha, entre outros, era considerado desperdício e quase uma ofensa ao país), uma boa parte da juventude dos anos 1950 e 1960 pôde desfrutar dos benefícios de uma economia em ascensão e de uma situação de emprego pleno. Tudo isso, claro, tornava possível consumir as novas “necessidades” geradas pelo mercado, ávido por abastecer esta grande parcela jovem da população que tinha dinheiro e estava disposta a gastar com uma série de produtos, que iam desde cosméticos, passando por discos, roupas e até mesmo carros, só para citar alguns.

Porém, não foi apenas pela grande capacidade de se *entregar* ao mercado que ficou marcada aquela geração de adolescentes e jovens dos Estados Unidos naquelas décadas. Junto a isso, aquela geração também ganhou destaque pelas mudanças que promoveram ou ajudaram a promover na sociedade, alterando costumes, tradições, substituindo antigos valores por novos, os quais muitos deles estão em vigor até os dias de hoje. Várias dessas transformações aconteceram na base da contestação, do questionamento e até mesmo através de um comportamento rebelde, que para a maioria da geração adulta e até mesmo outros jovens poderia parecer sem sentido.

O cinema, produto direto da era industrial e que desde o início funcionou dentro da lógica do mercado (e diante de seu enorme apelo popular, outras tantas vezes também foi utilizado com objetivos claramente políticos), evidentemente que não ficou alheio a essa agitação que brotava da juventude norte-americana, ela própria uma parcela importante do público que lotava as salas de cinema, em particular, e que era responsável pelo consumo em larga escala de outros tantos produtos, de uma forma geral.

Com a intenção de obter lucros a partir daquele até então inédito fenômeno da juventude, mas também com o objetivo de dialogar com parte dessa geração e, ao mesmo tempo, tentar levar respostas aos adultos sobre as causas de tamanha agitação de uma parte significativa dos jovens norte-americanos daquele período, a indústria cinematográfica produziu incontáveis filmes abordando o conflito de gerações sob diferentes abordagens, que iam desde o enaltecimento do *rock n' roll* (o novo ritmo musical que se transformou na trilha sonora dos jovens contestadores da época), passando pelas novas formas de comportamento, moda, costumes, entre outros. Assim, em meio a muitos filmes que foram produzidos “em série” visando extrair o máximo de ganhos daquela efervescência cultural e social, alguns títulos se firmaram como referência sobre o período, seja pelo impacto que causaram na época, pelo ineditismo dos assuntos presentes em suas histórias ou até mesmo pelos pontos de vista inovadores a respeito de temas que já eram recorrentes em outros filmes da época.

Entre os títulos que, ao longo das últimas décadas, não foram esquecidas pelo público e, por outro lado, se transformaram em documentos riquíssimos para a pesquisa histórica, destacamos três obras, que são os objetos de estudo deste trabalho: “O Selvagem” (*The Wild One*, direção de Laslo Benedek, 1954), estrelado por Marlon Brando; “Juventude Transviada” (*Rebel Without a Cause*, direção de Nicholas Ray, 1955), que teve como ator principal James Dean; e “Sem Destino” (*Easy Rider*, direção de Dennis Hopper, 1969), estrelado por Peter Fonda e Dennis Hopper. Temos por objetivo neste trabalho perceber as representações que estes filmes faziam das mudanças comportamentais e culturais que estavam ocorrendo nos Estados Unidos; com que valores eles dialogavam e que respostas ofereciam ou quais questionamentos faziam sobre as contestações daquelas gerações de jovens. Em comum, estes três filmes levaram às telas de cinema representações da sociedade norte-americana da época tendo como ponto de partida a juventude contestadora. “O Selvagem”, “Juventude Transviada” e “Sem Destino” foram e são apontados por gerações seguintes de jovens como referenciais, pois mesmo passados vários anos após seus lançamentos, ainda assim são capazes de exercer fascínio e referenciar comportamentos, de forma direta ou indireta. Isso é possível porque, conforme Umberto Barbaro, “toda obra de arte adquire no contacto com o público um valor social; isto é, promove e determina certas correntes afetivas e ideológicas, certos movimentos de opinião que jamais permanecem estéreis, mas fermentam poderosamente a massa heterogênea de fatores sociais, como *antecipações ideais da História próxima*”¹. E o cinema, talvez a forma de arte de maior alcance popular do século XX, não

¹ BARBARO, Umberto. *Elementos da Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 78.

escapa dessa lógica. Mas, por que o cinema é capaz de exercer tamanha fascinação sobre a maioria das pessoas? Que sentimentos e emoções ele consegue provocar no público? Até aonde vai a sua capacidade para influenciar o comportamento das pessoas? São perguntas que nos ajudam a perceber como, por exemplo, o cinema pôde, entre outros elementos, tornar-se um catalisador do fenômeno da juventude estadunidense na segunda metade do século passado.

a) Participação afetiva

Desde as primeiras exibições de filmes através dos cinematógrafos, no final do século XIX, as pessoas nunca ficaram indiferentes às imagens em movimento que eram apresentadas. Não são poucos os relatos a respeito do espanto, desconfiança, terror, mas, também, de entusiasmo e admiração dos espectadores que assistiam a essas projeções. Isso se dava pela novidade da própria invenção. Se décadas antes a fotografia já havia possibilitado a *apreensão* da “realidade” através da criação de um duplo, agora essa possibilidade havia se ampliado ainda mais com a reprodução de imagens em movimento e, algumas décadas mais tarde, também com o som e, enfim, o cinema em cores.

O ato de ir ao cinema já é ele mesmo um catalisador de emoções. Se ainda hoje as salas de cinema atraem as pessoas, que têm à disposição no conforto de suas casas a televisão, aparelhos de DVD e computadores conectados à Internet, é de se supor como o “ir ao cinema” era um grande atrativo para o público de décadas atrás, quando todo esse aparato doméstico não existia.

A sala de cinema é um local de interação social. Apesar do silêncio que impera durante a projeção da película, o ato de assistir a um filme no cinema geralmente é feito na companhia de amigos, namorados, familiares, o que já é algo por si só instigante como uma opção de divertimento. Mas, a própria ida solitária ao cinema também é um gesto que traz prazer às pessoas. Isso porque, conforme afirmou Graeme Turner, “o desejo de assistir a um filme popular está relacionado com toda uma gama de outros desejos – moda, novidade, posse de ícones ou signos altamente valorizados pelas outras pessoas do mesmo grupo de interesses,

de mesma condição social ou faixa etária”². Enfim, assistir a determinado filme é uma experiência bastante ampla que extrapola o próprio ato de ir ao cinema.

Mas, uma vez assistindo a um filme, qual a função do espectador? Ele se torna alguém passivo, alvo de mensagens ideológicas propostas pelos produtores da obra? Ele desempenha um papel crítico?

As análises sobre o poder que os filmes exercem sobre as pessoas são bastante diversas. Umberto Barbaro, por exemplo, afirmou que:

Tudo o que aparece na tela, absolutamente tudo, é de fato escolhido e disposto de acordo com uma vontade inalterável, que determina não apenas o que o espectador deve ver, mas, também e sobretudo, o modo como deve vê-lo. (...) Vendo-a assim, em condições determinadas, é obrigado, pelo menos durante a projeção do filme, a julgar os fatos e as personagens como o pretenderam os autores. (...) As impressões com que o filme bombardeia o subconsciente dos espectadores podem ser tão violentas a ponto de eclodirem em ações súbitas irrefletidas. Assim, a grande massa dos freqüentadores do cinema (muitas centenas de milhares diariamente) passa a constituir como que um imenso campo arado, no qual os cineastas lançam às mãos-cheias sementes cujos frutos, imediatos ou distantes, não deixarão de se manifestar.³

Conforme Luiz Carlos Merten, quando uma pessoa entra em uma sala de cinema – que é toda construída para que, uma vez dentro dela, o espectador *rompa* seus vínculos com o mundo exterior e tenha a sensação de estar entrando em um outro *universo* – ela se integra e se entrega ao que acontece na grande tela⁴. Mas, uma vez dentro da sala escura, o que faz com que cada espectador se sinta atraído pelo que está sendo projetado na tela? Esta é uma questão a que muitos teóricos têm se dedicado a tentar responder.

Não desconsideramos neste trabalho o posicionamento crítico que os espectadores podem adotar enquanto assistem a um filme. Porém, enfatizamos que essa capacidade de atentar para detalhes ou mensagens que estão um pouco “abaixo da superfície” certamente muda conforme o objetivo de cada pessoa. Um crítico ou um analista, por exemplo, tenderá a ver o filme de uma forma muito mais racional do que emocional. Já o contrário provavelmente acontece com quem se dispõe a assistir o mesmo filme por mero entretenimento. E, com certeza, este é o objetivo fundamental da grande maioria das pessoas que frequentam as salas de cinema: deixar-se envolver pela história, mergulhar na narrativa e, uma vez absorvidas pelo filme, a tendência a envolverem-se com a trama e aceitar como naturais

² TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997, p. 16.

³ BARBARO, Umberto. Op. cit., p. 79-81.

⁴ MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: Um Zapping de Lumiere a Tarantino*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995, p. 08 e 09.

uma série de mensagens ideológicas (explícitas ou não) é muito maior. E o cinema, ao longo das décadas, foi aprimorando cada vez mais as técnicas para seduzir o seu público.

Edgar Morin fala sobre a capacidade do cinema de instigar uma “participação afetiva” do espectador com as histórias dos filmes, graças a um processo mental de “projeções-identificações”. “Na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento”⁵, escreveu o autor, lembrando que a própria técnica narrativa e o processo usual de obtenção das imagens utilizado pelo cinema são no sentido de criar uma ilusão de realidade para o filme. Mesmo sabendo de que se trata de uma obra de ficção, o espectador ainda assim se deixa “absorver” pelo enredo. Também de acordo com Edgar Morin, as próprias características da sala de cinema conduzem à entrega ao filme por parte do espectador. A sala escura, o conforto relaxante das cadeiras e a própria total incapacidade de influenciar no desenvolvimento da história acabam por deixar o público em uma atitude passiva. Edgar Morin completa:

A ausência ou o atrofiamento da participação motriz, prática ou ativa (...) está estreitamente ligada à participação psíquica ou afetiva. Não podendo exprimir-se por atos, a participação do espectador interioriza-se. (...) A ausência de participação prática determina portanto uma participação afetiva intensa: operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela.

Correlativamente, a passividade, a impotência do espectador, colocam-no em situação regressiva. O espetáculo serve de ilustração a uma lei antropológica geral: todos nós nos tornamos sentimentais, sensíveis e lacrimajantes logo que nos vemos privados dos nossos meios de ação.⁶

Mas, a participação afetiva não se deve apenas ao ambiente da sala de cinema ou unicamente à história contada através do filme. Cada espectador tende a identificar-se com as personagens da obra, em especial com os heróis. Essa identificação é sempre mais intensa quanto mais o espectador considerar os aspectos físicos e morais da personagem semelhantes aos seus. Edgar Morin, ainda analisando os processos de projeção-identificação, avalia que outro fator que atua neste sentido é a própria “relação” que os espectadores possuem com as estrelas de cinema. Acontecimentos da vida pública do ator (trajetórias e estilos de vida, gostos, opiniões, etc.) também podem deflagrar uma maior participação afetiva do espectador na hora de assistir a um filme.

⁵ MORIN, Edgar. A Alma do Cinema. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasil, 1991, p. 151.

⁶ Idem, *Ibid.*, p. 154.

Para Robert Sklar, já na época dos primeiros filmes do século XX os astros de cinema tocavam a psique humana e o público deixava-se absorver pelas histórias que eram projetadas na grande tela e, então, “admitidos à intimidade da vida do filme, os cinemeiros queriam que suas fantasias se prolongassem, intactas, na vida real. A vida dos astros e estrelas do cinema tornaram-se símbolos tão importantes para ser manipulados quanto suas imagens cinematográficas”⁷. O autor lembra que nas décadas de 1910 e 1920, diversos filmes de Hollywood foram alvos de críticas de setores conservadores da sociedade, que se mostravam preocupados com os efeitos que cenas consideradas impróprias poderiam causar sobre o público. Ele recorda ainda que as notícias veiculadas na imprensa, na qual revelavam as grandes festas que eram promovidas pelas primeiras grandes estrelas de cinema (muitas vezes regadas a sexo, bebidas e drogas) também acabavam atraindo o interesse do público para a vida dos artistas. Tamanha era a crença nesse poder de influência que muitos daqueles que criticavam o cinema como sendo imoral acabaram por voltar seus ataques contra a vida particular dos astros e estrelas. Chegou-se até a acreditar que “os freqüentadores de cinema respondiam menos a histórias e a cenas do que transparecia nas imagens projetadas; os artistas, em outras palavras, eram mais reais para o público do que os personagens que interpretavam”⁸. Conforme o autor, passado algum período, os moralistas voltaram a criticar com mais intensidade as histórias contadas nos filmes. Mesmo assim, o interesse pela vida privada dos atores, atrizes, diretores, enfim, de todos aqueles que têm uma projeção maior na indústria cinematográfica, em especial a norte-americana, nunca deixam de atrair o interesse das pessoas. Não fosse assim, o *star system* de Hollywood (que alimenta a mídia com informações a respeito da vida particular das estrelas) não seria tão importante para a indústria cinematográfica dos Estados Unidos até mesmo nos tempos atuais.

Ainda buscando expressar o enorme potencial de projeção-identificação de que é dotado o cinema, Edgar Morin ressalta que a identificação do público com os filmes também pode se dar através daquilo que o espectador não tem de semelhante com a personagem/ator. Se determinado ator é bonito e o espectador se julga feio, esse pode ser um motivo para admiração. Se o herói do filme é corajoso e o espectador se julga não tão valente, este último também pode admirar esta característica da personagem e assim por diante.

Edgar Morin também afirma a importância que as próprias imagens têm dentro do processo de *sedução* que os filmes se propõem a fazer. Belas paisagens, *closes*, músicas, movimentação de câmeras que aceleram ou reprimem as emoções conforme exige a narrativa

⁷ SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978, p. 269.

⁸ Idem, *Ibid*, p. 99.

são elementos que ajudam a conceber a participação afetiva, que o autor define como sendo o “estado genético e fundamento estrutural do cinema”⁹. Ou seja, sem emoção, sentimento e satisfação, o cinema perde a sua magia e sua razão de existir.

Retomando Graeme Turner, este incluiu outros elementos que despertam prazer nas pessoas que assistem a um filme. Em primeiro lugar, o autor afirma que existe uma satisfação naquilo que é familiar, daí o interesse do cinema hollywoodiano em produzir, preferencialmente, histórias que poderiam *acontecer* a qualquer um ou que não rompam muito com as convenções culturais da sociedade onde o filme é produzido ou até mesmo para outras sociedades onde ele será visto. Conforme Graeme Turner:

Esses são alguns prazeres característicos da cultura popular, todos (potencialmente) envolvidos na decisão do público de ver um filme e na relação que as pessoas têm com o filme quando o vêem. São prazeres sociais, culturais, dos quais os indivíduos se apropriam para seu próprio uso, mas que de modo algum têm origem em cada indivíduo. São prazeres oferecidos também por outras práticas sociais dentro da cultura popular, e portanto revelam como a prática social do cinema está embutida em outras práticas, em outros sistemas de significado.¹⁰

Tal afirmação também é corroborada por Leif Furhammar e Folke Isaksson, que ao escreverem sobre o cinema de Hollywood, afirmam que ele geralmente tende a se basear em valores conservadores e seguramente estabelecidos, a fim de satisfazer a maior quantidade possível de espectadores. “Uma indústria de diversão, tão firmemente voltada para a satisfação de todos, está eventualmente limitada a desenvolver um mundo imaginário completo que tanto modela como é modelado pelos juízos de valores coletivos do público. Isso não apresenta obrigatoriamente teses políticas, mas reflete e preserva as metas imaginadas e os mitos favoritos da sociedade ao mostrá-los sob formas atraentes”¹¹, destacaram os autores.

Entendendo os laços que unem afetivamente as pessoas ao cinema, é necessário nos direcionarmos para as relações entre o Cinema e a História para podermos atingir os objetivos da nossa pesquisa. É importante entender de que forma o cinema pode contribuir para gerar conhecimento histórico, bem como conhecer métodos que tornam possível o trabalho do historiador com os filmes.

⁹ MORIN, Edgar. Op. cit., p. 165.

¹⁰ TURNER, Graeme. Op. cit., p. 121.

¹¹ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Trad. Júlio Cezar Montenegro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 52 e 23.

b) Cinema: um agente histórico

Os encontros entre o Cinema e a História têm se dado desde a invenção do cinematógrafo, no final do século XIX. Conforme Antônio Costa, essa relação se dá de três maneiras: a) *A história do cinema*, da qual se ocupam os pesquisadores que estudam a transformação dessa prática ao longo dos anos; b) *A história no cinema*, na qual os filmes são tidos como “fontes de documentação histórica e meios de representação da história”; c) *O cinema na história*, ou seja, o cinema como um agente histórico, exercendo influência na sociedade¹².

A maioria dos primeiros trabalhos voltados para o *cinema na história*, que é a ênfase desta pesquisa, foi realizada no final da década de 1960 e se intensificou a partir dos anos 1970, sendo que desde então os estudos que se propõem a fazer uma leitura histórica e social da sociedade através dos filmes, sejam eles documentários ou de ficção, têm crescido de maneira significativa, apesar de que, pelo menos no Brasil, o número de publicações teóricas ou com resultados de pesquisas nesse sentido ainda seja bastante pequeno, em comparação com outros países, como a França.

Aliás, foi o francês Marc Ferro um dos primeiros historiadores a teorizar a respeito da possibilidade de se realizar a análise histórica e social de filmes. Isso porque, segundo ele, os filmes permitem que alcancemos zonas invisíveis do passado, o que pode trazer à tona as autocensuras e lapsos de uma sociedade. Marc Ferro reconhece, por exemplo, que logo nos primeiros anos após a criação do cinematógrafo e com o início do desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica, muitos governos perceberam o poder de influência que o cinema poderia exercer sobre os espectadores. Não foi à toa que o governo russo, por exemplo, investiu consideravelmente na produção de filmes que enaltescessem ou aludissem à revolução socialista de 1917, como é o caso do “Encouraçado Potemkin” (“*Bronenosets Potymkin*”, dirigido por Sergei Eisenstein, de 1925.); ou que Leni Riefenstahl tenha recebido do governo nazista a incumbência de produzir, entre outros trabalhos, um documentário sobre as Olimpíadas de Berlim de 1936, no qual fosse destacada a superioridade ariana na competição. No caso dos Estados Unidos houve claro incentivo para que os estúdios de Hollywood produzissem filmes com evidentes mensagens anticomunistas já a partir dos anos 1930 e, de

¹² COSTA, Antônio. *Compreender o Cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 29 e 30.

maneira mais intensa, com o início da Guerra Fria. Contudo, apesar desse controle ideológico, Marc Ferro afirma que essa não é a essência do cinema, pois “o filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade”¹³. Ou seja, o cinema faz uma contra-análise da sociedade.

Mas, para que seja possível promover essa contra-análise, Marc Ferro sistematiza métodos para a análise histórica de filmes. Em primeiro lugar, ele defende que é necessário “partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita”¹⁴. Ou seja, cinema é um campo singular da pesquisa histórica, dotado de especificidades que precisam ser respeitadas. Do mesmo modo, ele explica que a película a ser analisada não deve ser vista como uma obra de arte, mas como um produto que vai além dos significados cinematográficos. Também, para o estudo histórico de um filme, o autor vai ressaltar que não é preciso debruçar-se sobre o todo. É possível fragmentá-lo, compor séries ou conjuntos através da seleção de temas ou de planos. E mais: além daquilo que é mostrado na tela do cinema, é preciso ainda que o historiador busque encontrar outros elementos, como informações a respeito da criação do roteiro, sobre a produção, sobre as pessoas envolvidas, o momento vivido pela sociedade, a que público o filme se destinava, quem o financiou, entre outros, isso porque a própria produção de uma obra cinematográfica também é história.

“Um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo”¹⁵, escreveu o historiador francês. Isso significa que, mesmo não estando sobre o controle direto do Estado, como é o caso dos três filmes objetos de estudo deste trabalho, cada produção fílmica é portadora de elementos ideológicos – muitas vezes, até mesmo contraditórios, como poderemos perceber nas análises mais adiante. Do mesmo modo, o autor alerta aos pesquisadores que se propõem a estudar o cinema que o significado de um filme pode ser lido de maneira distinta em épocas diferentes e em sociedades diferentes. Mas, acima de tudo, é importante reconhecer que os filmes são também agentes da história, pois interferem nesta. No caso desta dissertação, temos claro que o cinema *sobre* e também *feito para* os jovens norte-americanos acabou por ajudar a compor modelos de comportamento para o novo

¹³ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 86.

¹⁴ Idem, *Ibid.*, p. 86.

¹⁵ Idem, *Ibid.*, p. 114 e 115.

conceito de juventude que estava sendo gerado durante os anos 1950 e 1960 naquela sociedade e também em outras partes do mundo.

Enfim, Marc Ferro esquematiza a sua proposta de análise em quatro momentos. O primeiro é verificar o conteúdo aparente ou a imagem da realidade, ou seja, perceber quais os elementos que são imediatamente absorvidos pelo espectador. Depois, numa etapa seguinte, o autor propõe que sejam identificados os elementos ideológicos da obra analisada. Em terceiro, e em razão do segundo item, é possível identificar o conteúdo latente, portanto, aquilo que não está tão explícito no conteúdo fílmico. Por fim, é preciso entrar na realidade não visível da obra, o que pode se interpretado como aquilo que não está presente na tela, ou seja, o contexto de produção.

Mas, apesar da importância da obra de Marc Ferro, sua teoria de que o cinema poderia realizar uma contra-análise da sociedade, da maneira como ele pressupõe, recentemente tem sido questionada. Sem descartar todos os métodos propostos pelo historiador francês e considerando-o uma leitura obrigatória, Eduardo Morettin pondera e defende que, na prática, a suposição de que um filme faz a contra-análise da sociedade não pode ser aceita integralmente ou sem ressalvas. De acordo com ele, de certa forma se empobrece o campo de análise de um filme quando se parte de relações antagônicas como latente e aparente, visível e não visível ou até mesmo história e contra-história. Embora concorde em parte com Marc Ferro, ele amplia essa discussão ao afirmar que, na análise histórica de um filme:

A idéia proposta pelo historiador de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias. Estas, porém, não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão no campo da 'história' ou de sua 'contra-história', tal como faces opostas de uma mesma moeda, *parti-pris* que define um único sentido da obra. Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o 'não visível' através do 'visível' é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. (...) Pelo contrário, afirmamos que um filme pode abrigar leituras opostas acerca de um determinado fato, fazendo dessa tensão um dado intrínseco à sua própria estrutura interna. Perceber esse movimento deriva do conhecimento específico do meio, o que nos permite encontrar pontos de adesão ou rejeição existentes entre o projeto-ideológico de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem.¹⁶

Como se percebe, Morettin não fala em um sentido único para o filme. Ele vai mais além ao afirmar que os filmes avançam, mas também retrocedem, tomam muitas vezes

¹⁶ MORETTIN, Eduardo. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena... [et al.]. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 42.

caminhos tortos, diferentes da ideologia dos grupos que o produzem. Com relação à contra-história através do cinema, ele reconhece que ela é mais facilmente produzida pelos marginalizados, pelas pessoas que não estão no poder e que lutam contra ele. Porém, ele acredita que, se os filmes em geral fazem uma contra-análise da sociedade estabelecida, o mesmo tem que ser válido para a produção marginal. Ou seja, os filmes que têm por objetivo “revelar” o inverso da sociedade também podem fornecer indícios para a sua própria contra-análise, explicitando aquilo que os *produtores marginais* também não gostariam de dizer ou pretendiam esconder.

Ironicamente, apesar de Marc Ferro ser um dos primeiros historiadores a formular uma teoria e uma metodologia para o estudo histórico através do cinema, Morettin percebeu que, ao longo da obra do autor, os filmes muitas vezes foram utilizados para reafirmar conhecimentos já existentes a partir de documentos escritos. Neste caso, o cinema quase é percebido apenas como uma complementaridade, como algo a mais para provar ou desacreditar o saber que teve sua origem através de outros documentos e fontes. Morettin, no entanto, entende que se o historiador quiser realmente explorar toda a potencialidade de análise de um filme ele deve sempre partir em busca de respostas a partir do filme e, mais do que isso, deixar que as questões que ele coloca na pesquisa tenham a sua origem também na própria obra cinematográfica:

O filme possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo. É importante, portanto, para que possamos apreender o sentido produzido pela obra, refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto.
 (...) Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise.
 (...) Com esse movimento, evitamos o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo que não isolamos a obra de seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interrogá-la.¹⁷

Nesta perspectiva, abrem-se dois caminhos para a análise, os quais devem andar, a princípio paralelamente, até que sejam enfim confrontados para se chegar aos resultados finais da análise. Um deles é levar em conta a linguagem estritamente cinematográfica. Ou seja, não se ater somente ao tema, mas também sobre as técnicas utilizadas, de que escola ou escolas do cinema determinada obra se aproxima, que estilos adota, etc. A outra é justamente a busca dos elementos ideológicos que estão presentes nos filmes selecionados para a análise, procurando

¹⁷ Idem, Ibid. p. 62 e 63.

identificar os diálogos que eles mantêm com outros elementos da sociedade, sobre a qual elaboram representações e ao mesmo tempo lhe causam interferências.

Segundo se afirma na introdução do livro *História e Cinema*, “com o exame detalhado dos filmes poderemos entender o cinema de uma época como uma expressão de valores, não só delimitados pela maneira de abordar o tema encenado, mas, de modo mais decisivo, pela forma como foram concebidos os registros visuais e sua organização na forma fílmica”.¹⁸

Temos claro que o cinema é passível de ser alvo das mais diversas análises. Para fazer especificamente a análise histórica de um filme, nem sempre o trabalho do historiador precisa se ater à totalidade da obra. Conforme Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad, seguindo o que Marc Ferro já havia proposto, o historiador tem a liberdade de se utilizar tão somente de determinadas sequências ou imagens recortadas, compor séries e elaborar conjuntos. Junto a isso, quem se propõe a fazer a análise histórica de um trabalho cinematográfico também deve ter a preocupação de integrar o filme ao contexto em que ele surge:

Um filme é uma ‘mensagem de mensagens’ de considerável complexidade, reunindo e combinando em diversas modalidades e graus de incidência sinais de decodificação. (...) Sua decodificação terá a ver com a historicidade das convenções, espécie de ‘contrato tácito’ – variável no tempo – entre quem produz o filme e quem o vê, sem o qual não se cumpririam as significações segundo certos padrões.¹⁹

Como frisaram os autores, é preciso atentar para o fato de que, por ser uma linguagem que não repete a racionalidade da escrita, o cinema não segue a mesma lógica que rege as linguagens do verbal e do oral. Dito isto, é possível perceber que, a partir de um filme, são reveladas outras coisas e de maneiras diferentes daquelas que são possíveis de perceber através dos documentos escritos ou das fontes orais, por exemplo.

Por sua vez, Graeme Turner vai incluir mais um ingrediente no desafio que é percorrer os caminhos da análise histórica dos filmes. Conforme o autor – que percebe o cinema não apenas como entretenimento, narrativa e evento cultural, mas como uma “prática social para aqueles que o fazem e para o público”, já que “em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria”²⁰ – os filmes também devem ser estudados em relação a outros filmes. Conforme Graeme Turner, existe

¹⁸ CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. Apresentação. In: *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 10.

¹⁹ CARDOSO, Ciro Flamarion Cardoso e MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: Os Exemplos da Fotografia e do Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997, p. 413.

²⁰ TURNER, Graeme. Op. cit., p. 13.

uma “intertextualidade” entre as produções cinematográficas; e essa intertextualidade vai influenciar não apenas na produção de cada obra, mas também como o filme será compreendido pelo público. Essa intertextualidade é o que nos permite incluir neste mesmo trabalho os filmes “O Selvagem” e “Juventude Transviada”, produzidos na década de 1950 dentro de um novo gênero surgido na época (os filmes de adolescentes - *teenpics*), e “Sem Destino”, produzido já em outro contexto. “Sem Destino” aborda o tema da juventude dentro da contracultura e não da delinquência juvenil, como é o caso dos dois primeiros, mas, seria um erro negar que existe um elo (difícil de dimensionar, é verdade) unindo estes três filmes. Assim, desde que respeitadas as diferenças narrativas e de gênero e colocadas lado a lado as similaridades, é possível tentar perceber como as problemáticas que já estavam presentes na sociedade que produziu e estava representada em “O Selvagem” e “Juventude Transviada” foram transformadas e ganharam novos sentidos em “Sem Destino”.

Retomando a idéia de intertextualidade de Graeme Turner, ele afirma que “entendemos os filmes em termos de outros filmes, seu universo em termos de outros universos”, para depois ir além e ressaltar que “os filmes são, portanto, produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que inclui mais do que os textos de outros filmes. O cinema desempenha uma função cultural, por meios de suas narrativas²¹, que vai além do prazer da história”²². Como contexto social, o autor também inclui as construções a respeito do filme feitas pela mídia e as estratégias de publicidade adotadas para atrair o público até o cinema para assistir a obra cinematográfica.

A respeito das ideologias presentes nos filmes, Graeme Turner segue na mesma linha dos autores antes citados: não existe uma maneira única de entender uma obra cinematográfica, no sentido de que não existem contradições em cada obra, ou que os significados ideológicos sejam apreendidos de modo igual entre todos os espectadores. O autor explica que “a ideologia de um filme não assume a forma de declarações ou reflexões diretas sobre a cultura. Ela se encontra na estrutura narrativa e nos discursos usados – imagens, mitos, convenções e estilo visuais”²³. Para ele, o texto fílmico é um campo de batalha de posições concorrentes, do qual, a princípio, vence sempre a posição dominante. Porém, deste combate surgem “fraturas”, as quais expõem o esforço que é feito pelos produtores de um filme no sentido de se criar um consenso ideológico.

²¹ Para o autor, narrativa é “uma forma de ‘dar sentido’ ao nosso mundo social e compartilhar esse ‘sentido’ com os outros”. Idem, Ibid, p. 73.

²² Idem, Ibid, p. 69.

²³ Idem, Ibid, p. 146.

Um campo de batalha é um termo próximo ao modo como Francis Vanoye e Anne Goliet-Lété vão se referir ao confronto que é travado entre quem se propõe a fazer a análise fílmica e a própria obra cinematográfica a ser estudada. Segundo estes autores, a análise requer um grande esforço do analista, que deve rever o filme várias vezes e examiná-lo tecnicamente. Ao mesmo tempo, é necessário “desmontar” o filme, separando os elementos que o constituem. Isso, segundo Vanoye e Goliet-Lété, possibilita ao pesquisador o distanciamento necessário para realizar um estudo com o rigor científico exigido. Separados os elementos, então deve-se estabelecer os elos entre eles para “compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma ‘criação’ totalmente assumida pelo analista”²⁴. Ou seja, o processo de desconstrução, na prática, se realiza no ato de descrever o filme, enquanto a reconstrução já se dá a partir da interpretação que o pesquisador elabora sobre a obra cinematográfica.

Passando para a análise e interpretação sócio-histórica de um filme, Vanoye e Goliet-Lété asseguram que o pesquisador deve sempre ter em consideração o contexto de produção do mesmo. Outra premissa apontada por eles é que todo filme sempre fala do presente, não importando se ele é baseado em fatos históricos ou em devaneios futuristas, ou obviamente, quando trata da sua própria época em que é produzido. Ou seja, independentemente do tema do filme, ele sempre é o resultado imediato da sociedade no qual está inserido no momento exato de sua criação. Outra observação importante é que:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (...), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contramundo’ etc. Reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo.²⁵

Ou seja, o analista deve ter presente que um filme não pode ser pensado como espelho da sociedade à qual ele se refere. Outra armadilha que muitas vezes se coloca à frente do pesquisador é buscar reconhecer uma função específica para o filme. A mais comum,

²⁴ GOLIOT-LÉTÉ, Anne e VANOYE, Francis. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Trad. De Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994, p. 15.

²⁵ Idem, *Ibid*, p. 56.

conforme os autores, é acreditar, por exemplo, que existe uma oposição entre o filme de ficção e o documentário, sendo que o primeiro estaria no âmbito da fantasia, enquanto que o segundo estaria mais próximo da realidade, o que não é verdade. Tanto um quanto outro podem ser construídos de modo a criar um “efeito de realidade” como, também, dependendo dos objetivos de quem o produz, distanciar-se dos referenciais mais realistas. Marc Ferro reconhece no próprio filme de ficção certos elementos da realidade que se tornam importantes para a compreensão da obra cinematográfica.

Acreditamos que todo esse debate nos dá base para empreender a análise fílmica proposta neste trabalho. Porém, antes de seguir, é necessário revelar de que forma ele está estruturado. No capítulo 1, denominado “Ascensão, crises e a juvenilização do cinema norte-americano”, iremos discorrer a respeito da indústria cinematográfica de Hollywood até pouco depois da primeira metade do século XX. Daremos ênfase, principalmente, ao processo que tornou o cinema norte-americano o mais popular do mundo sem, no entanto, esquecer das fases difíceis que acabaram por resultar em estratégias para garantir que as pessoas continuassem frequentando as salas de cinema em momentos de crise de Hollywood. Aliás, foi dentro de um contexto de crise da indústria de cinema dos Estados Unidos que ocorreu aquilo que ficou conhecido como a juvenilização do cinema, que também é uma questão abordada nesta parte do trabalho. Ganha destaque ainda no primeiro capítulo a discussão sobre o fenômeno da juventude ocorrido na década de 1950 nos Estados Unidos.

No capítulo 2, intitulado “O Selvagem e Juventude Transviada: rebeldes em cena”, pretendemos, através das análises dos filmes “O Selvagem” e “Juventude Transviada”, promover a discussão sobre as representações que eles faziam da sociedade na época, bem como, a partir deles, estabelecer relações com e sobre o universo dos adolescentes-problema do período, abordando questões como o conflito de gerações, o confronto contra a autoridade, a moda, o papel da mulher, sexualidade e as gangues. Cada filme será discutido primeiramente em separado para, então, realizar uma análise conjunta das problemáticas percebidas nas duas obras.

No terceiro capítulo, denominado “Sem Destino: oposições e contradições de uma sociedade em processo de mudança”, a dissertação traz a discussão sobre o filme “Sem Destino”. Para tanto, apresentamos algumas questões relativas à contracultura dos anos 1960, abordando alguns de seus principais elementos. A partir de então, será realizada a discussão específica sobre o filme, com ênfase sobre as questões relativas ao nomadismo, à oposição entre campo e cidade, aos comportamentos considerados como desviantes, em especial, o consumo de drogas, que está bastante presente em “Sem Destino”.

CAPÍTULO 1:

Ascensão, crises e a juvenilização do cinema norte-americano

“Elemento de riqueza conteudística, o tema de jovens sem fé e sem causa iria, por ser novo, prenhe, necessitando de alívio, provocar novas experiências de linguagem conematográfica”.

Glauber Rocha²⁶

Os filmes “O Selvagem” e “Juventude Transviada” foram rodados não apenas no momento em que o fenômeno da adolescência/juventude ganhava forma nos Estados Unidos, mas também em um período de grande crise dos estúdios de Hollywood. Considerados precursores de um novo gênero do cinema norte-americano – os filmes sobre e para adolescentes (*teenpics*) -, estas obras, entre muitas outras coisas, eram também parte de um esforço da indústria cinematográfica dos Estados Unidos para recuperar o prestígio vivido até meados da década de 1940, quando os filmes hollywoodianos atingiram uma popularidade semelhante àquela alcançada logo após o fim da Primeira Guerra Mundial. Embora não estivesse ameaçada pelas indústrias de filmes de outros países, Hollywood teve que encontrar meios para garantir a frequência do público norte-americano nas salas de cinema em razão da concorrência, principalmente, da televisão, a grande novidade do começo dos anos 1950.

1.1 Hollywood na primeira metade do século XX

Os filmes norte-americanos tiveram grande repercussão já no início do século XX, quando Hollywood ainda estava dando seus primeiros passos para se tornar o grande pólo mundial do cinema. É possível afirmar que isso se deu basicamente por causa de dois aspectos: um deles é o modelo narrativo desenvolvido pelos estúdios de cinema dos Estados Unidos e o outro são acontecimentos que extrapolaram o universo do cinema, mas que acabaram beneficiando Hollywood de forma significativa.

²⁶ ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985, p. 44.

Vejamos. Desde seus primeiros anos, os estúdios de Hollywood desenvolveram um modelo de produzir filmes que, não é exagero afirmar, se tornou o mais bem sucedido do cinema e hoje é chamado de *clássico*²⁷. Entre as suas principais características estão a clareza, a homogeneidade, a linearidade do tempo e dos fatos, a coerência narrativa e o grande impacto dramático. A história se desenvolve sempre a partir de um protagonista sendo que cada personagem desempenha um papel específico (o bom, o mau, o bonito, o feio, o herói, o vilão, etc.). No cinema clássico norte-americano, conforme Goliot-Lété e Vanoye, “tudo parece se desenvolver sem choques, em que os planos e as seqüências se encadeiam aparentemente com toda a lógica, em que a história parece se contar por conta própria”²⁸.

Outra característica do cinema clássico de Hollywood é a elaboração de um método de interpretação dos atores bem distante dos gestos mais exagerados, por exemplo, da representação teatral; a preferência pela realização de filmagens em estúdio; e por fim a escolha de histórias de fácil identificação junto ao público e de popularidade garantida. “Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação”²⁹, afirma Ismail Xavier.

Da mesma forma, Edgar Morin apontou como características do cinema clássico o domínio do ritmo da ação, a aceleração do tempo, a câmera lenta, os diferentes planos (em especial o *close-up*), o uso de luzes e sombras e a própria música que, assim como todos esses outros elementos, têm como objetivo prender a atenção do espectador e fazer com que ele tenha uma participação afetiva com o filme. Afirmou Edgar Morin que:

De fato, a câmera, quer pelos seus movimentos próprios, quer pelos movimentos dos sucessivos planos, pode permitir-se o nunca perder de vista, enquadrar sempre e pôr em destaque o elemento emocionante. Pode sempre

²⁷ Grande parte dos créditos a esse modo clássico de se fazer filmes é dada a D. W. Griffith, em especial ao seu filme “O Nascimento de uma Nação” (“*The Birth of a Nation*”), de 1915, o qual reunia em uma única obra praticamente todas as inovações apresentadas por ele, e também por outros diretores, ao longo de quase uma década dirigindo centenas de filmes. Nessa, que é considerada a sua obra-prima, estavam presentes os *close-ups*, tomadas diversas para uma mesma cena, o desenrolar de histórias paralelas dentro um mesmo filme, o uso de câmeras em movimento, exuberante composição e atenção aos detalhes do cenário, maior controle no uso da iluminação, entre outros. Para Robert Sklar, D.W. Griffith, “à diferença dos predecessores, compreendeu que cada nova técnica não era apenas um truque para chamar a atenção, mas um sinal, um modo especial de comunicação, um elo na cadeia do discurso cinematográfico. Foi o primeiro a forjá-las num estilo completo e original de movimentação de imagens”. SKLAR, Robert. Op. cit., p. 70.

²⁸ GOLIOT-LÉTÉ, Anne e VANOYE, Francis. Op. cit., p. 28.

²⁹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 41.

focar em função da mais alta intensidade. As suas circunvoluções, as suas múltiplas preensões (diferentes ângulos de visões) em volta do sujeito, realizam, por outro lado, uma autêntica envolvimento afetiva.³⁰

Essencial ainda dentro da proposta naturalista do cinema clássico de Hollywood são as regras de continuidade, ou seja, os cuidados que devem ser tomados para evitar que a evolução da trama fique comprometida por erros de montagem ou que se rompa uma certa linearidade narrativa, o que pode trazer empecilhos para a assimilação da obra pelo público. Esse maior refinamento na narrativa fílmica, hoje considerada clássica de Hollywood, colaborou significativamente para que o cinema norte-americano se tornasse, após a Primeira Guerra Mundial, o mais visto em todo o mundo. Até então, a França era a maior produtora de filmes, sendo que foi nesse país onde se começou a explorar comercialmente o cinema. Porém, com o conflito armado que se desenrolou sobre a Europa, os recursos e, também, a produção de filmes diminuíram drasticamente em países como a Itália, a Alemanha, a Grã-Bretanha e a própria França, todos grandes produtores de cinema. Com isso, o cinema dos Estados Unidos pôde não somente saborear a maior fatia do mercado europeu, como avançar também sobre outros países, como os da América Latina³¹.

Essa nova realidade propiciou ganhos financeiros gigantescos às produtoras de cinema, que não apenas conseguiam cobrir os custos e obter lucros com a exibição de filmes nos Estados Unidos, como multiplicavam os rendimentos com as bilheterias no exterior. Isso ainda garantiu outra mudança na forma de se produzir cinema: já que não havia mais outras indústrias nacionais significativas concorrendo dentro dos Estados Unidos ou em outros países, a motivação dos produtores era no sentido de se produzirem filmes que agradassem em cheio o público norte-americano.

Esse período de forte crescimento da indústria cinematográfica perdurou até os primeiros anos da década de 1920. Isso porque as indústrias cinematográficas de outros países (que começavam a se reerguer dos estragos da Primeira Guerra Mundial) passaram a produzir novamente filmes em quantidades razoáveis, além de que o cinema enquanto opção de lazer passou também a sofrer concorrência com o rádio e os automóveis, por exemplo, novidades que passaram a *disputar* com os filmes o interesse das pessoas para passarem as horas disponíveis para o entretenimento. Mesmo assim, naquele período os Estados Unidos

³⁰ MORIN, Op. cit., p.158.

³¹ Essa expansão pode ser medida pelo total de metros de filmes exportados pelos estúdios dos Estados Unidos. Se em 1915 o total era de 10,5 milhões de metros, no ano seguinte essa soma atingiu a gigantesca marca de 47,7 milhões de metros. Com esse avanço extraordinário, até o final da Primeira Guerra Mundial, praticamente 85% dos filmes assistidos em todo o mundo eram produções norte-americanas. TURNER, Graeme. Op. cit., p. 24.

mantiveram a supremacia na produção de filmes. Uma das novidades para garantir a frequência do público foi um refinamento maior do *star system* e da divisão dos filmes em gêneros (como o *western*, filmes de *gansters*, musicais, comédias, etc.). O *star system* e o gênero, inclusive, são o resultado direto de um modelo de produção industrial de cinema ferreamente organizado adotado por Hollywood a partir da década de 1920. Esse fenômeno ficou conhecido como *studio system*, no qual as companhias cinematográficas assumiam o controle de todo o processo que envolvia o cinema até ele chegar ao público, ou seja: a produção, distribuição e exibição dos filmes. Um dos efeitos dessa integração de todos os setores foi a expansão do capital dessas companhias cinematográficas, que atraíram investimentos de bancos e companhias de comunicação, entre outros.

Outra grande inovação para manter o interesse do público estadunidense pelo cinema foi introduzida pela Warner. Em 1927, ela lançou o primeiro longametrage sonorizado, com as falas e músicas saindo diretamente da película, ao invés de uso das legendas e de músicas tocadas por orquestras nas próprias salas de projeção, como era comum até então no cinema mudo. Ao usar esta inovação no filme “O Cantor de Jazz” (“*The Jazz Singer*”, direção de Alan Croslan), a Warner conseguiu não apenas aumentar sua participação no mercado apresentando um novo produto que tornava o cinema ainda mais “real”, como também acabou contribuindo significativamente para consolidar o longa-metragem como a principal atração cinematográfica. Porém, se essa novidade foi recebida com euforia pela indústria de Hollywood, logo ela trouxe consigo um efeito colateral: a perda do mercado em países onde não se falava a língua inglesa, já que havia a necessidade da dublagem ou de legendas, o que desagradava parte desse público.

Some-se a esse efeito colateral para a indústria de cinema dos Estados Unidos a crise de Wall Street, em 1929, e a depressão econômica que se seguiu. Segundo Graeme Turner, o público do cinema diminuiu até 30% no país em 1932 e muitos estúdios sofreram intervenção em razão das dívidas³². Essa situação de dificuldades se estendeu até o início dos anos 1940, não só porque foi quando os norte-americanos haviam se recuperado economicamente, mas em grande parte porque a Europa novamente estava em conflito: acontecia a Segunda Guerra Mundial e, com isso, os países europeus, que tinham outra vez uma indústria de filmes considerável, viram cair o número de suas produções cinematográficas.³³

³² TURNER, Graeme. Op. cit., p. 26.

³³ Ruy Castro oferece uma visão perfeita e bem-humorada de como Hollywood estava se fortalecendo já nos primeiros anos da Segunda Guerra Mundial: “Entre 1939 e 1942, por exemplo, o cinema americano ia tão bem de saúde que, se fosse melhor, seria pecado. Naquele período, havia mais cinemas nos Estados Unidos do que bancos. Hollywood, com seus 400 filmes por ano, movimentava sozinha mais dinheiro do que todas as cadeias

A retomada do crescimento de Hollywood atingiu o auge em 1946, período em que os cinemas registraram o maior comparecimento de público em todos os tempos³⁴. Contudo, esse período de ascensão do cinema hollywoodiano entraria em decadência com uma série de eventos que se seguiu em um curto espaço de tempo. O primeiro duro golpe contra os grandes estúdios aconteceu em 1948, quando a Corte Suprema dos Estados Unidos decidiu pelo fim da integração da atividade cinematográfica. Ou seja, os estúdios não poderiam mais manter o controle sobre o tripé “produção-distribuição-exibição”. Como alternativa, os grandes estúdios optaram por manter o controle sobre as duas primeiras etapas do processo, reconhecendo o papel fundamental que é para o sucesso de um filme o acesso ao maior número possível de salas de cinema, o que é praticamente garantido com o processo de distribuição.

Porém, o maior *ataque* desferido contra Hollywood certamente foi a popularização da televisão, que se transformou em verdadeira febre de consumo nos Estados Unidos no final dos anos 1940 e início de 1950 e, conseqüentemente, afastou uma grande parte do habitual público das salas de cinema. Em 1953, por exemplo, o total de espectadores que frequentou as salas de cinema nos Estados Unidos foi cerca da metade daquele de 1946. Por outro lado, em 1953, 46,2% dos lares norte-americanos já contavam com aparelhos de televisão.³⁵ Além da perda de público, o sucesso da televisão também tinha outro efeito negativo para os estúdios de cinema, já que um enorme volume de recursos financeiros, que antes eram investidos na produção de filmes, passou a ser direcionado para as emissoras de televisão. De acordo com Thomas Doherty, em 1947 as emissoras de televisão e afiliadas tiveram um rendimento de US\$ 1,9 milhão nos Estados Unidos. Uma década depois, este montante havia atingido a gigantesca marca de US\$ 943,2 milhões.³⁶

O desafio para a indústria do cinema era descobrir como convencer as pessoas a pagarem pelo bilhete de cinema, já que em casa elas poderiam assistir a muitas atrações da televisão praticamente de graça. Como alternativa para concorrer com a TV, Hollywood

de supermercados juntas. Ia-se tanto ao cinema que, para muita gente, a dieta básica consistia das pipocas que comia durante os filmes. Cinquenta milhões de americanos viam pelo menos um filme por semana, todas as semanas, deixando quase 700 milhões de dólares por ano nas bilheterias. Com este dinheiro, a indústria do cinema punha uma galinha em cada panela das mais de 30 mil pessoas empregadas diretamente nos cinco ou seis grandes estúdios. Felizmente, ainda sobrava algum para pagar o salário anual do magnata da MGM, Louis B. Mayer: 1 milhão de dólares.” - CASTRO, Ruy. Hollywood. In: LABAKI, Amir (Org.). *Folha Conta 100 Anos de Cinema*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995, p. 81 e 82.

³⁴ Conforme Robert Sklar, estatísticas da época revelam que 75% do público potencial (ou seja, todas as pessoas que tivessem condições de comprar uma entrada de cinema) frequentavam ao menos uma vez por semana alguma sala de cinema. In: SKLAR, Robert. Op. cit., p. 313.

³⁵ Idem, Ibid, p. 316.

³⁶ DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia: Temple University Press, 2002, p. 19.

percorreu alguns caminhos. Um deles foi produzir filmes diretamente para as próprias emissoras de televisão, o que desde então se mostrou uma opção bastante lucrativa para os estúdios de cinema. Um outro foi apostar em inovações técnicas, que iam desde a ampliação do tamanho da tela onde o filme era projetado (sendo que entre as várias inovações, apenas o Cinemascope se mostrou viável e conquistou a simpatia do público), passando por filmes em 3-D (que exigiam o uso de óculos especiais, idéia logo abandonada) e o uso mais frequente do cinema em cores, técnica já praticamente dominada durante os anos de 1930 e 1940 (mas, naquela época, praticamente só utilizado para passar ao espectador a representação de sonhos ou de *momentos mágicos* em determinadas cenas de um filme). Contudo, ao contrário do que se imaginava, o filme em cores não causou o mesmo efeito positivo para a indústria cinematográfica do que aquele provocado pela inclusão do som no final dos anos 1920. O cinema em cores somente se consolidou como o padrão para a produção de longas-metragens quando as próprias imagens coloridas foram padronizadas pela televisão.

Mas, não foi apenas tecnicamente que a indústria cinematográfica norte-americana reagiu à televisão. Os próprios filmes mudaram na tentativa de proporcionar uma diversão muito mais espetacular, em diversos sentidos. Conforme Thomas Doherty, “*the nature of television – its physical shape, episodic format, and family-oriented – largely determined the nature of American motion pictures in the 1950s*”³⁷. Com um orçamento mais enxuto, já que as receitas com a bilheteria não paravam de cair, os grandes estúdios resolveram investir mais dinheiro em um número menor de filmes. Passou-se a privilegiar para a filmagem roteiros que tradicionalmente tivessem maior apelo popular, ou seja, os filmes até hoje conhecidos como *blockbusters*. Se os recursos aplicados eram gigantes, os temas dessas produções também eram grandiosos, com ênfase em famosos acontecimentos históricos ou episódios bíblicos, sendo exemplos dessas produções títulos como “Os Dez Mandamentos” (“*The Ten Commandments*”, direção de Cecil. B. DeMille, 1956) e “Ben-Hur” (“*Ben-Hur*”, direção de William Wyler, 1959). Nesses filmes épicos, tampouco se economizava nos efeitos especiais.

Outra oportunidade encontrada por Hollywood foi ousar mais em diversos filmes e, é claro, a sensualidade e a sexualidade passaram a aparecer de forma um pouco mais explícita para os padrões daquela década. Desde 1934, os estúdios dos Estados Unidos controlavam suas obras a partir do que era estabelecido pelo Código de Produção. Este documento, criado pela entidade *Motion Pictures Producers and Distributors of América*, estabelecia quais assuntos eram tabu e de que forma eles deveriam ser tratados, se é que poderiam aparecer nos

³⁷ Idem, Ibid, p. 20. – “A natureza da televisão – sua forma física, formatação em episódios, e orientação familiar – determinaram profundamente a natureza dos filmes americanos nos anos 1950”. (Tradução livre)

filmes. Também orientava os diretores e atores sobre o que podia e o que não podia ser mostrado ou dito. Assim, uma característica dos filmes produzidos até então era o puritanismo ou o recato ao abordar certos temas. A primeira obra que desafiou o Código de Produção foi “Ingênua Até Certo Ponto” (“*The Moon Is Blue*”, direção de Otto Preminger, 1953). O diretor recusou-se a retirar a palavra “virgem” do filme, que foi lançado pela *United Artists* sem a autorização dos censores. Diante da polêmica, várias outras produções seguiram explorando esta nova possibilidade. Sem ter mais como evitar os temas tabus e as cenas mais *picantes*, os responsáveis pelo Código de Produção acabaram revisando o documento, até mesmo porque muitos filmes europeus que foram exibidos nos Estados Unidos na época, como “E Deus Fez a Mulher” (“*Et Dieu... Crea La Femme*”, direção de Roger Vadim, 1956), já eram bem mais avançados nesse sentido e se tornaram uma concorrência forte para as produções norte-americanas.

Mas, a história das mudanças promovidas por Hollywood não estaria completa sem um outro componente fundamental. Além das mudanças já citadas, uma outra alternativa incentivada pela indústria de filmes estadunidense para garantir um número significativo de espectadores nas salas de cinema foi intensificar a segmentação do público através da produção de filmes para determinadas faixas etárias. Essa transformação foi fundamental para a indústria cinematográfica norte-americana e acompanhou uma tendência comportamental.

Desde o início do cinema nos Estados Unidos até pouco depois da Segunda Guerra Mundial, os filmes eram feitos para *toda a família*, ou seja, deveriam agradar pais, filhos e avós da mesma forma. Porém, com a chegada da TV, ocorreu que grande parte das pessoas adultas passou a utilizar este aparelho como um dos principais meios de entretenimento, enquanto que para o público adolescente e jovem, o ato de ir ao cinema continuava a ser uma atividade de lazer e interação social bastante valorizada. Dessa maneira, é óbvio que as produtoras de cinema focaram muito de sua atenção nos jovens, criando inúmeros filmes em que aventuras, doces romances, ficção científica, o terror, o *rock and roll* e a rebeldia geralmente eram os fios condutores das histórias. Tal gênero ficou marcado como filmes de adolescentes (*teenpictures*, ou sua abreviatura em inglês, *teenpics*) e o seu surgimento está também ligado a um fenômeno conhecido como a *juvenilização* do cinema.

1.2 Juvenilização do cinema

As produções que surgiram mais intensamente para o público jovem a partir dos anos 1950 tinham como característica comum, com raras exceções, o baixo orçamento. Uma das

principais razões é que os estúdios já haviam percebido que, para retirar os adultos da frente da televisão e incentivá-los a ir até o cinema precisavam realizar superproduções. Contudo, ao mesmo tempo haviam notado que o público adolescente e jovem continuava frequentando as salas de exibição como um excelente programa de entretenimento. Para tanto, bastava apresentar filmes atrativos para esse público, que falassem sobre o seu universo ou que apostassem em temas de forte apelo, muitas vezes sensacionalistas. Assim, nascia um novo gênero: o filme para adolescentes.

Os gêneros, de uma forma geral, têm um papel importante tanto para o público como para os produtores de filmes. Antônio Costa entende que “a classificação dos filmes em função do gênero a que pertencem é um aspecto fundamental da instituição cinematográfica”, pois, “orienta claramente o espectador quanto à ambientação, estilo e, dentro de certos limites, ideologia”³⁸. Como bem observou Edward Buscombe, “um filme de gênero depende de uma combinação de novidade e familiaridade. As convenções de gênero são conhecidas e reconhecidas pelo público, e tal reconhecimento já é, por si só, um prazer estético”³⁹. Ou seja, para o público, a classificação de um filme como um *western*, por exemplo, lhe dá pistas sobre que tipo de história ele verá no cinema ao comprar o bilhete de entrada. Isso porque, por exemplo, um filme sobre o Velho Oeste deve, a princípio, contar com conflitos entre os brancos e índios, ou o desafio do homem diante da natureza, o duelo entre o mocinho e o bandido, e daí por diante, isso sem mencionar os cenários quase padrões dos *westerns* (montanhas, desertos, o *saloon*, o trem, entre outros). Já aos diretores, roteiristas, cinegrafistas, enfim, aos produtores, essa série de convenções, quando adotada, é quase uma garantia de que o filme irá despertar o interesse das pessoas que gostam desse gênero, estando a partir daí o sucesso ou o fracasso da obra dependendo de como o todo ou parte desses elementos serão costurados na narrativa fílmica, além, é claro, de outros pontos que formam todo o processo cinematográfico, como distribuição, publicidade e atores envolvidos.

Graeme Turner, por sua vez, contribui também com essa discussão, afirmando que os estúdios de cinema precisam encontrar o equilíbrio exato entre as convenções de cada gênero e a originalidade/criatividade para garantir o sucesso de um filme:

É fácil fazer com que o gênero soe como uma ameaça determinista à criatividade. É verdade que todos os meios de comunicação de massa, não apenas o cinema, têm de lidar com o familiar e convencional mais do que,

³⁸ COSTA, Antônio. Op. cit., p. 93 e 94.

³⁹ BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. Volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 315.

digamos, a pintura e a poesia. Nas artes populares, a percepção individual não tem o lugar privilegiado de que desfruta nas formas mais elitistas, como a literatura. Em vez disso, o prazer vem do familiar, do reconhecimento de convenções, da repetição e reafirmação. Há, no entanto, inovação e originalidade nos filmes de gênero, e os melhores exemplos podem atingir um equilíbrio muito complexo e delicado entre o familiar e o original, a repetição e a inovação, a previsibilidade e a imprevisibilidade. Os produtores de filmes populares sabem que cada filme de gênero tem de apresentar duas coisas aparentemente conflitantes: confirmar as expectativas existentes do gênero e alterá-las um pouco. É a variação da expectativa, a inovação em como um roteiro familiar é representado, que oferece ao público o prazer do reconhecimento do familiar, bem como a emoção do novo. Os gêneros, portanto, são dinâmicos. Eles mudam.⁴⁰

Isso, de fato, é perceptível nos filmes de adolescentes. Entre as incontáveis obras que foram rodadas na época, são poucas as que até hoje são lembradas (como é o caso de “O Selvagem” e “Juventude Transviada”). E, se assim o são, é porque foram inovadoras na formatação daquele gênero, ao mesmo tempo em que conseguiram ser criativas em meio a série de convenções relativas ao gênero que estava nascendo. Contudo, fica difícil classificar todos os elementos que compõem os filmes para adolescentes, já que não há uma homogeneidade de temas ou de estilo, mas, sim diversas divisões. Assim, pode-se dizer que os *teenpics* são o resultado da dinâmica de outros gêneros, pois utilizam elementos do cinema clássico e de gêneros como de ficção científica, terror, melodrama, ação, entre outros, fazendo uma releitura destes de tal forma que pudessem cativar e atender as expectativas do público jovem. Isso fica evidente nos seus subgêneros, sendo os principais deles os filmes de *rock n’ roll*, de terror, sobre delinquência juvenil e também o inverso deste último, os filmes que podemos chamar de politicamente corretos ou que não fossem polêmicos ao abordar temas ligados ao universo jovem (os *clean teenpics*, como são chamados nos Estados Unidos).

De acordo com Thomas Doherty⁴¹, os filmes que mais obtiveram sucesso junto ao público adolescente e mais jovem na década de 1950 nos Estados Unidos foram os de terror ou de ficção científica, ou até mesmo os dois gêneros no mesmo filme. Segundo o autor, filmes de terror sempre atraíram um bom público aos cinemas. Porém, este tipo de filme havia praticamente sumido das telas após a Segunda Guerra Mundial, sendo que a causa disso ele especula que talvez tenha sido os próprios horrores do conflito bélico, que seriam muito mais chocantes do que qualquer história de monstro ou fantasma poderia ser.

No entanto, passados poucos anos após a guerra, filmes de sucesso como “Destino à Lua” (“*Destination Moon*”, direção de Irving Pichel, 1950), “O Fim do Mundo” (“*When*

⁴⁰ TURNER, Graeme. Op. cit. p. 89.

⁴¹ DOHERTY, Thomas. Op. cit., p. 116.

Worlds Collide”, direção de Rudolph Maté, 1951) e “A Guerra dos Mundos” (“*War of the Worlds*”, direção de Byron Haskin, 1953) – obras que misturam horror e a curiosidade pelo espaço sideral – despertaram novamente o interesse por este tipo de produção. Estudiosos do cinema apontam dois motivos principais (que estão interligados) para o sucesso dessas histórias. A primeira era a própria corrida espacial iniciada pelos Estados Unidos e pela União Soviética. A outra era o medo de uma invasão comunista no país norte-americano e de um grande conflito bélico entre essas duas superpotências nos primeiros anos da Guerra Fria. Nesse sentido, filmes como “O Planeta Vermelho” (“*Red Planet Mars*”, direção de Harry Horner, 1952), “Invasores de Marte” (“*Invaders from Mars*”, direção de William Cameron Menzies, 1953) e “O Mundo em Perigo” (“*Them!*”, direção de Gordon M. Douglas, 1954) tinham seus enredos inspirados na tensão surgida a partir da animosidade entre União Soviética e Estados Unidos e serviam como representação daquele momento de tensão política, social e militar. Ao mesmo tempo, filmes assim eram apoiados pelo próprio governo norte-americano que os percebia como uma boa propaganda anticomunista.

Conforme Alexandre Busko Valim:

Para o público, o aspecto mais assustador destes filmes não eram os monstros, canhões lasers, ou naves alienígenas, mas sim a proximidade e invisibilidade com que inimigos ‘alienígenas’ poderiam atingir alvos estadunidenses. (...) Nos filmes de ficção científica da década de 1950, os cenários eram dominados por forças hostis que ansiavam por escravizar os estadunidenses. O imaginário e a linguagem presentes nestes filmes representaram não somente os medos e anseios relacionados à atmosfera da Guerra Fria, mas também reforçaram a convicção de que os EUA precisavam se defender de uma possível invasão. Assim, as ansiedades estimuladas pela possibilidade de um conflito entre o mundo capitalista e o comunista foram fartamente expressadas por filmes de ficção científica como *The Man from the Planet X* (1951), *The War of the Worlds* (1953) e *Invaders From Mars* (1953), onde o planeta Terra era repetidamente ameaçado por invasores alienígenas que cruelmente procuravam por novos lugares para colonizar e destruir.⁴²

Apesar do sucesso desses filmes de ficção científica entre o público mais jovem, tais obras praticamente ainda não apresentavam *os jovens* e o seu universo da época como fios condutores das tramas. Filmes nesse sentido foram produzidos de modo mais intenso e em grande escala a partir da segunda metade dos anos 1950. Esse fenômeno esteve intimamente ligado ao aparecimento do *rock n’ roll*, gênero musical que surgiu naquele período e rapidamente transformou-se em um grande sucesso e passou a ser um símbolo identitário para boa parte da juventude estadunidense da época.

⁴² VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigeadas: Uma História Social do Cinema no Alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2006, p. 60.

O primeiro filme que tratava diretamente sobre o *rock and roll* foi “Ao Balanço das Horas” (“*Rock Around The Clock*”, direção de Fred F. Sears, 1956). Ele contava a trajetória fictícia de Bill Halley & The Comets, autores e intérpretes da canção que dava nome ao longametrage. Filmado com baixo orçamento (US\$ 300 mil), ele faturou US\$ 4 milhões nas bilheteiras norte-americanas. O impacto do filme foi tão positivo para a indústria cinematográfica que, a partir de então, os grandes estúdios de Hollywood também passaram a investir em filmes sobre *rock and roll*⁴³. Conforme Thomas Doherty⁴⁴, antes de “*Rock Around The Clock*” os estúdios de cinema não estavam totalmente cientes de que dirigir grande parte de suas produções diretamente para o público adolescente era um bom negócio. Mas, depois dele, os produtores e diretores tiveram certeza do enorme potencial que esse gênero de filme possuía, desde que seguisse algumas *regras* básicas de produção e de divulgação para atrair o interesse dos espectadores.

A primeira grande produção foi “Sabes Que Te Quero” (“*The Girl Can’t Help It!*”, direção de Frank Tashlin, 1956). No elenco, o filme apresentava alguns dos principais nomes do *rock n’ roll* da época, como Little Richard, Gene Vincent e Eddie Cochran. Elvis Presley também foi parar nas telas de cinema. Mas, ao invés de rodar um filme sobre *rock*, a sua

⁴³ O impacto provocado pelo filme *Rock Around The Clock* não apenas atingiu positivamente as finanças de Hollywood, como também gerou polêmica nos Estados Unidos e até mesmo fora do país, como demonstra essa matéria publicada pelo jornal brasileiro Folha da Tarde, em 02 de outubro de 1956: “(...) O filme que tantas complicações está causando - e até feridos graves, já provocou - chama-se realmente "Rock Around the Clock", o mesmo título da canção que serve de tema musical de "Sementes da Violencia", nascendo daí a confusão. Trata-se de modesta produção da Columbia Pictures, dessas que entram no regime de produção de rotina. Ninguém, nem a companhia nem os produtores do filme puderam imaginar que a película tivesse uma carreira tão rápida e se transformasse num recorde de bilheteiras, tanto nos Estados Unidos como em outros países, inclusive na Inglaterra. Embora não tenha custado nem sequer a quinta parte de, por exemplo, "A Um Passo da Eternidade", também na Columbia, já rendeu tanto como aquele filme, apesar de continuar inedito na maioria dos mercados no mundo. (...) Um jornalista inglês, que assistiu à projeção da película num cinema londrino, durante a qual ocorreram graves acontecimentos, provocados por jovens, assegurou que jamais vira espetáculo semelhante. "A musica desse filme - disse ele - produz um contágio nos jovens "modernizados" igual ao que o "tam-tam" africano produz nos selvagens". Daí provocar em moças e rapazes um sentimento de completa irresponsabilidade e uma atmosfera de explosão que pode, inclusive, determinar delitos mais graves, como ocorreu numa cidade australiana, onde um homem foi navalhado, quando tentava impedir que um grupo de jovens, na porta do cinema, provocasse maiores tumultos. O filme, entretanto, nada tem de espetacular. Um trecho fraco que serviu para apresentar a mais moderna versão de uma nova musica o "rock and roll", recentemente lançada nos Estados Unidos pelo jovem cantor Elvis Presley, ex-motorista de caminhão. São varias as canções apresentadas, mas a que se destaca é a mesma de "Sementes da Violencia", interpretada, entretanto, num ritmo mais agressivo e mais louco. O filme narra a vida de um jovem que não tem sucesso na musica de jazz mas consegue lançar uma nova modalidade, o que lhe permite adquirir popularidade e, em seguida, sucesso artístico e financeiro. Nada mais. Mas é essa musica que, dançada pelos interpretes do filme, causa conflitos no seio de jovens mal formados pela educação modernizada, dando assunto aos estudiosos de problemas psicologicos. E são tais as preocupações que esse novo genero de musica está provocando que um juiz de Londres aventou a necessidade de se proibir a divulgação da mesma. "Se - disse ele - essa musica provoca nos jovens os mesmos efeitos do alcool, não vejo porque não se proiba a sua divulgação, da mesma forma que é proibido o consumo de alcool pelos menores." – *Conflitos e loucuras entre os jovens nas exibições do filme “Rock Around The Clock”*. Disponível em publicação eletrônica na Internet, via http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_02out1956.htm. Capturado em 10/03/2009.

⁴⁴ DOHERTY, Thomas. Op. cit., p. 55.

estréia foi o faroeste “Ama-me Com Ternura” (“*Love Me Tender*”, direção de Robert D. Webb, 1956). Depois deste, Elvis Presley ainda filmou muitos outros, quase que em série, entre eles “A Mulher Que Amo” (“*Loving You*”, direção de Hal Kanter, 1957) e “O Prisioneiro do Rock” (“*Jailhouse Rock*”, direção de Richard Thorpe, 1957).

Filmes sobre *rock n’roll* tinham como uma de suas características principais um roteiro bastante simples e muitas vezes repetitivo. Ainda assim, as histórias de namoros em lanchonetes, brigas entre gangues rivais e *pegas* disputados com carros velozes tinham grande apelo junto ao público alvo. Além de atores jovens e bonitos no elenco, esses filmes contavam com o maior número possível de roqueiros tocando seus sucessos. Por exemplo, o cartaz promocional do filme “Go, Johnny Go!” (“*Go, Johnny Go!*”, direção de Paul Landres, 1959) anunciava: “VEJA! 10 grandes estrelas do *rock n’ roll*! OUÇA! 17 novos sucessos do *rock n’ roll*” (ver figura 1, p. 49). Além de atrair o interesse do público, que assistia no cinema apresentações de seus principais ídolos, a tática também ajudava a aumentar a fama dos músicos, que eram recompensados com o crescimento das vendas na bilheteria para seus shows.

Outro elemento bastante presente nessas obras era o conflito de gerações mostrado de maneira caricatural. Quase sempre as tramas apresentavam os pais ou pessoas mais velhas como conservadoras que tentavam banir o *rock n’ roll*. Porém, com o decorrer da história, eles percebiam que o estilo não era tão ruim assim e, muitas vezes, acabavam literalmente *caindo na dança*.

Na avaliação de Primati:

Talvez, sem o poder disseminador do cinema, o *rock* fosse hoje tão obscuro quanto o *skiffle*⁴⁵, o *shuffle*⁴⁶ e outras danças ‘estranhas’... Mas, como que por mágica, produtores, atores e músicos se uniram para levar o ritmo à tela grande, associando-o para sempre à rebeldia, juventude, diversão e, claro: o bom e velho e vendável conflito de gerações. (...) Se é que o cinema cometeu algum pecado em relação ao *rock* foi o de subestimar sua força. Com raríssimas exceções, os filmes sobre o tema feitos nos anos 50 e 60 não passavam de bobagens que almejavam apenas faturar um dinheiro fácil à custa da novidade.⁴⁷

Mas, muito além dos benefícios financeiros desses filmes, Thomas Doherty afirma que o que acontecia *na tela* era tão importante quanto o que acontecia *em frente* a ela. Ou seja, para os adolescentes da época, assistir a um filme como os de *rock n’ roll*, neste caso, era

⁴⁵ Música tocada com instrumentos fabricados pelos próprios músicos.

⁴⁶ Música que era acompanhada por uma dança em que a plateia costumava arrastar os pés no chão.

⁴⁷ PRIMATI, Carlos. Luzes. Câmera. Rock n’ Roll. In: *Bizz – A História do Rock*. São Paulo, v.1, p.37 e 43, maio/2005.

compartilhar um sentimento de pertencimento a um grupo, com valores e gostos em comum. Essa experiência ia muito além de um simples entretenimento. Era uma legítima prática social, muitas vezes vista como problemática para os padrões da época⁴⁸.

A explosão do *rock n' roll* enquanto um fenômeno de massa e a própria juvenalização do cinema, contudo, não se deram simplesmente por uma decisão ou vontade das indústrias fonográfica e cinematográfica. Eles são fruto de amplas mudanças que estavam acontecendo na sociedade norte-americana e que tinham como protagonistas novos sujeitos sociais: os adolescentes (*teenagers*). Essas transformações foram tão profundas que, em certos casos, passaram a ser consideradas um grande problema social e, como tal, além de gerar preocupação e questionamentos aos pais, educadores e especialistas diversos, acabaram sendo amplamente exploradas por Hollywood, que acabou criando um novo subgênero dentro dos filmes juvenis: os filmes sobre a juventude perigosa, nos quais se enquadram “O Selvagem” e “Juventude Transviada”, como veremos a seguir.

1.3 Década de 1950: anos dourados?

Enquanto a indústria de cinema de Hollywood passava por um momento de grandes dificuldades no início da década de 1950, como vimos anteriormente, por outro lado, a sociedade norte-americana, de uma forma geral, vivia um processo de grande desenvolvimento econômico. A vitória na Segunda Guerra Mundial e os novos mercados conquistados com o fim do conflito no continente europeu favoreceram o surgimento de uma economia de pleno emprego nos Estados Unidos, em que diversos setores viveram momentos de enorme expansão. Pela primeira vez desde a crise de 1929, o cidadão comum norte-americano tinha possibilidades de manter um elevado padrão de consumo, que andava lado a lado com as mais diversas novidades que as indústrias apresentavam aos consumidores de praticamente todas as idades.

Boa parte dos jovens estadunidenses, na época, também vivia uma situação privilegiada. A maioria deles não precisava trabalhar para ajudar no sustento das famílias, já que pais bem remunerados tinham condições de bancar as despesas do lar e, ainda, garantir mesadas generosas aos filhos. Estes, por sua vez, caso quisessem trabalhar, também não tinham muitas dificuldades para conseguir empregos que lhes fornecessem uma renda

⁴⁸ DOHERTY, Thomas. Op. cit., p. 77 e 78.

razoável para adquirir os mais variados produtos. No entanto, essa situação de desenvolvimento econômico satisfatório, contraditoriamente, aconteceu em um momento em que jovens da época passaram a questionar com mais ênfase determinados valores e regras da sociedade norte-americana, a mesma sociedade que naquele período passava a perceber a existência de um novo sujeito social: o adolescente.

Thomas Doherty⁴⁹ e Luisa Passerini⁵⁰ apontam que o psicólogo G. Stanley Hall, no seu livro *Adolescence*, de 1904, foi quem pela primeira vez se referiu ao adolescente dos Estados Unidos. O psicólogo defendia que, o que uma vez era conhecido como infância, juventude ou juventude adulta, deveria ser distinguido e denominado como adolescência. Ele havia identificado características próprias de comportamento, além das evidentes mudanças biológicas, para as pessoas que vivenciavam aquela faixa etária que, na opinião de Hall, se iniciava por volta dos 12 anos e poderia se estender até a casa dos 20 e poucos anos. Outros estudos que se seguiram ao longo das primeiras décadas do século XX abordando o assunto defendiam que os adolescentes, principalmente aqueles que habitavam o espaço urbano, viviam numa espécie de universo paralelo ao do mundo adulto, sendo que o colégio e a universidade (aí incluindo as fraternidades, festas, lanchonetes e toda a teia de relacionamentos que ganham vida em torno dessas instituições) formavam um cosmos social fechado em si próprio, com *normas* de comportamento e valores diferentes do que era considerado normal até então. Nesse caso, a interação entre os adolescentes e jovens poderia ser bem mais relevante na sua formação intelectual e moral do que o tradicional relacionamento com a família e os próprios professores.

Apesar de alguns estudos já estarem apontando essas mudanças no modo de ser de jovens e adolescentes urbanos desde o início do século XX, de um modo geral, até o fim da Segunda Guerra Mundial aqueles que seriam os próprios adolescentes se consideravam apenas como *não adultos* ou, então, *jovens adultos*. Porém, após a guerra, essa visão foi sendo alterada e a adolescência passou a ser considerada uma fase única e privilegiada, embora também marcada por crises, que era vivida na transição da infância para a vida adulta. Para Luisa Passerini, é justamente após a Segunda Guerra Mundial que “foi revelado o contraste

⁴⁹ DOHERTY, Thomas. Op. cit., p. 32-34.

⁵⁰ 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: a época contemporânea*. Trad. Paulo Neves, Nilson Moulin, Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 352.

entre a aparente ausência de adolescentes no período bélico, quando a tônica era colocada nos jovens combatentes e nos adultos ou então nas crianças”⁵¹.

Conforme Eric Hobsbawn, a cultura juvenil da segunda metade do século XX se diferenciava das anteriores em três fatores. *Primeiro*: a “juventude” passou a ser vista como o estágio final do desenvolvimento humano e não mais como a última etapa de maturação para o mundo adulto. *Segundo*: os avanços tecnológicos, principalmente os computadores, colocaram os jovens à frente dos adultos, que não haviam crescido tendo um contato com estas máquinas. “O que os filhos podiam aprender com os pais tornou-se menos óbvio do que o que os pais não sabiam e os filhos sim. Inverteram-se os papéis das gerações”⁵², atesta o historiador. *Terceiro*: o internacionalismo dessa juventude moderna, que espalhou seus modelos e gostos para diversas partes do mundo, o que foi facilitado pela forte indústria cultural norte-americana, principalmente através de filmes, discos, livros e moda.

Essas mudanças, Hobsbawn reforça, tiveram seus eventos principais a partir dos anos 1950 – principalmente nos Estados Unidos, mas também na Inglaterra – quando a juventude passou a perceber a si mesma como uma camada com consciência própria que, a partir daquele momento, se tornava um agente social independente, ou seja, com uma até então inédita autonomia, com novos símbolos identitários e com manifestações culturais e políticas bastante singulares. De acordo com o autor, alguns fatores contribuíram significativamente para que essas mudanças ocorressem. Um deles é justamente a crise da família, ou seja, o modelo patriarcal (formado pelo núcleo “pai, mãe e filhos”) começou a se desarticular. A maior liberdade sexual (e o conseqüente nascimento de mais filhos ilegítimos), as lutas das mulheres pela igualdade de direitos em relação aos homens e, claro, o preconceito menor em relação às pessoas divorciadas, bem como novas leis que agilizavam esse processo, acabaram por abalar as típicas estruturas familiares. Some-se a isso o próprio mercado, que percebeu na juventude um alto poder aquisitivo, graças ao momento de espantoso crescimento da economia norte-americana após a Segunda Guerra Mundial. Depois de detectar que a maioria dos jovens tinha condições de gastar e estava disposta a comprar diversos produtos não considerados de primeira necessidade, o próprio mercado tratou de cortejar aquela camada da população, alimentando e enaltecendo a sensação de que, de fato, a juventude tratava-se de um grupo especial, com interesses, gostos e vontades diferentes das crianças e, principalmente, dos adultos. Hobsbawn exemplifica o poder de compra daquela juventude

⁵¹ Idem, Ibid, p. 352.

⁵² HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 320.

através das vendas de discos nos Estados Unidos, que subiram de 277 milhões de dólares em 1955, ano em que o *rock n' roll* apareceu, para 600 milhões quatro anos depois⁵³.

O *rock n' roll*, como mostrado anteriormente neste capítulo, foi um catalisador que expandiu a contestação e a rebeldia juvenil durante a década de 1950, mas não foi o único. Na literatura⁵⁴, foram os *beatniks* (também chamados de *beat*) e *hipsters* os primeiros que expressaram o seu desconforto com a sociedade e o *american way of life* predominante nos anos 1950. Ken Goffman e Dan Joy os definiram como “uma linhagem jovem e soturna que tinha começado a formar uma subcultura nos anos 1940”. Influenciados pelo *jazz bebop* e “se desenvolvendo mais ou menos em paralelo com a evolução do existencialismo francês e sua visão da vida humana como um espaço vazio cercado de um abismo sem sentido, os *hipsters* eram personagens furtivos – os rebeldes perfeitos para uma época paranóica”⁵⁵. Por sua vez, Paulo Sérgio do Carmo entende que a rebeldia dos *beatniks* era provocada pela “tirania das massas”, pela tendência da sociedade norte-americana de formar cidadãos medíocres. “Inconformados, os escritores da chamada *beat generation* buscavam refletir sobre a multidão solitária absorvida pela ânsia de segurança, pela submissão generalizada, pelo conformismo e pela necessidade de identificação com a imagem que a sociedade exige de cada um”⁵⁶, escreveu o autor.

Muitos daquela geração de jovens, que chegaram à adolescência imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, davam evidentes sinais de alienação, descrença no futuro e de total falta de referências ou bases para adentrar na vida adulta. O poeta Carl Solomon, um dos expoentes da geração *beatnik*, escreveu durante os anos 1960 a respeito daquela que ele chamava de Turma de 48, da qual ele próprio fazia parte:

Era um grupo bizarro. Decadente em muitos aspectos, eu achava. Eles pareciam sentir que a guerra tinha acabado e que nunca mais se defrontariam com qualquer desafio maior. (...) Foram chamados de ‘Geração Silenciosa’ e mais tarde de ‘Beat Generation’. Foram os precursores dos jovens *rock n' roll*,

⁵³ Idem, Ibid, p. 321.

⁵⁴ Outro romance que teve grande repercussão nos Estados Unidos na época, embora não esteja ligado à cultura *beatnik*, foi *O Apanhador no Campo de Centeio*, de J.D. Salinger. Lançado em 1951, o livro, que se tornou um *best-seller* imediato e hoje é um clássico da literatura norte-americana, narra alguns dias na vida da personagem adolescente Holden Caulfield, que é expulso da escola dias antes do Natal. Segundo o escritor Luis Fernando Veríssimo, *O Apanhador no Campo de Centeio* trata “sobre o que todos nós fomos na adolescência, revoltados, incompreendidos, nos achando melhores do que os adultos porque ainda não éramos ridículos como eles, e sobre a maior banalidade de todas, a protobanalidade que embala boa parte da arte humana: a perda da inocência da infância, a sua corrupção pela vida”. In: VERÍSSIMO, Luis Fernando. *Banquete com os deuses: cinema, literatura, música e outras artes*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 122.

⁵⁵ GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. *Contracultura Através dos Tempos: do mito de Prometeu à Cultura Digital*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 256.

⁵⁶ CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001, p. 29.

mas seja como for, nem muito normais nem muito loucos, jovens demais para terem estado na guerra e velhos demais para serem produtos da Guerra Fria, uma geração entre-guerras.⁵⁷

Essa análise em retrospectiva feita por Carl Solomon sobre aquela geração, contudo, não demonstra, totalmente, a insatisfação e a revolta presente em muitos jovens norte-americanos na metade dos anos 1950. Muito mais ácidos eram os poemas do poeta *beatnik* Allen Ginsberg, escritos na efervescência daquele período. Em “Uivo”, seu poema mais famoso e dedicado a Carl Solomon, Ginsberg escreveu:

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de
fome, histéricos, nus,
arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca de uma dose
violenta de qualquer coisa
hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o
dínamo estrelado da maquinaria da noite (...)⁵⁸

Já no poema “América”, a revolta de Allen Ginsberg é ainda mais explícita:

América eu te dei tudo e agora não sou nada.
América dois dólares e vinte e sete centavos 17 de janeiro de 1956.
América não agüento mais minha própria mente.
América quando acabaremos com a guerra humana?
Vá se foder com sua bomba atômica.
Não estou legal e não me encha o saco.
Não escreverei meu poema enquanto não me sentir legal. (...)⁵⁹

Após praticamente cinco décadas desde que o adolescente fora *identificado* pelo psicólogo G. Stanley Hall, em 1950, segundo Luisa Passerini, “o processo estava completo e a adolescência adquirira um estatuto legal e social, a ser disciplinado, regulamentado, protegido”⁶⁰. Porém, a aceitação do *teenager* não se deu de forma tranquila. Junto deste processo de reconhecimento do adolescente como um agente social diferente, também aconteceu uma associação negativa em relação à adolescência: a identificação dos adolescentes e dos jovens como indivíduos perigosos. Assim é que a expressão “delinquência juvenil”, ao longo daquela década, ganhou espaço nos debates nos meios de comunicação, entre políticos, psicólogos, professores e educadores. Isso porque cada vez mais o comportamento transgressor e violento, até então sempre associado aos adolescentes das

⁵⁷ SOLOMON, Carl. *De Repente, Acidentes*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985, p. 26.

⁵⁸ GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1999, p. 27.

⁵⁹ Idem, *Ibid.*, p. 58.

⁶⁰ PASSERINI, Luisa. *Op. cit.*, p. 353.

camadas sociais mais baixas, estava começando a fazer parte do dia-a-dia das famílias de classe média norte-americanas. De fato, a delinquência juvenil tornou-se um problema tão grande que autoridades e especialistas diversos começaram a dar cada vez mais atenção a ela, o que é confirmado por uma série de instituições correcionais e programas que foram criados nos Estados Unidos, a partir de 1950, para disciplinar os adolescentes-problema. É o caso da *Youth Correction Division*, fundada em 1951, que servia para reabilitar infratores com menos de 22 anos. Em 1953, o Senado criou o Subcomitê Sobre a Delinquência Juvenil, sendo que no ano seguinte foi criada a seção para a delinquência juvenil do *Children's Bureau* do governo federal. Já em 1961, o presidente Kennedy formou o *Committee on Youth Employment*, com a função de estudar e discutir os problemas dos jovens. Os delinquentes juvenis teriam se tornando um problema social tão grande⁶¹ que, citando os trabalhos do psicólogo Edgar Friedenberg sobre a juventude, Luisa Passerini afirmou que:

(...) o *teenager* parecia ter substituído o comunista como objeto de controvérsia pública e de previsão sobre o futuro da sociedade. Muitos

⁶¹ O fenômeno da rebeldia juvenil, primeiro identificado nos Estados Unidos, acabou se estendendo a outros países, onde gerou a mesma preocupação. Tanto é que, em 1962, a Unesco reuniu-se para discutir o problema do adolescente rebelde, conforme revela matéria do jornal Folha de S. Paulo, de 10 de julho daquele ano. Curiosamente, ao contrário do que aconteceu na década de 1950, no início dos anos 1960, o cinema e a música já não eram considerados tão culpados pelos desvios de conduta entre os adolescentes: “O problema da juventude transviada não é muito novo, pois já se encontraram, em sânscrito, textos deplorando que as crianças da nova geração não obedeciam aos pais. Desde essa época, jovens transviados fizeram algum progresso, e é sua proliferação no mundo inteiro que acaba de motivar a reunião, na UNESCO, de peritos vindos de 12 países. O primeiro cuidado dessa reunião efetuada em Paris foi definir o adolescente normal, de maneira a poder compreender aquele que não o é. Ora, que é um adolescente normal? Que é, mesmo um adolescente? (...) A adolescência é uma idade da vida mal reconhecida, aceita com indiferença ou até a contragosto pela sociedade; e essa lacuna é tanto mais grave quanto a adolescência, hoje, dura muito mais do que há 50 anos. Em 1962, uma menina francesa deixa de ser criança desde a idade de 12 anos, enquanto sua avó atingia o mesmo resultado somente aos 14 anos. Como a entrada para o mundo dos adultos também é tardia, o período de formação estende-se pelo menos por 8 anos. Em nossos dias, a adolescência não acaba mais. Nessa multidão de rapazes e de moças, muitos estão zangados. Por quê? Porque a sociedade não compreende suas necessidades; porque o mundo está cheio de desequilíbrio; porque os pais, tanto quanto as escolas, não estão preparados para ajudá-los. Apenas um delegado emitiu um juízo rigoroso contra os "blusas pretas": o representante soviético, que aliás se felicitou por não possuir o seu país adolescentes perdidos. A isso o delegado egípcio respondeu que isso não era forçosamente um sinal de saúde. A presença de uma adolescência infeliz é o tributo pago à evolução da sociedade; é o sinal de uma evolução do progresso. Afinal, as sociedades imóveis, as da idade de pedra, ignoravam o problema das crianças revoltadas. A verdade é que é preciso remediar essas perturbações. Até agora, nenhum estudo sistemático foi realizado a esse respeito, pelo menos em escala internacional. O congresso da UNESCO fixou um primeiro objetivo: levantar o inventário da adolescência mundial. (...) Ao mesmo tempo, os peritos elaboram um vasto programa para que sejam concedidos aos adolescentes os cuidados que eles reclamam. Não se trata de denunciar mais uma vez os venenos da época moderna, os malefícios do cinema ou de certa literatura, pois o cinema continuará a produzir filmes e os escritores a publicar seus livros. Aliás, a maioria dos delegados não acha que o cinema exerça a influência perniciosa que lhe atribuem freqüentemente. Como quer que seja, aceitam as coisas como são. Os adolescentes são submetidos pela vida moderna a desafios numerosos e violentos. Não se trata de suprimi-los, pois são inevitáveis e não são necessariamente malsãos. É necessário que nos limitemos a armar as crianças para que elas possam suportá-los, responder-lhes e tirar proveito deles. É nesse sentido que deve ser entendida a tarefa empreendida pela UNESCO”. – *Conclusões da Unesco sobre os “Play Boys”*. Disponível na Internet em http://almanaque.folha.uol.com.br/mundo_10jul1962.htm. Capturado em 17/08/2007.

notaram que foi adotada para os adolescentes uma terminologia que acentuava a estranheza deles em relação à sociedade existente: ‘casta’, ‘tribo’, ‘subcultura’, expressões derivadas dos estudos etnográficos sobre povos ‘diferentes’ do sujeito considerado central nas sociedades ocidentais. (...) A posição do jovem como o ‘outro’ por excelência, portanto particularmente significativa quanto aos conflitos sociais, tornava-o apto a transformar-se tanto no símbolo dos subprivilegiados quanto dos excessivamente privilegiados: desse processo de simbolização encontram-se exemplos relevantes no cinema.⁶²

De fato, nesse momento em que uma parte da juventude norte-americana dava sinais de descontentamento e os expressava através da arte (no caso, o *rock n’ roll* e a literatura) ou, em determinados casos, até através da violência, Hollywood não ficou alheia ao que estava acontecendo. Além do objetivo de garantir um alto rendimento para as companhias de cinema, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos produziu incontáveis filmes sobre a delinquência juvenil da década de 1950, com abordagens das mais diversas. Conforme Thomas Doherty, o jovem delinquente da época “*was a terrifying crime problem because he resisted a reassuring socioeconomic analysis, especially if (as was increasingly the case) he came from a fairly well-off background*”⁶³. Nesse contexto, muitos produtores de filmes alardeavam que determinadas obras tinham intenção educativa, de dialogar com parte dessa geração e, ao mesmo tempo, *levar respostas* aos adultos sobre as causas de tamanha agitação de uma parcela importante da juventude estadunidense naquele período.

Muitos desses filmes foram classificados sob o gênero de “juventude perigosa”, os quais Thomas Doherty subdivide em *soft* (que mostram a causa de um jovem ter se tornado rebelde – sendo que geralmente a família é mostrada como culpada – e apresentam uma solução) e em *hard* (aqueles em que a violência juvenil é gratuita). Os longametragens desse gênero seguiam uma espécie de padrão, que orientava o roteiro e o modo de divulgação. Os filmes sobre jovens rebeldes não foram os únicos, mas estiveram entre os que mais podem ser enquadrados no conceito de *exploitation films*, aqueles de forte apelo, muitas vezes baseados em fatos reais e cujas histórias e campanhas de divulgação abusavam do sensacionalismo. O termo *exploitation* (exploração) esteve presente na indústria cinematográfica desde os anos 1920, época em que Hollywood se convenceu que não bastavam apenas boas histórias e bons atores para garantir o sucesso de um filme, mas que também era preciso investir pesado em publicidade. Naquela época, então, *exploitation* era o termo usado para se referir às

⁶² PASSERINI, Luisa. Op. cit., 355.

⁶³ DOHERTY, Thomas. Op. cit., p. 100. – “... Era um terrível problema criminal porque resistia a todas as interpretações de análises socioeconômicas, especialmente se (como era na maioria das vezes) vinha de uma situação econômica privilegiada”. (Tradução livre)

campanhas de *marketing* e propaganda que eram criadas para divulgar os filmes. Logo depois, o termo passou a ser usado também para conceituar os filmes que refletiam os valores e expectativas do grande público, como o bem sempre vence no final, o mocinho sempre é o ator mais bonito, o vilão é o feio, o bom caráter deve ser recompensado, etc. Enfim, eram os filmes que seguiam as normas do Código de Produção, criado nos anos 1930 por Hollywood para orientar produtores, diretores e roteiristas sobre o que poderia e o que não deveria aparecer nos filmes. Já na década de 1940, *exploitation films* seriam aqueles que levavam para as telas de cinema histórias que recentemente haviam acontecido na vida real. Um exemplo é “Hotel Berlim” (“*Hotel Berlin*”, direção de Peter Godfrey, 1945), que tratava justamente da invasão de Berlim pela Rússia e o fim da Segunda Guerra Mundial.

Mas, até então, um *exploitation film* não carregava consigo um sentido pejorativo, o que passou a acontecer durante os anos de 1950 e, segundo Thomas Doherty, se mantém até hoje. Conforme o autor, naquela década, os *exploitation films* passaram não apenas a se valer da quase simultaneidade com os fatos de grande repercussão da vida real, mas esses episódios também precisavam ser levados à tela de forma sensacionalista. É o que aconteceu com muitos filmes sobre *rock n’ roll*, lançados na efervescência do sucesso deste estilo musical, e também com os filmes sobre viagens intergalácticas, como vimos no final do capítulo anterior, e com a maioria dos filmes sobre a “juventude perigosa”. Simplificando, Thomas Doherty elenca três elementos básicos dos *exploitation films* dos anos 1950⁶⁴: eles contavam com histórias controversas ou bizarras; tinham um baixo orçamento; e eram voltados, principalmente, para o público adolescente.

Nessa lógica, os filmes sobre a “juventude perigosa” obviamente exploravam a violência e o novo estilo de vida de muitos jovens da época, enfatizando também a contestação à autoridade dos pais, da escola ou da própria polícia, bem como o gosto pela velocidade dos carros e motos, além de apresentar uma maior permissividade nos relacionamentos amorosos, entre outros temas. Há também uma aceleração do ritmo desses filmes, com as cenas de ação se dando de forma muito mais intensa e frequente. Glauber Rocha percebeu uma oposição marcante entre os filmes do gênero juventude perigosa e o *western*, por exemplo. Enquanto este seria marcado pelo ritmo lento, pela nostalgia e pelo destaque da paisagem selvagem do Oeste dos Estados Unidos, sendo que o *cowboy* estava diretamente associado ao cavalo, nos filmes sobre jovens rebeldes, que passam então a ser

⁶⁴ DOHERTY, Thomas. Op. cit., p. 07.

muito associados aos carros e às motos, o ritmo “é agitado em função do temperamento desesperado da mocidade rebelde e violenta”⁶⁵.

Após discorrer neste capítulo sobre a indústria cinematográfica, sobre a juvenlização do cinema e de mostrar a forma polêmica com que se estabeleceu o fenômeno da juventude nos Estados Unidos na década de 1950, no capítulo a seguir apresentaremos as análises dos filmes “O Selvagem” e “Juventude Transviada”.

⁶⁵ ROCHA, Glauber. Op. cit., p. 46.



Figura 1: Pôster promocional norte-americano do filme "Go, Johnny Go!".⁶⁶

⁶⁶ Disponível na Internet em http://www.posterpalace.com/images/ak/gojohnnygo_LB2os.jpg. Capturado em 09/03/2009.

CAPÍTULO 2:

O Selvagem e Juventude Transviada: rebeldes em cena

“O que houve foi constância temática que determinou situações semelhantes: o jovem inadaptado, a violência e a representação plásticas nas figuras de Marlon Brando e James Dean, que surgia como característica do gênero brotando em busca de definição. Assim como o vaqueiro no filme de cow-boy obedece à disciplina na sua representação plástica: o colete de couro, o lenço no pescoço, o chapéu grande, o revólver na cintura, etc., o jovem transviado aparece com seus detalhes que o diferem dos jovens comuns, cabelo revoltado, costeleta, calça blue-jean, blusão de couro, etc”.

Glauber Rocha⁶⁷

Enquanto o tema da juventude rebelde estava sendo discutido por especialistas e já era assunto recorrente na literatura norte-americana na primeira metade do século XX, foi somente nos anos de 1950 que Hollywood passou a perceber o forte apelo que a questão tinha para o público que frequentava as salas de cinema, especialmente os jovens. Neste sentido, “O Selvagem” e “Juventude Transviada” ficaram marcados como umas das principais obras do período. Com abordagens diferentes sobre a juventude rebelde, ambos os filmes levantam questões relevantes para a compreensão do fenômeno da juventude na metade do século XX, bem como para o entendimento das transformações vividas pela sociedade estadunidense na época.

2.1 O Selvagem

“O Selvagem” foi rodado em preto e branco, em 1953, e lançado em escala comercial em 1954. Dirigido por Laslo Benedek, estrelado por Marlon Brando, produzido por Stanley Kramer e com roteiro de John Paxton, o filme foi inspirado em fatos reais ocorridos na

⁶⁷ ROCHA, Glauber. Op. cit, p. 46.

pequena cidade de Hollister, na Califórnia, em 04 de julho de 1947 (data em que se comemorava os 170 anos da independência dos Estados Unidos). Naquela ocasião, um grupo de cerca de 4.000 motoqueiros amedrontou a pequena comunidade, que até então nunca tinha visto tão diferentes cenas de vandalismo em um só lugar e em um intervalo de tempo tão curto. “O Selvagem”, por sua natureza controversa, foi banido da Inglaterra, onde só estreou 14 anos depois, em 1968. Nos Estados Unidos, a obra foi até classificada por alguns como comunista, pois para muitos ela dava margem para uma possível convulsão na sociedade norte-americana por estimular um comportamento agressivo entre os jovens.

A escolha de Marlon Brando para o papel do líder da gangue por si só já é motivo de atenção. Na época da filmagem de “O Selvagem”, o ator já era um astro. Nascido em 03 de abril de 1924, na cidade de Omaha, em Nebraska, a carreira de Marlon Brando ganhou projeção nos palcos de teatro em Nova York, durante os anos 1940. Com o sucesso alcançado, o ator foi convidado a estreiar o seu primeiro filme, “Espíritos Indômitos” (“*The Men*”, direção de Fred Zinnemann, de 1950). Porém, Marlon Brando até então considerava o cinema uma arte inferior ao teatro e teria dito que só aceitou trabalhar em Hollywood por não ter coragem moral para recusar o dinheiro.

Em um longo perfil sobre o ator escrito em 1956, o jornalista Truman Capote chamava a atenção para a beleza física de Marlon Brando. Lembrando da primeira vez que esteve com o astro, em 1947, escreveu: “era como se a cabeça de outro tivesse sido acoplada ao corpo musculoso, como naquelas montagens fotográficas. Pois o rosto nada tinha de rude, impondo seu refinamento quase angelical e gentileza à boa aparência rija: pele firme, testa larga e alta, olhos bem separados, nariz aquilino, lábios grossos, sensuais e relaxados”⁶⁸. Apesar do talento e da beleza, a chegada de Marlon Brando a Hollywood não foi muito amistosa. Truman Capote relata que o ator:

Foi acusado na época de conduta anti-social, criticado pelo estilo de se vestir, com jaqueta de couro preto, preferência por motocicleta em vez de Jaguar e por secretárias obscuras em vez de candidatas a estrela; ademais, os colonistas de Hollywood rechearam seus textos com comentários hostis, por causa da atitude dele em relação à indústria cinematográfica.⁶⁹

Um *outsider* dentro da indústria cinematográfica de Hollywood. Com estas credenciais, além do sucesso obtido em outros filmes, Marlon Brando, como um dos cartazes promocionais do filme enfatizava, era o único ator que poderia interpretar o personagem

⁶⁸ CAPOTE, Truman. *Os Cães Ladram: pessoas públicas e lugares privados*. Trad. Antônio Celso Nogueira. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 283.

⁶⁹ Idem, *Ibid*, p. 285 e 286.

principal de “O Selvagem”, Johnny, o líder da gangue de aproximadamente 40 motoqueiros chamada *Black Rebels Motorcycle Club* (BRMC – Clube das Motos Negras Rebeldes). Todos os integrantes do grupo, impreterivelmente, trajavam calças jeans e jaquetas de couro pretas, que traziam nas costas o símbolo da gangue: uma caveira semelhante a das bandeiras de piratas ou aos avisos de perigo estampados em produtos tóxicos.

O filme começa com a imagem de uma rodovia, registrada por uma câmera fixa no meio da estrada. Surgem caracteres na tela que avisam: “Esta é uma história chocante. Poderia acontecer em qualquer cidade americana, mas aconteceu nesta. É um desafio público não deixar que isso aconteça novamente”. Na sequência, a imagem da estrada vazia segue sendo projetada, quando entra a voz de Johnny que, tal qual um narrador, introduz suas opiniões sobre os acontecimentos que serão contados no filme. Johnny diz que toda a confusão que será mostrada começou por acaso e que ele acabou se deixando levar pelos acontecimentos, os quais ele acredita que, em outras circunstâncias, jamais se repetiriam. Também diz que em meio a tudo isso ele conheceu uma garota, que o transformou de alguma maneira que ele não sabe explicar. Enquanto a voz do anti-herói é ouvida, distantes na estrada surgem os BRMC em suas motocicletas que, rapidamente, vão se aproximando cada vez mais. Quando Johnny termina a sua breve narração, os membros da gangue estão passando em alta velocidade pela câmera, que antes filmava a estrada vazia. A trilha sonora, misturada ao ronco dos motores das motos, aumenta a tensão. Seguem-se imagens dos motoqueiros rodando pelas estradas, sempre com Johnny à frente, usando um quepe, óculos escuros e com uma expressão hostil, séria e ameaçadora.

O grupo chega à pequena cidade de Carbonville, onde tumultua uma corrida de motos. Eles promovem uma algazarra e têm breves discussões com moradores e organizadores da corrida. Então, o xerife da cidade interfere e ordena que eles saiam de Carbonville. Enquanto se dirigem para suas motos, um dos membros da gangue entrega a Johnny o troféu de “2º lugar” que seria oferecido como um dos prêmios da corrida, mas que foi roubada pelos BRMC. durante a confusão. Johnny amarra o troféu no guidão de sua motocicleta e, então, o grupo segue para a cidade de Wrightsville, onde se desenvolverá a maior parte da trama de “O Selvagem”.

A chegada dos BRMC interrompe o dia-a-dia pacato da pequena cidade. Antes da chegada dos motoqueiros, uma imagem mostrava as ruas de Wrightsville vazias. Mas, a aparição inesperada e barulhenta do bando atrai a atenção das pessoas, que saem de suas casas ou do trabalho e correm para as calçadas para ver quem são os responsáveis por toda aquela agitação. Alguns habitantes mostram-se assustados, outros curiosos. Já o dono do bar e café

Bleeker's fica entusiasmado com a possibilidade de lucrar com a venda de cerveja para aqueles forasteiros.

Mas, não demora para os infortúnios começarem. Alguns membros do BRMC apostam uma corrida até o bar. O último a chegar terá que pagar a cerveja. Na disputa, um dos motoqueiros envolve-se em um acidente. Ao cruzar a rua em alta velocidade, assustam Art, um idoso que estava dirigindo um carro antigo. Ele perde o controle, avança sobre a calçada e também atinge um motoqueiro. Inicia-se uma discussão entre os motoqueiros, Art e habitantes de Wrightsville para decidir quem é culpado pelo acidente. Harry, o xerife da cidade, aparece e tenta contornar a situação, não culpando ninguém pelo ocorrido. Art exige que o xerife tome providências, mas este pede ao motorista que esqueça tudo o que aconteceu. Fica evidente que o xerife de Wrightsville não tem o hábito de impor, de forma ríspida e enérgica, a sua autoridade. Diferente do xerife de Carbonville, que rapidamente expulsou os motoqueiros da cidade.

Johnny, então, se afasta do local do acidente, pega o seu troféu e vai até o Bleeker's Cafe, onde conhece Kathie, que trabalha no local. O líder dos BRMC mostra-se interessado pela garota e inicia um "flerte" com ela. Oferece o troféu a Kathie, mas ela recusa, dizendo que se for dar o prêmio, tem que ser para uma garota que ele goste de verdade. Nesse momento, amigos de Johnny vão ao seu encontro no bar e avisam que o motoqueiro que se acidentou vai para o hospital. Perguntam ao líder do BRMC se eles vão embora ou devem esperar que o colega seja tratado. Interessado em Kathie, Johnny diz que vão ficar na cidade. A partir de então, as ruas de Wrightsville são tomadas pelos BRMC, que dirigem em alta velocidade e exibem suas *habilidades* com motos. No Bleeker's Cafe, outros bebem cerveja, dançam e, claro, despertam a curiosidade de algumas jovens da cidade que se arriscam a se divertir com eles. Johnny continua o seu "flerte" com Kathie, até o momento que o xerife Harry vem conversar com ele e pede para que tente controlar a sua turma. Johnny é ríspido e diz que não faz trato e nem gosta de policiais. Durante o breve diálogo, Johnny fica sabendo que Kathie é filha do xerife. Contrariado, ele avisa aos BRMC que irão deixar imediatamente a cidade. Johnny sai do bar com o seu troféu e prende-o novamente na moto para então partir. Mas, nesse mesmo momento, um dos BRMC volta do hospital com o motoqueiro acidentado. Montados em um moto, eles invadem o Bleeker's, onde ainda estão os membros da gangue. Todos continuam bebendo e Johnny retorna ao bar.

Na sequência, uma gangue rival de motoqueiros chega a Wrightsville. São os Beetles, grupo do qual Johnny e os seus amigos saíram para formar o BRMC. Chino, o líder dos Beetles, rouba o troféu de Johnny e o coloca em sua moto. Johnny sai do bar e pede a Chino

que o devolva. Este responde a Johnny que, como o troféu é roubado, não tem o direito de exigir que ele devolva. Chino entrega o troféu a Kathie, que está na calçada assistindo a discussão. Chino diz que eles irão brigar e quem vencer ficará com o troféu. Johnny e Chino trocam socos e chutes. Novamente, os moradores pedem ao xerife Harry que prenda os motoqueiros. Harry fica indeciso. Então, Charlie, um dos habitantes de Wrightsville, contrariado com a falta de atitude do policial, diz que vai para casa ver se está tudo bem com a família. Quando está indo embora com seu carro, Charlie derruba algumas motos. Os BRMC e o Beetles voltam-se contra ele. Moradores da cidade insistem para que Harry prenda os motoqueiros. Este, convencido, anuncia a prisão de Chino. Johnny questiona o porquê de também não prender Charlie. O xerife responde que, se ele e todos os motoqueiros forem embora, Chino será liberado. Porém, Johnny novamente recusa-se a fazer um acordo com o policial. Sem ter o que fazer, Harry leva Chino para a cadeia.

Johnny volta ao Bleeker's para pegar o troféu que está com Kathie. Bruscamente, ele pergunta por que o pai dela não prendeu Charlie também. Ela responde que seu pai teve medo de cometer um erro. Também diz que ninguém na cidade leva Harry a sério e que, assim como Johnny, que havia roubado o troféu, o pai dela também é uma farsa. Johnny e Kathie discutem e ela o manda embora da cidade. Irritado, o líder do BRMC retruca que ninguém manda nele, muito menos ela, uma garçonne. E alerta que se Kathie continuar *enchendo* ele irá destruir todo o bar.

Chega a noite e o clima em Wrightsville é tenso. Com exceção do Bleeker's, onde alguns motoqueiros estão bebendo, o resto da cidade é tomado pelo silêncio. Os Beetles e os BRMC decidem soltar Chino. Pressentindo o perigo, Harry tenta ligar pedindo reforço policial, mas não consegue fazer a chamada, pois as gangues tomaram conta do posto telefônico. Outros motoqueiros vão até a casa de Charlie, que é raptado e levado para a delegacia, onde é colocado na mesma cela de Chino, que pede aos seus companheiros que o deixem dormindo. Depois disso, Wrightsville vive momentos de caos. O dono do Bleeker's, que a princípio estava feliz vendendo cerveja aos visitantes, agora pede a Johnny que faça todos se acalmarem, no que não é correspondido. Temendo pelo que poderia acontecer, Kathie é mandada para casa. No caminho é perseguida por alguns dos Beetles. Quando está cercada por eles, Johnny aparece e a salva. Os dois saem para um passeio de moto. Surge um clima de romance, logo quebrado por uma discussão. Kathie foge de Johnny.

Enquanto isso acontecia, moradores da cidade foram até a cadeia e soltaram Charlie. Eles reúnem-se e pensam no que fazer: poucos argumentam que é preciso deixar que as autoridades tomem conta do caso. Mas, a maioria decide resolver a situação por conta própria,

nem que seja preciso fazer uso de armas. Decididos, saem às ruas, onde encontram Johnny, que é perseguido, capturado e espancado. Kathie, que viu Johnny sendo capturado, corre até o pai, pedindo para que ele o ajude. Eles vão até o local onde Johnny está, mas alguns se recusam a entregar Johnny. Na discussão, o motoqueiro foge e corre até a sua moto. Ele é novamente perseguido. De repente, um dos moradores atira uma ferramenta contra Johnny, que cai. A moto, descontrolada, avança sobre um homem e o mata. Neste momento, chega um grande número de policiais vindos de outra cidade, que prendem os BRMC e os Beetles.

Amanhece. Johnny está sendo interrogado e acusado de homicídio. Neste momento, Harry e Kathie chegam à delegacia. Ela conta ao policial que agora cuida do caso que Johnny não tinha intenção de matar ninguém, que ele estava indo embora quando começou a ser perseguido. Diante da situação, dois moradores contam que, de fato, alguém atirou a ferramenta contra Johnny, o que acabou provocando a queda e, por fim, a morte de um habitante de Wrightsville. Diante da revelação, o policial decide libertar Johnny e os demais motoqueiros, mas o avisa que será marcada uma audiência e que ele terá que responder pelos fatos ocorridos. Johnny deixa a delegacia sem agradecer a Kathie por tê-lo ajudado. Os motoqueiros vão embora da cidade.

Wrightsville volta à normalidade. Kathie e seu pai estão no Bleeker's quando, de repente, Johnny, sozinho, entra no bar. Uma viatura policial para em frente ao local. Harry sai e vai até os policiais, aparentemente para dizer que está tudo bem. Johnny e Kathie se olham. Sem trocar palavras, Johnny deixa o troféu sobre o balcão, para ela. Johnny e a garota trocam sorrisos. Então o líder do BRMC deixa o Bleeker's, liga a sua moto e sai da cidade. Fim de "O Selvagem".

A narrativa do filme pode ser dividida em algumas etapas, as quais facilitam a compreensão e dão ritmo à história. A primeira se dá justamente quando as imagens e os eventos vão se sucedendo de forma a pontuar as muitas diferenças e as poucas semelhanças entre a gangue BRMC e os moradores de Wrightsville. Nos momentos iniciais do filme é feita a construção das diferenças do espaço onde vivem os motoqueiros e os habitantes da pequena cidade. O enquadramento da imagem do alto quando da chegada da gangue a Wrightsville, com suas ruas vazias e com um cachorro deitado no meio da rua, demonstra o quanto aquela cidade é pacata e tranquila. A monotonia, porém, é quebrada com a chegada dos motoqueiros. Os moradores da cidade, pela primeira vez, se apresentam ao espectador, justamente quando saem de suas casas ou de seus estabelecimentos comerciais para ver quem são os responsáveis por aquela inesperada agitação. Enquanto os moradores se dividem entre o receio e a curiosidade diante dos forasteiros, um dos motoqueiros comenta com um companheiro: "a

que guerra este fim de mundo sobreviveu?”⁷⁰. Sem deixar explícito, o comentário sugere ao espectador que os membros do BRMC vêm de uma cidade maior, fato que será reforçado em outros momentos do filme. Assim, instaura-se a primeira diferença de uma série que acabará por tensionar o relacionamento entre visitantes e os habitantes de Wrightsville.

Outra distinção é justamente com relação à idade dos personagens. Os membros da gangue são jovens, aparentemente na faixa dos 20 aos 30 anos de idade. Já os moradores da pequena cidade mostrados no filme são, em sua grande maioria, adultos bem mais próximos da velhice do que da juventude. Enfim, é o conflito de gerações presente em praticamente todos os filmes produzidos na década de 1950 que tinham como tema a juventude rebelde. Porém, em “O Selvagem”, este conflito é um pouco mais complexo justamente por misturá-lo com outra diferença, que é a própria oposição entre os modos de vida da cidade grande e da cidade pequena.

A soma de todas essas oposições e o que resulta dela, na trama de “O Selvagem”, é evidenciada na cena em que Jimmy, um idoso que trabalha no Bleeker’s Cafe, está servindo os membros da gangue. Jimmy de um lado do balcão, rosto sulcado pela idade, cabelos brancos, usando óculos e avental e de movimentos lentos e gestos calmos. Do outro lado, os motoqueiros, todos jovens, sorridentes, agitados. Um deles pergunta a Jimmy:

- *Como vocês se divertem? Acontece alguma coisa por aqui?*
- *Ah, sim. (responde Jimmy)*
- *Por exemplo?*
- *As rosas crescem.*
- *As rosas crescem! (Repetem os BRMC, de modo irônico)*
- *As pessoas se casam.*
- *Se casam!*
- *Uma cidade louca como outra qualquer. De vez em quando as pragas causam problemas se não borrifar direito.*
- *Você não tem praga?*
- *Cuido da minha vida.*
- *Isso aí, Jim!*
- *Ouçõ rádio, só música. O noticiário não presta. Ele agita as pessoas.*
- *E a TV, gosta?*
- *O quê?*
- *A novidade, a televisão.*
- *Imagens?*
- *É.*
- *Não gosto⁷¹.*

⁷⁰ *O Selvagem* (The Wild One). Diretor: Laslo Benedeck. Produtor: Stanley Kramer. Roteirista: John Paxton. Brasil: Sony Pictures, 2000, 9min56s.

⁷¹ Interessante notar que, no filme, são os jovens motoqueiros que se mostram mais atraídos pela televisão, enquanto que Jimmy, o idoso, diz não gostar da novidade da época. Curiosamente, foi justamente o público adulto, conforme vimos no capítulo anterior, aquele que mais se sentiu atraído pela televisão como nova opção de entretenimento.

- *Por que?*
 - *Hoje em dia, tudo tem imagens. Imagens e muito barulho. Ninguém sabe conversar, só resmungam*⁷².

Os valores, gostos e fatos que Jimmy enaltece como importantes para ele são motivos de risos para os visitantes. O diálogo entre os motoqueiros e Jimmy prossegue. Se antes o atendente era quem falava a respeito de sua vida, agora a trama muda o foco para o comportamento dos BRMC. Um deles improvisa um *jazz bebop* em sua harmônica sendo aplaudido pelos demais da gangue, que se cumprimentam batendo as palmas das mãos. Jimmy observa tudo com estranhamento. Aquela música, as gírias e a forma como se cumprimentam são novidades para ele. “*Ele é careta. Não sacou?*”⁷³, diz um dos motoqueiros sobre Jimmy, decretando mais uma oposição entre os BRMC e os moradores de Wrightsville.

Mas, “O Selvagem” vai além, pois, não apenas mostra o conflito de gerações, como leva a pensar que as diferenças não são originadas apenas pela disparidade dos anos de vida entre jovens e adultos. O filme deixa claro também que o modo de criação e o local onde as pessoas vivem exercem influência fundamental sobre a maneira como elas se comportam e sobre suas personalidades. Isso se percebe na análise dos dois personagens principais da história: Johnny e Kathie. Os dois têm praticamente a mesma faixa etária, mas o modo como agem e suas idéias sobre o mundo são quase sempre divergentes e opostos. Recortemos um diálogo entre Johnny e Kathie no Bleeker’s Café, quando ele tenta convencê-la a saírem juntos assim que ela encerrar o expediente:

KATHIE: *Aonde vai depois daqui? Não sabe?*

JOHNNY: *Vamos sair por aí.*

KATHIE: *Perguntei por perguntar.*

JOHNNY: *Nos finais de semana temos festas.*

KATHIE (entusiasmada): *O que vocês fazem? Só ficam andando ou vão para algum piquenique?*

JOHNNY (surpreso e contrariado): *Um piquenique? Você é muito careta. Preciso soltá-la. Você não vai a algum lugar específico. Apenas anda por aí. Uma turma se reúne só para se divertir. Se você quer ficar bacana, precisa relaxar. Tem de agitar um pouco, não sabe do que falo?*

KATHIE (ainda entusiasmada): *Sei o que quer dizer.*

JOHNNY: *É o que eu digo.*

KATHIE: *Meu pai ia me levar para pescar no Canadá.*

JOHNNY (desinteressado): *É?*

KATHIE: *Mas não fomos.*

JOHNNY (desapontado): *Que loucura...*⁷⁴

⁷² Idem, Ibid, 19min18s.

⁷³ Idem, Ibid, 22min20s.

⁷⁴ Idem, Ibid. 20min42s.

Enquanto Johnny vive cruzando as estradas, causando confusão por onde passa e experimentando a liberdade proporcionada pelo seu estilo de vida, Kathie é a estereotipada jovem da cidade pequena, que ajuda a família, coloca o trabalho à frente de tudo e que, nos momentos de lazer, diverte-se com atividades *inocentes* para os padrões *selvagens* dos motoqueiros que invadiram Wrightsville. Ao mesmo tempo, sonha que um dia alguém “*entraria no bar do tio Frank e pediria um café. Iria se apaixonar por mim de cara e me levaria com ele*”, como a personagem revela em certo momento do filme a Johnny.

Durante a cena que se segue ao diálogo apresentado acima, Johnny se junta aos membros do *Black Rebels Motorcycle Club* que estão bebendo e dançando com duas garotas da cidade, quando uma delas pergunta: “*Johnny, contra o que você se rebela?*”. “*Contra o que você quer?*”⁷⁵, responde ele. É simples assim. Para Johnny e sua turma, não são necessários motivos para serem rebeldes, uma vez que o prazer que lhes proporciona esse estilo de vida é mais do que suficiente para justificar as ações deles. É claro, por outro lado, que podem existir razões mais profundas para explicar a rebeldia de Johnny e sua turma, embora ela não seja dita pelas personagens no filme. A idéia de viver dentro das normas da sociedade, que impõe regras de comportamento na família, e principalmente no trabalho, é rejeitada pelo *Black Rebels Motorcycle Club*. Até mesmo ao percorrer as estradas com suas motos sem um destino ou objetivo certos, a gangue já estaria promovendo um ato transgressor.

Nesse círculo de rebeldia, a violência também ocupa um papel de destaque. Seja contra os moradores de Wrightsville, seja quando Johnny encontra Chino, o líder da gangue rival Beetles, o limite entre o controle e a explosão de fúria é muito tênue. E esse fator é ainda mais surpreendente justamente porque a violência física é parte importante do estilo de vida dos jovens motoqueiros de “O Selvagem”. Quando Chino desafia Johnny a pegar de volta o seu troféu, ele incentiva o adversário em nome *dos velhos tempos*, para lembrar um passado recente, quando ambos participavam da mesma gangue. Enquanto assistem aos dois motoqueiros brigarem, um dos moradores da cidade pergunta porque eles estão brigando, ao que Jimmy responde: “*Não sei. Nem eles devem saber*”⁷⁶. Em outros momentos do filme, para Johnny a violência parece ser sempre o modo mais fácil, óbvio e prático para resolver os problemas. Quando discute na lanchonete com Kathie ao descobrir que o pai dela é o delegado da cidade, Johnny ameaça a garota: “*Ninguém manda em mim. Se continuar me*

⁷⁵ Idem, Ibid., 23min53s.

⁷⁶ Idem, Ibid., 30min40s.

*enchendo, destruo o bar e você nem vai saber o que houve*⁷⁷. Em outra cena do filme, após salvar Kathie que era perseguida nas ruas pelos Beetles, Johnny a beija de forma rude e ela não reage. Kathie simplesmente diz que não pode reagir de nenhuma maneira, mas que:

- *Seria melhor, não? Você poderia me bater.*
 - *Se acha boa demais pra mim. Ninguém é. Se alguém pensa assim, acabo com a cara dele. Posso bater em você e amanhã já vou estar em outro lugar.*

Seja por diversão ou como forma de superar qualquer impasse, a violência está presente na vida de Johnny e dos demais motoqueiros. A violência como forma de solucionar os problemas, contudo, também se mostra presente do lado de moradores de Wrightsville que, inconformados com a falta de ação do xerife, resolvem eles mesmos agir contra os BRMC e os Beetles para expulsá-los da cidade. A decisão de agir com *as próprias mãos*, no entanto, não é unânime. Um grupo, liderado por Charlie, é a favor de usar armas contra os forasteiros. Por sua vez, Bill defende que os moradores esperem que a Justiça se encarregue do problema. É um dilema moral. Na tentativa de convencer os habitantes, Bill afirma: “*Violência só gera violência*”⁷⁸. Em maioria, o grupo liderado por Charlie sai à caça de Johnny. Quando este é encontrado, os moradores se vingam, espancando-o até o momento que Harry interfere e Johnny foge. A violência contra o líder do BRMC tem uma função catártica para os moradores de Wrightsville, que através da surra dada em Johnny dão vazão à sua própria revolta contra tudo o que sofreram e ao desejo de justiça. Mas, a morte de Jimmy, atingido pela moto desgovernada de Johnny após a sua fuga e a nova perseguição, destrói essa sensação. Afinal, ele somente foi morto porque os moradores da cidade resolveram usar também da violência para pôr fim ao vandalismo e às agressões de que Wrightsville estava sendo vítima. Na trama, de fato, como Bill afirmara, violência acabou gerando mais violência.

Por fim, a autoridade policial mostra-se superior à vontade dos moradores de fazerem justiça com as próprias mãos. Afinal, são os policiais, embasados na lei e com o direito de usar a força, se for necessário, que conseguem acabar com os tumultos. Acuado pela autoridade policial, Johnny resigna-se a deixar a cidade, convicto de que haverá de ser responsabilizado de alguma forma pelos acontecimentos em Wrightsville. Vale ressaltar a questão da autoridade presente no filme. Uma das principais explicações para a origem da delinquência juvenil da década de 1950 era justamente a de que o relaxamento da autoridade

⁷⁷ Idem, Ibid., 36min43s.

⁷⁸ Idem, Ibid. 45min47s.

dos pais e das escolas em relação aos adolescentes e aos jovens teria contribuído de forma significativa para que se desenvolvesse aquele comportamento considerado atípico.

“O Selvagem” parece corroborar com esta visão. Se lembrarmos do início do filme, quando a gangue tumultuou a corrida de motos da cidade de Carbonville, o xerife agiu de forma enérgica contra eles, exigindo que deixassem a cidade o mais rápido possível, o que os motoqueiros fizeram quase que imediatamente. Já em Wrightsville, onde o xerife Harry tentou controlar a situação através do diálogo, o resultado foi desastroso e o caos tomou as ruas, sendo que a situação só foi controlada quando novos policiais chegaram à cidade e, agindo de forma mais dura, conseguiram acabar com todo o tumulto. Assim, o filme pode levar a entender que, de fato, maior rigidez no trato com os adolescentes e jovens poderia ser um método eficaz no controle da delinquência. Importante notar como essas relações de força entre os BRMC e as autoridades policiais das duas cidades é mostrada no filme. Quando o xerife de Carbonville manda os motoqueiros para fora da cidade, há um nítido jogo de imagens: enquanto o policial conversa com a gangue, a câmera se posiciona do alto para baixo (a partir do ponto de vista do policial), efeito que tende a potencializar a estatura e, logicamente, a força de sua autoridade (*ver figura 2, p. 87*). Já quando são os motoqueiros que falam, a imagem filmada é no sentido de baixo para cima (ponto de vista dos BRMC), o que reforça a sua condição de coagidos pelo xerife (*ver figura 3, p. 88*). Já em Wrightsville, onde os motoqueiros falam de igual para igual com o xerife Harry, que não é enérgico como o outro, o policial e a gangue são sempre mostrados no mesmo plano, ou seja, a imagem não sugere nenhuma hierarquia de forças (*ver figura 4, p. 89*).

Quanto ao final do filme, que se dá quando Johnny retorna sozinho à cidade para entregar o troféu a Kathie, ele é uma espécie de final feliz. Embora o par romântico não fique junto, simbolicamente, há uma reconciliação entre dois mundos, o *rebelde* e o *careta*: se não podem viver juntos, pelo menos podem coexistir.

Sobre “O Selvagem” ainda existem outros fatores a serem analisados ou aprofundados, como o significado do convívio em gangues, o papel da mulher e a moda, sobre os quais iremos nos ater mais adiante, a partir de um comparativo com o filme “Juventude Transviada”, sobre o qual trataremos a partir de agora.

2.2 Juventude Transviada

A rebeldia aparentemente sem motivos entre determinados grupos de jovens da década de 1950 é também o tema central do filme “Juventude Transviada”, que foi lançado nos Estados Unidos em 1955. Dirigida por Nicholas Ray, produzida por David Weisbart e com roteiro de Stewart Stern, a obra tem James Dean no papel principal, interpretando o personagem Jim Stark. Inicialmente, o filme começou a ser rodado em preto e branco e estava mais para um filme B do que para uma grande produção. Porém, dois fatores foram fundamentais para que a história fosse filmada em cores. Primeiro: o contrato que autorizava o uso do Cinemascope exigia que a Warner rodasse o filme em colorido. Segundo: James Dean estava despontando como uma grande estrela de Hollywood, o que encorajou os produtores a investirem mais na realização do filme.

“*Dean Não Foi Uma Estrela Comum. É o símbolo de uma geração sem moral a obedecer e recolhida nos refúgios das fórmulas*”⁷⁹, escreveu Glauber Rocha sobre o astro de “Juventude Transviada”. Com apenas três papéis relevantes no cinema, todos filmados em um intervalo de pouco mais de um ano, James Dean estava se tornando um grande astro, mas, morreu tragicamente em um acidente, quando guiava seu carro em alta velocidade por uma rodovia do estado da Califórnia, em 30 de setembro de 1955. Bonito e jovem, ele chamava a atenção também fora das telas de cinema pelo seu comportamento rebelde. Gostava de velocidade e disputava até corridas de carro. Marlon Brando era um de seus ídolos. Muito se especula também a respeito de uma suposta bissexualidade do ator, que teria tido casos esporádicos com homens.

Antes de interpretar o seu primeiro papel relevante no cinema, James Dean havia participado de algumas peças teatrais, alguns comerciais para a televisão e feito pontas em alguns outros filmes, mas nada muito significativo. Mas, quando “Vidas Amargas” (“*East of Eden*”, de 1955, dirigido por Elia Kazan e baseado no livro homônimo de John Steinbeck) chegou às telas de cinema, o ator passou a ser tratado como um astro por sua interpretação do personagem Cal Trask. Enquanto “Vidas Amargas” estava sendo exibido nos cinemas, James Dean estava trabalhando na filmagem de “Juventude Transviada”. O seu sucesso como ator encorajou os produtores do filme a mudarem a idéia inicial de rodá-lo em preto e branco, optando por filmá-lo em cores e em Cinemascope. Era uma maneira de chamar ainda mais atenção para o astro, que tão logo encerrou as gravações de “Juventude Transviada”, entrou em estúdio para atuar no papel de Jett Rink em “Assim Caminha a Humanidade” (“*Giant*”, de

⁷⁹ ROCHA, Glauber. Op. cit., p. 37.

1956, dirigido por George Stevens), no qual contracenou com Elizabeth Taylor e Rock Hudson, além de Sal Mineo. Esses dois últimos filmes estrearam postumamente.

“Juventude Transviada”, caso não bastasse o tema controverso da história, chegou às salas de cinema dos Estados Unidos no dia 29 de outubro de 1955⁸⁰, menos de um mês depois do acidente fatal de James Dean. Não é difícil perceber uma relação entre a morte do ator e o sucesso do filme seguidos da transformação de James Dean em um ícone da rebeldia juvenil. Conforme Paulo Sérgio do Carmo, com a morte trágica do ator “criou-se o mito James Dean, em que os contornos de seus personagens mesclavam-se à sua vida pessoal. Surgia assim uma maneira diferente e chocante de encarar a vida: ‘viver o mais intensamente, arriscar sempre’”⁸¹.

O filme foi inspirado no livro “*Rebel Without a Cause: The Story of a Criminal Psychopath*”, escrito por Robert Lindner e publicado em 1944. A obra, um estudo de caso, relata o comportamento errático de um jovem delinquente. Porém, percebendo o aumento do índice de crimes e atitudes violentas entre os jovens de classe média na década de 1950 nos Estados Unidos, o diretor Nicholas Ray estendeu a análise do livro “*Rebel Without a Cause*” para uma conjuntura maior, na qual não era apenas uma pessoa (no caso, o paciente do Dr. Robert Lindner) que estava *doente*, mas sim, toda a sociedade norte-americana. Como anunciava um dos cartazes promocionais do filme, “Juventude Transviada” era “*O drama comovente da atual violência juvenil*” (ver figura 5, p. 90). Sobre o filme, o roteirista Stewart Stern afirmou:

Nick (o diretor Nicholas Ray) ficou muito entusiasmado com a descoberta que ele foi um dos primeiros a fazer. E ela foi a delinquência que estávamos vendo entre os jovens. Ela não se restringia ao que chamavam de gueto. Havia muita inquietação entre os jovens de classe média que agiam de forma totalmente inesperada. E ele percebeu que isso era em função da família, não em função da situação econômica. Era o ódio deles por serem criados por gente cujos valores eles consideravam antiquados e os sentimentos que os jovens tinham no início da Segunda Guerra. Explicações precisavam ser encontradas e isso certamente era alimento para Hollywood.⁸²

“Juventude Transviada” começa com Jim Stark vagando bêbado pelas ruas, de madrugada. Andando pela calçada, encontra um boneco jogado no chão. Jim deita ao seu lado, cobre o brinquedo com um jornal e acaba adormecendo. Na cena seguinte, Jim está

⁸⁰ No Brasil, o longa-metragem foi censurado para menores de idade. Já em países como Inglaterra e Espanha ele foi proibido.

⁸¹ CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit., p. 31.

⁸² *Juventude Transviada: Inocentes Provocadores*. Produtor: Sergio Palermo. Documentário presente no DVD do filme *Juventude Transviada*. Brasil: Warner Bros. 2000, 1min05s.

sendo levado por policiais para uma Delegacia de Menores. Mesmo sendo o fim de semana da Páscoa, a delegacia está cheia de menores apreendidos. Entre eles está Judy (Natalie Wood), uma garota que também foi levada para a delegacia depois de ser encontrada vagando sozinha. Em conversa com o delegado, ela conta que saiu de casa após discutir com o pai. O delegado diz que irá telefonar para que ele venha buscá-la. Mas, quando fica sabendo que quem vem buscá-la é a mãe, Judy fica irritada e questiona o porquê de não ser o pai quem irá levá-la para casa.

Outro adolescente que está na delegacia, desta vez acompanhado pelo que parece ser uma governanta, é John Crowford (Sal Mineo), que tem o apelido de Platão. Ele foi detido porque estava matando filhotes de animais disparando tiros com uma arma de fogo. É aniversário de Platão. Na conversa com outro delegado, a governanta conta que os pais do garoto são separados. Ela diz que a mãe está viajando em visita à irmã e que, quanto ao pai, eles não têm notícias dele há muito tempo.

Enquanto Platão e a governanta estão falando com um delegado, os pais e a avó de Jim chegam à delegacia. O pai explica ao delegado que eles estavam em uma festa e que o seu filho bebeu um pouco além da conta. Como forma de amenizar a situação de Jim, diz que eles acabaram de se mudar para a cidade e que, por isso, o filho tem poucos amigos. Então, o delegado chama Jim para uma conversa particular, que começa ríspida. Quando está mais calmo, os dois conversam amigavelmente. Jim fala sobre seus problemas: as constantes mudanças que a família faz como forma de protegê-lo, o pai que é submisso à mãe e sobre o difícil dia-a-dia na sua casa. O rapaz diz que gosta do pai e que este tenta ser seu amigo, mas que suas atitudes dentro de casa tornam o relacionamento difícil. Jim afirma que nunca vai querer ser como seu pai: um covarde. Como que entendendo a situação vivida pelo adolescente, o delegado pede a Jim que o procure sempre que estiver com problemas, nem que seja para desabafar, já que o relacionamento complicado com os pais torna ruim o diálogo na família.

Começa outro dia e Jim vai para a nova escola pela primeira vez. Quando está saindo de casa, descobre que é vizinho de Judy. Ele vai até ela, entrega a carteira que Judy havia esquecido na delegacia e oferece-lhe uma carona. Judy, nada amistosa, diz que vai com os amigos dela e com seu namorado, Buzz. Antes de embarcar no carro do namorado, Judy diz para Jim: “*Sabe, aposto que você é um grande babaca*”⁸³. No carro, Buzz pergunta à

⁸³ *Juventude Transviada* (Rebel Without a Cause). Diretor: Nicholas Ray. Produtor: David Weisbart. Roteirista: Stewart Stern. Brasil: Warner Bros. 2000, 21min01s.

namorada quem era o rapaz com quem ela conversava. Judy responde: “*é uma nova doença*”⁸⁴.

Jim, Platão, Judy e sua turma estudam no Colégio Dawson. À tarde, eles têm atividades no planetário. Durante a aula, a gangue de Buzz faz *gracinhas* e brincadeiras. Jim também faz uma graça, mas é hostilizado pelo grupo. Platão, que está próximo, avisa a Jim para tomar cuidados com eles, principalmente com Buzz e Judy, que são encrenqueiros. Na saída do planetário, a gangue decide *pegar* Jim e *dar-lhe uma lição*. Platão tenta ajudar Jim, dizendo que eles podem fugir até uma mansão abandonada, próxima ao planetário. Porém, eles são descobertos e o carro de Jim é encontrado. Para provocar o novato da escola, Buzz fura um dos pneus do carro. Jim vai até o carro para trocar o pneu, mas, quando se aproxima do veículo, o grupo começa a imitar uma galinha (*chicken*, em inglês, que também é uma gíria para covarde). Jim avisa a eles que não deveriam chamá-lo assim. Jim e Buzz começam a discutir. Este desafia Jim a uma briga de facas que, na visão dele, não é uma luta, mas uma *brincadeira maluca*, em que valem apenas algumas espetadas. Jim, a princípio, resiste. Mas, ao ser chamado novamente de covarde, avança sobre o oponente. A luta termina com a chegada do guarda e do professor do planetário. Porém, a hostilidade não cessou. Buzz desafia Jim a comparecer à noite no penhasco Millertown para uma *corrida da morte* e ordena que seus amigos roubem dois carros para o duelo.

Anoitece. Jim está em casa, na cozinha, quando ouve um barulho no andar de cima. Vai até lá e vê que o pai, vestindo um avental, derrubou a bandeja com o jantar que estava levando para a esposa. Jim ri da situação e o pai se apressa para limpar, antes que a mulher veja. Jim pede que o pai deixe tudo como está, mas ele começa a limpar. Irritado, Jim vai para quarto.

A cena seguinte se passa na casa de Judy, onde a família se prepara para o jantar servido à mesa com todos reunidos. Judy dá um beijo no rosto do pai e este, irritado, diz que ela não tem mais idade para essas coisas. Eles discutem e, então, amorosamente Judy dá um novo beijo e, em troca, recebe um tapa no rosto. Judy sai de casa.

Então, a história volta-se novamente para a casa de Jim, que está deitado na cama quando o pai vem conversar com ele. Jim pede um conselho sobre como agir diante de uma situação perigosa, na qual é desafiado, sem, contudo, contar qual é o seu problema. Jim quer uma resposta direta, mas, o pai *foge* da pergunta. Contrariado, Jim sai de casa e segue até o penhasco Millertown. Quando chega, lá estão o casal Judy e Buzz e sua gangue e também Platão. Buzz e Jim conversam amistosamente. O desafiado pergunta por que eles precisam

⁸⁴ Idem, Ibid, 21min23s.

arriscar-se daquela maneira. Buzz responde que, simplesmente, eles precisam fazer alguma coisa. A corrida da morte consiste em dirigir os carros rumo ao desfiladeiro. O primeiro a pular do carro é o covarde. A disputa começa. O penhasco se aproxima e Jim é o primeiro a saltar. Buzz ficou com a manga de sua jaqueta enroscada na porta do carro e não consegue pular. O carro despenca e Buzz morre.

Jim conta aos pais o que aconteceu. Ele insiste em se entregar, mas os pais tentam convencê-lo a não assumir a culpa. Como Jim está irredutível, a mãe avisa que a família novamente irá se mudar. O jovem fica irritado com a idéia e pede que o pai o apóie na decisão de ir até a polícia, mas este permanece em silêncio. Descontrolado com a falta de atitude do pai e a sua submissão à esposa, Jim avança sobre ele, tentando estrangulá-lo. A mãe separa os dois e Jim vai até a delegacia. Chegando lá, encontra três amigos de Buzz. O trio combina se vingar de Jim. Na delegacia, ele pede para falar com o delegado Ray, que não está. Então, Jim volta para casa e, ao chegar lá, Judy o espera. Eles conversam sobre o que havia acontecido no penhasco Millertown. Judy alerta que os amigos de Buzz, provavelmente, tentarão fazer algo contra ele. A garota também pede desculpas por ter sido hostil com Jim, que lhe dá um beijo no rosto. Juntos, decidem se esconder na mansão abandonada, próxima ao planetário.

Enquanto seguem para a mansão, Platão chega em casa e é atacado pelos três amigos de Buzz. Eles roubam a caderneta de endereços de Platão e descobrem onde Jim mora e seguem para lá. Platão arma-se com um revólver e sai à procura de Jim para avisá-lo de que está sendo perseguido. Os três membros da gangue de Buzz batem à porta da casa de Jim e o pai dele atende. Mas, ao abrir a porta se assusta ao ver um frango dependurado nela. Os membros da gangue calmamente perguntam onde Jim está e o pai, assustado, volta para dentro de casa. Nessa sucessão de fatos, os pais de Jim e de Judy e a responsável por Platão ligam para a polícia, alertando que os adolescentes correm perigo.

Platão encontra Jim e Judy na mansão abandonada. Juntos divertem-se andando pela casa, fazendo brincadeiras. No quintal, os novos amigos conversam e Platão começa a falar sobre seus problemas familiares. Diz que desde criança costuma fugir de casa e ir até a mansão abandonada, onde se encontram. Também fala que desde a infância lembra-se de seus pais brigando. Jim e Judy consolam Platão, que adormece. Então, o casal volta para dentro da casa, deixando Platão dormindo no quintal.

Crunch, Goon e Moose, membros da gangue de Buzz, chegam à mansão. Lá dentro, Jim e Judy estão juntos, revelam um para o outro que estão apaixonados e se beijam. Ao mesmo tempo em que se desenrola o romance, Platão é perseguido pelo trio. Platão consegue escapar e fica escondido dentro da mansão, empunhando seu revólver. Crunch, Goon e Moose

o seguem e dentro da casa dividem-se para procurá-lo. Um deles encontra Platão, mas é atingido por um tiro disparado por ele. Em seguida, Jim encontra Platão, que discute com Jim por tê-lo deixado sozinho e depois foge. Quando está saindo da mansão, defronta-se com a polícia e inicia-se uma nova perseguição por um bosque até o planetário.

Platão esconde-se dentro do planetário e a polícia cerca o local. Acompanhados de Ray Frameck, do Juizado de Menores, os pais de Jim também chegam ao planetário, assim como a responsável por Platão. Ray quer que Platão se entregue. Em seguida, Jim e Judy são vistos entrando no local. Ray pede aos policiais que não atirem. Jim encontra Platão e o convence a entregar-lhe a arma. Jim a descarrega e devolve-a para Platão. Jim negocia a saída de Platão, pedindo apenas que os policiais desliguem as luzes dos carros e das lanternas. Quando começa a sair, Platão fica receoso ao reconhecer um dos policiais contra quem atirou durante a fuga da mansão. Um dos policiais vê a arma na mão de Platão e acende uma das lanternas. Platão se assusta e tenta fugir, mas um policial atira nele e o garoto cai morto na escadaria em frente ao planetário. Jim desespera-se e mostra aos policiais que ele estava com as balas da arma de Platão. Jim chora a morte do amigo, abraça o pai e pede ajuda. O pai abraça o filho e diz que pode confiar nele, pois tentará ser tão forte quanto Jim espera que ele seja. Jim abraça Judy, a apresenta aos pais e os dois vão embora juntos. A mãe de Jim tenta falar alguma coisa ao marido, como se fosse cobrar alguma ação enérgica dele. Porém, cala-se e os dois trocam um sorriso conciliador. Jim e Judy entram na viatura de Ray e deixam o planetário quando o dia está amanhecendo. Caracteres surgem na tela e anunciam o fim do filme.

O título da obra em inglês, “*Rebel Without a Cause*” (Rebelde sem Causa), perde o sentido em relação à história que é contada na tela. As causas da rebeldia, não apenas de Jim, mas também de Judy e de Platão, são evidentes: relacionamentos turbulentos dentro da própria família. A frustração por não encontrar amor, carinho e compreensão dentro do próprio seio familiar é o que levar as três personagens a cometerem atos de revolta. A crise da família, segundo o filme, seria a verdadeira causa da rebeldia dos jovens da década de 1950. Vale ressaltar que em “O Selvagem”, um provável problema de relacionamento entre pais tem apenas uma pequena alusão. Quando Johnny está sendo espancado pelos moradores de Whrighstville, ele debocha dos socos dizendo “*meu velho me batia mais forte*”⁸⁵. Muito

⁸⁵ *O Selvagem*. Op. cit, 1h00min27s.

diferente disso é o que é mostrado em “Juventude Transviada”. Como definiu Thomas Doherty, “*in Rebel Without a Cause, the parents are weak, awful, uptight or absent*”⁸⁶.

Jim é frustrado porque o pai mantém uma posição passiva e submissa diante da esposa, situação muito bem explorada pelo filme quando mostra o pai vestindo um avental, ajoelhado no chão limpando a sujeira de comida no chão após derrubar o jantar que serviria à esposa. Jim não encontra no pai o modelo de comportamento que gostaria de seguir. Para Jim, o pai é um covarde que aceita todas as imposições que partem de sua mãe, daí a sua ferocidade contra todos aqueles que o tratam ou o provocam chamando-o de covarde. “*Jamais quero ser como ele*”⁸⁷, afirma Jim ao oficial que o atendeu no Juizado de Menores, após ser apreendido por estar alcoolizado.

Judy tem problemas de relacionamento com o pai também, que parece não aceitar que a filha não é mais uma criança e começa a se comportar como mulher. Conforme ela contou ao oficial, também no Juizado de Menores, o pai quase *arrancou* os lábios dela para tirar o batom que havia usado para ir ao cinema com a família e, depois disso, ainda a chamou de vagabunda. Em outra cena, o pai lhe dá uma tapa no rosto porque ela o beijou na face. Para ele, esse não seria um comportamento adequado para a filha, que é quase adulta. Triste e contrariada, Judy sai de casa, deixando que os pais e o irmão mais novo jantem sozinhos. Inconformado, o pai dela diz: “*Não sei o que fazer. De repente, ela ficou problemática*”. A mãe de Judy responde, então, minimizando a situação: “*Isso vai passar. É só a idade. E uma idade em que nada está bom*”⁸⁸.

Já o comportamento de Platão seria, então, fruto da família destruída pela separação. O pai, ele não vê há muito tempo e o contato mais próximo que tem com ele são os cheques da pensão que lhe são enviados. Por sua vez, a mãe, que tem a sua guarda, é ausente e nem mesmo comemora o aniversário do filho ao seu lado. Platão é praticamente criado pela governanta. Talvez, justamente por não ter o contato próximo dos pais, o personagem de Platão é o mais instável, inseguro e violento do filme, tanto é que possui uma arma de fogo a qual não teve receio de disparar quando se sentiu ameaçado na mansão onde ele, Jim e Judy tentaram se esconder dos amigos de Buzz.

Se os filhos não se sentem queridos pelos pais ou se não recebem deles a atenção que acreditam que deveriam ter, por outro lado o filme “Juventude Transviada” insiste que os pais tentam contornar essa falha oferecendo a eles presentes ou bens materiais. No caso de Platão,

⁸⁶ DOHERTY, Thomas. Op. cit, p. 101. – “Em Juventude Transviada, os pais são fracos, horríveis, explosivos ou ausentes”. (Tradução livre).

⁸⁷ *Juventude Transviada*, Op. cit. 15min59s.

⁸⁸ Idem, Ibid, 41min29s.

isso fica evidente na cena em que ele encontra um envelope do pai no seu quarto. Ele acredita ser uma carta, mas se irrita ao ver que é apenas o cheque da pensão que o pai deve lhe enviar periodicamente. Já no caso de Jim, a existência de uma situação semelhante é tornada clara aos espectadores ainda nas primeiras cenas do filme, no Juizado de Menores. Incomodado com os atos de Jim, o pai tenta entender o porquê de seu filho sempre estar envolvido em problemas. Ele pergunta: “*Não lhe dou tudo que quer? Quer uma bicicleta? Um carro?*”. “*Você me dá muitas coisas*”, responde Jim, ironicamente. “*Não é apenas isso*”, retruca o pai. “*Nós também lhe damos afeto, não? Então o que é?*”⁸⁹, pergunta, sem muita certeza de que, de fato, o filho esteja recebendo toda a atenção necessária.

Sem encontrar o companheirismo, a compreensão, o carinho e o afeto nos seus próprios lares, os jovens rebeldes de “Juventude Transviada” encontram nos grupos ou gangues o apoio e a amizade que tanto buscam. A morte de Buzz na corrida da morte, no penhasco Millertown, aproxima Jim, Judy e Platão. Metaforicamente, os três juntos formam a sua própria *família* e o lugar ideal onde essa *nova família* poderia viver é justamente longe do mundo adulto – no caso do filme, na mansão abandonada próxima ao planetário. Segundo o roteirista Stewart Stern, “Peter Pan ressuscita em Juventude Transviada. Quando decidimos que eles fugiriam para um lugar que fosse ideal eles chegariam à Terra do Nunca, onde haveria mistério e retiro e milhões de portas”⁹⁰. Enfim, a mansão seria o lugar onde Jim, Judy e Platão estariam *protegidos* das obrigações, cobranças e hostilidades do mundo adulto. Durante o curto tempo em que passam na imaginada *Terra do Nunca*, o trio debocha daquele mesmo mundo adulto que tanto os desagrada. Durante uma cena que se passa naquele local, Platão faz de conta que é um agente imobiliário tentando alugar a mansão e Judy e Jim são o casal interessado. Enquanto vão para o lado de fora da casa, Judy pergunta, ainda em tom de brincadeira, se existem cômodos para crianças. O diálogo que se segue é mordaz ao aludir à forma como, em muitos casos, se dava o relacionamento entre pais e filhos naquele período, ao menos sob o ponto de vista de muitos adolescentes e jovens:

PLATÃO: (As crianças) *São barulhentas e problemáticas, não concordam?*

JUDY: *E são muito irritantes quando choram! Não sei o que fazer quando choram. Você sabe, querido?*

JIM: *É só afogá-las.*

PLATÃO (mostrando a piscina vazia): *Como vêem, o quarto do bebê fica separado do resto da casa. E, se tiverem filhos, verão que é uma excelente opção. Eles vão crescer sem que nem notem.*

JIM: *Um quarto de bebê submerso!*

⁸⁹ Idem, Ibid, 11min01s.

⁹⁰ *Juventude Transviada: Inocentes Provocadores*. Op. cit., 9min29s

PLATÃO: *Na verdade, se os trancar aqui, nunca mais terão que vê-los.*
JIM: *Muito menos conversar com eles.*
JUDY: *Conversar com eles? Nunca.*
JIM: *Ninguém conversa com os filhos.*
JUDY: *Não, só mandam.⁹¹*

O trecho acima evidencia a forma com que os três jovens percebem os relacionamentos com os próprios pais. É algo distante, em que não existe amor, não há diálogo. É como se os filhos fossem algo indesejado, um fardo a ser carregado. Sendo assim, o caminho quase que natural seria justamente a revolta contra os pais, se não os atingindo diretamente, ao menos demonstrando a sua insatisfação através de um comportamento questionável na própria sociedade, no qual a violência também ganha destaque.

A antipatia da gangue de Buzz contra Jim não tem causas mais profundas. Ela se dá simplesmente pelo fato de ele ser um novato na escola e, talvez, por ciúmes de Buzz, que viu seu oponente conversando com Judy, sendo que ela própria, a princípio, se referiu a Jim como um “babaca” e como “uma nova doença”⁹². Assim, a animosidade não demora a se transformar em confronto. O primeiro deles se dá logo após a aula no planetário, quando Jim é desafiado a uma briga com facas, simplesmente porque fez alguns gracejos para chamar a atenção da própria gangue, provavelmente para inserir-se no grupo. Porém, a ousadia não foi bem vista por Buzz e seus amigos. Perseguido e provocado ao ser chamado de covarde, Jim envolve-se no que, a princípio, parece ser uma briga, mas que na verdade para Buzz tem um significado diferente:

JIM: *Achei que só marginais brigassem com facas.*
BUZZ: *Quem está brigando? Está na hora da aprovação, cara. É um jogo louco. (...) Entendeu qual é o jogo? Não vale enfiar (a faca). Só umas espetadas.⁹³*

A luta com facas – ou o *jogo louco* (como definiu Buzz), assim como a própria corrida da morte no penhasco de Millertown, são, de fato, rituais pelos quais Jim deve passar para ser aceito como parte da gangue. Nesses desafios, ele precisa provar a sua coragem, a qual é medida através do uso da violência e, no caso da corrida da morte, colocando a própria vida em risco, simplesmente porque eles têm que fazer alguma coisa, como Buzz justifica a Jim, momentos antes de dirigirem rumo ao precipício.

⁹¹ *Juventude Transviada*. Op. cit., 80min02s.

⁹² *Idem*, *Ibid*, 21min02s.

⁹³ *Idem*, *Ibid*, 34min08s.

Como um filme sobre delinquência juvenil que se enquadra como *soft*, na classificação de Thomas Doherty, “Juventude Transviada”, além de colocar a desestruturação familiar como a causa principal da rebeldia dos adolescentes e jovens da década de 1950 nos Estados Unidos, ao mesmo tempo também apresenta uma alternativa pela qual pode voltar a haver harmonia nas famílias. A solução, no caso de Jim, é que os papéis a serem desempenhados pelo pai e pela mãe sejam redefinidos. Ou seja, é o homem quem deve ser a palavra forte e a autoridade no lar e, como consequência, estender essa condição também para a sociedade como um todo. O final do filme sugere exatamente isso. Quando retomamos o final de “Juventude Transviada”, encontramos Jim desesperado, chorando ajoelhado ao lado do corpo inerte de Platão. Como um último gesto em busca de socorro para pôr fim ao seu drama, Jim suplica ao pai:

- *Me ajude!*

- *Jim, você pode contar comigo. Confie em mim. O que quer que aconteça, nós enfrentaremos juntos. Eu juro. Agora, Jim, levante-se. Vou me levantar com você. Tentarei ser tão forte quanto você espera que eu seja.*⁹⁴

Evidentemente, “*nós enfrentaremos juntos*”, neste caso refere-se apenas a Jim e seu pai. Neste momento em que ambos *levantam-se* abraçados (sendo que o ato de levantar-se, neste caso, simboliza também um recomeço), a mãe de Jim apenas observa os dois, com ar autoritário. Aliás, esse semblante será desfeito momentos depois, quando ela e o marido se olham e, então, a mãe de Jim abre um sorriso ao marido, como que aceitando a nova condição na qual os papéis invertem-se: de uma situação incomum, na visão do filme, para o tradicional modelo patriarcal da família norte-americana.

2.3 Gangues, moda, a mulher e sexualidade

Até agora, neste capítulo, apresentamos algumas das questões que julgamos centrais na história. Porém, outros temas saltam aos olhos quando assistimos aos filmes “O Selvagem” e “Juventude Transviada”, tanto que muitos se repetem nas duas obras. Apesar de não serem elementos centrais dos enredos, eles ajudam a contar a história daqueles jovens rebeldes e, ao

⁹⁴ Idem, Ibid, 107min38s.

mesmo tempo, nos levam a pensar outras questões que se colocavam na época e contribuem significativamente para a compreensão do fenômeno da juventude errática na década de 1950, nos Estados Unidos. São eles: as gangues, a moda, a mulher a sexualidade.

Seja no filme estrelado por Marlon Brando, seja naquele que tem James Dean como protagonista, as gangues são a forma de agrupamento, “a comunidade” dos jovens rebeldes. Os BRMC são forasteiros que, com suas motos, levam a violência para a pequena cidade de Wrihstville. Já a gangue de Buzz, de “Juventude Transviada”, é formada por delinquentes juvenis que têm como o seu espaço principal de ação a escola. Já descrevemos anteriormente que um fenômeno típico da época era os jovens formarem dentro dos seus ambientes de convivência algo como um mundo à parte e isolado dos adultos e das crianças. A união entre seus pares, desfrutando dos mesmos gostos e costumes, é o principal elemento de coesão.

Esses grupos desempenham, na adolescência e na juventude, um papel tão ou até mais importante que o da família. Isso acontece porque, como defende Marialice M. Foracchi, na participação de grupos de jovens:

(...) há uma forte ênfase da experiência comum, dos valores comuns, da identificação mútua que vincula estreitamente os jovens à vida grupal. É quase uma revivescência da vida comunitária, constituída por aqueles que se ama e respeita, na qual persistem as sólidas amizades, na qual a participação seja, para todos, respeitável e digna. Há na juventude moderna não só o apelo para a vida comunitária, mas em certos setores, uma verdadeira identificação com tal modo idealizado de vida, um vínculo que chega a ser emocional e pretende impor-se como a resposta jovem à indagação adulta sobre o tipo de vida que desejariam ter.

A orientação para uma associação em moldes comunitários é uma característica dos grupos jovens. E também é passível de definições muito simples, na medida que consiste no predomínio das relações primárias que envolvem tensão e solidariedade, oposições e identificações, mas que compõem, sobretudo, um mundo compartilhado.⁹⁵

No entanto, esse convívio não era pacífico e esses grupos juvenis, aparentemente homogêneos, quando vistos mais de perto se mostravam bastante fragmentados. E, desses fragmentos, poderiam surgir as gangues, muitas rivais entre si (se formos recorrer a “O Selvagem”, teremos, por exemplo, os B.R.M.C. e os Beetles).

A força de uma gangue está justamente na união entre seus integrantes, que compartilham do modo de vestir, das gírias, dos mesmos gostos por diversão, enfim, possuem modos de ser, agir e pensar em comum. Dentro do universo do grupo, quando agindo em

⁹⁵ FORACCHI, Marialice M. *A Juventude na Sociedade Moderna*. São Paulo: Pioneira (Editora da Universidade de São Paulo), 1972, p. 27.

bandos, parece haver pouco espaço para a individualidade, uma vez que, a cada momento, é preciso desempenhar um papel, assumir a sua identidade enquanto membro de determinada gangue. Esse elemento, curiosamente, proporciona uma espécie de anonimato dentro do próprio grupo. Levando isso para o contexto da época, não seria errado supor que esse anonimato promovido pelo grupo contribuísse significativamente para o comportamento agressivo de gangues, pois o “desaparecer no grupo” e a dificuldade de ser reconhecido, certamente era um fator encorajador para que certas atitudes consideradas imorais, violentas ou criminosas fossem praticadas.

No entendimento de Paulo Sérgio do Carmo, “fazer parte de uma gangue fortalece a pessoa que necessita ser reconhecida ou valorizada, o que muitas vezes não acontece no lar, na rua ou na escola”⁹⁶. Por sua vez, Luisa Passerini amplia esse raciocínio sobre as gangues da década de 1950 que, segundo ela, possuíam laços de solidariedade semelhantes ao praticados por outros grupos de jovens mais bem comportados, como os escoteiros. No entanto, essa força promovida pela solidariedade, conforme a autora, era usada justamente para praticar atos que atentassem contra a sociedade:

A definição de gangue era excessivamente elástica e associava verdadeiros bandos de vândalos que se dedicavam à violência e furtos com grupos mais parecidos a clubes e associações.

A existência de gangues, delinquentes ou não, contrapunha-se à das organizações para adolescentes administradas por adultos, como a dos escoteiros, mas os protagonistas do debate prestaram pouca atenção às semelhanças que existiam entre os dois fenômenos, como o uso da gíria interna, a afirmação de valores como a lealdade, a audácia física, a afirmação precoce da maturidade. Albert Cohen, em *Delinquent Boys: the culture of the gang*, tinha mostrado quanto a cultura da delinquência era um modo de vida que se tornara tradicional entre certos grupos da sociedade americana, oriundos das classes ‘inferiores’, mas em fase de expansão à classe média por causa de erros na educação dos filhos. Cohen evidenciava que uma gangue delinvente era de fato uma pequena sociedade fechada, em que os valores eram conferidos segundo critérios opostos àqueles vigentes na classe média, portanto uma espécie de ‘contramundo’ vindicativo, caráter que confirmava sua dependência da sociedade convencional.⁹⁷

Ressaltamos, mais uma vez, que a força de coesão do grupo pode suprimir a individualidade ou o livre arbítrio dentro desse espaço de convívio, uma vez que agir fora do padrão pode ser motivo de censuras, deboches e perda de prestígio. Não é aceitável fazer algo que o todo desaprova. Em “O Selvagem”, Johnny se mostra *durão* na maior parte do filme. Não tem medo de desafiar a autoridade e nem de ameaçar os habitantes da pequena cidade

⁹⁶ CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit., p. 221.

⁹⁷ PASSERINI, Luisa. Op. cit., p. 361.

onde estão, isso quando ele está junto de seu grupo. Mas, depois de ser capturado pelos moradores de Wrightsville e espancado, ele consegue fugir até o local em que está a sua motocicleta. Sozinho, protegido pela escuridão da noite e dos arbustos, Johnny chora. Uma atitude que nenhum dos seus colegas da gangue viu e que, certamente, não aprovariam. Porém, apenas quando está sozinho ele consegue expressar através das lágrimas a sua frustração, a sua infelicidade, mesmo que por um tempo bastante curto. Mas a sua lamentação dura pouco e logo ele está novamente montado em sua moto, tentando escapar dos moradores da cidade que insistem em persegui-lo. Preso, ele volta a ser o valente Johnny, de poucas palavras, rosto fechado e hostil enquanto é interrogado pelos policiais.

Já em “Juventude Transviada”, quem dá a deixa para pensarmos a respeito dessa *ditadura* do comportamento dentro do grupo é a própria Judy. Quando ela conhece Jim, enquanto está esperando que os seus amigos cheguem para levá-la à escola, a garota é rude com o personagem de James Dean. E esse comportamento se repete durante o filme, até o momento em que Buzz, então namorado de Judy, morre no desafio de carro no penhasco. Com a aproximação de Jim e Judy, a garota acaba revelando um outro lado, também em momento íntimo dos dois, longe da gangue da qual ela faz parte. “*Você não deve acreditar no que digo quando estou com eles. Ninguém age com sinceridade*”⁹⁸, afirma Judy.

O mesmo pode ser dito de Buzz que, liderando a sua gangue, a todo momento desafia Jim. Porém, momentos antes de embarcar no carro para o *pega* que o mataria, Buzz conversa cordialmente com Jim, até demonstrando uma grande simpatia por ele. Isso, é claro, quando os dois estão conversando a sós.

O diretor de “Juventude Transviada”, Nicholas Ray, deu uma atenção toda especial à forma como a gangue de Buzz seria mostrada no filme. Para tanto, teve a ajuda fundamental do ator Frank Mazolla, que interpreta o personagem Crunch. Mazolla era integrante de uma gangue de verdade na época da produção do filme e, já nos primeiros dias, se mostrou insatisfeito com a forma como a turma de Buzz se comportava. Nicholas Ray aceitou as críticas e deixou que o ator sugerisse mudanças em diversos elementos dos filmes, desde os carros que a gangue deveria dirigir, o modo de falar, como agiam nas brigas, como se divertiam e, principalmente, o modo como se vestiam.

As roupas são um elemento de forte identificação dentro das gangues e está bastante presente em “O Selvagem” e em “Juventude Transviada”. Em ambos os filmes o “uniforme” dos jovens rebeldes, no caso dos rapazes, eram o *jeans*, a camiseta e a jaqueta de couro, de

⁹⁸ *Juventude Transviada*. Op. cit., 1h10min49s.

preferência preta⁹⁹. De acordo com Paulo Sérgio do Carmo, com a necessidade típica que o jovem tem de auto-afirmação, “a preocupação com a própria imagem assume importância toda especial nesse momento da vida, sobretudo porque permite exibir sinais seguros de pertencer a um determinado grupo, de definir sua identidade”¹⁰⁰.

As origens da moda estão associadas ao período de ascensão da burguesia. Com o aumento do poder aquisitivo dessa camada social, ela pôde levar um estilo de vida semelhante à nobreza, o que, obviamente, incluía também o vestuário. Para se diferenciar, a nobreza passou cada vez mais a inovar em suas roupas, as quais eram imitadas logo em seguida pelos burgueses. Assim, sucessivamente, as coleções de roupa foram ganhando cada vez mais espaço, como uma forma de distinguir uma classe da outra, numa espécie de disputa por prestígio e marcação das diferenças sociais. Desse modo, a alta-costura passou a ser cada vez mais prestigiada por aqueles que tinham grande poder aquisitivo. Do lado inverso dessa pirâmide social, estavam justamente as camadas mais populares, que não *vestiam uma moda*, mas simplesmente usavam roupa, muitas produzidas em escala industrial, em série.

Paulo Sérgio do Carmo comenta que uma mudança significativa aconteceu no mercado da moda, em 1947, quando a partir de Paris, na França, o *pret-à-porter*, ou as roupas prontas para vestir, passou a ser uma tendência de consumo, uma vez que buscava acompanhar as modas da alta-costura, produzindo peças a preços mais acessíveis que poderiam ser compradas por uma parcela maior da população. O autor destaca que, “na tentativa bem sucedida de fundir indústria e moda, valorizaram-se novidade, estilo, bem como a estética da rua como fonte de inspiração. Voltada para a novidade e a ousadia, a moda industrial destinou-se inicialmente aos jovens, seu principal alvo”¹⁰¹. Se levarmos essa afirmação para o contexto dos Estados Unidos da década de 1950, vamos perceber que ela se encaixa perfeitamente no perfil da juventude da época que, como já vimos anteriormente, tinha um bom poder aquisitivo para adquirir uma série de bens de consumo, entre eles, roupas. Com condições de gastar em vestuário e buscando diferenciar-se e firmar-se como uma camada diferenciada dos adultos e das crianças, muitos jovens inovavam nas próprias roupas, sendo que os grupos vanguardistas, que usavam da criatividade para criar novas combinações no seu modo de vestir, tinham suas idéias apropriadas pelo mercado da moda, que lançava essas novas tendências para o consumo das massas. Assim, por exemplo, podemos entender como o

⁹⁹ Esse elemento, curiosamente, proporcionava uma espécie de anonimato dentro do próprio grupo. Um fato curioso e porque não cômico disso, por exemplo, é que os motoqueiros de “O Selvagem” traziam seus nomes gravados nas jaquetas, na altura do peito, para identificar quem era quem na gangue, tamanha a semelhança entre eles quando trajados com seus *uniformes*.

¹⁰⁰ CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit., p. 192.

¹⁰¹ Idem, Ibid, p. 200.

modo de vestir das gangues, com ênfase no *jeans*, na camiseta e nas blusas de couro, tornaram-se objetos de grande apelo popular, muitas vezes pouco importando se quem as usasse fosse de fato rebelde ou não. Como se pressupõe no mundo da moda, há uma estreita relação, proporcionada pela roupa, entre o *ser* e o *parecer ser*. Afinal, a roupa passou tanto a ser um modo de marcar determinado padrão de vida e, ao mesmo tempo, a servir como simulação de *status* social.

Porém, antes de se tornarem objetos de consumo de massa dissociados de um símbolo de rebeldia (o que teve uma contribuição significativa dos filmes “O Selvagem” e “Juventude Transviada” na sua popularização), a combinação de *jeans*, camisetas e jaquetas de couro estava nas ruas norte-americanas, trajando muitos jovens considerados transviados. O seu apelo como elemento identitário da juventude rebelde da época e o seu impacto foram tão fortes, que acabaram influenciando futuras gerações de *transgressores*, como os *punks* na década de 1970. A referência ao *uniforme* das gangues de “O Selvagem” (*ver figura 6, p. 91*), por exemplo, são explícitas, como podemos observar na capa do primeiro disco, de 1976, daquela que é considerada a primeira banda *punk* norte-americana, os Ramones (*ver figura 7, p. 92*).

As jaquetas de couro já eram usadas tradicionalmente pelos motociclistas, que viam nessa vestimenta robusta um meio de se proteger do frio, da chuva e, evidentemente, evitar ou diminuir os ferimentos provocados, por exemplo, por uma queda. Porém, o seu uso a partir da década de 1950 ampliou a funcionalidade dos casacos de couro, conferindo a ele também uma identificação como símbolo da rebeldia. Glauber Rocha faz uma analogia importante com as jaquetas de couro afirmando que elas teriam, para os filmes sobre juventude delinquente, a mesma importância que o revólver para os filmes de *western*. Ainda segundo ele, as jaquetas de couro destroem “a monotonia dos paletós, vestindo o rebelde qual anjo inesperado. E a cor do blusão, negro ou vermelho, é a afirmação e protesto porque escandaliza os puletós (*sic*) ou camisas cinzas, cor discreta do homem americano (...), cor discreta do homem comum do escritório cotidiano”¹⁰².

No filme “Juventude Transviada” percebemos claramente outra representação para as jaquetas. Elas seriam uma espécie de escudo rígido que protege os jovens contra um mundo adulto que eles detestam. No início do filme, quando James Dean está andando bêbado pela rua e encontra um boneco de pelúcia, ele o cobre com uma folha de jornal, como que para protegê-lo do frio da noite. A princípio, para o espectador esse seria somente um devaneio de um jovem alcoolizado, caso esse gesto não se repetisse em momentos importantes do filme.

¹⁰² ROCHA, Glauber. Op. cit., p. 48 e 49.

Quando Jim é conduzido até a delegacia, ele encontra Platão, a quem oferece o seu paletó para aquecê-lo, gesto que é recusado. Já nos momentos finais de “Juventude Transviada”, quando Jim está dentro do observatório convencendo Platão a se entregar à polícia, o personagem de James Dean oferece a sua jaqueta para o amigo, que em troca entrega-lhe o revólver (nessa cena alegórica, entendemos que o casaco tem um poder simbólico de proteção maior que o da arma). No clímax do filme, quando Platão é atingido por um tiro da polícia e morre, Jim vai até o corpo do garoto e fecha o zíper do blusão que havia acabado de lhe dar. “*Ele está sempre com frio*”¹⁰³, diz. Mais uma vez, a jaqueta aparece em evidência. Conforme Glauber Rocha, “o blusão alcança um plano místico, surge como símbolo vital da tragédia”¹⁰⁴.

Já as camisetas deixaram de ser uma peça que era utilizada por baixo das camisas, usada tanto em dias de frio (para ajudar a manter a temperatura do corpo) ou em dias mais quentes, para controlar a transpiração. Quando apareciam normalmente à vista, geralmente as camisetas eram a vestimenta de trabalhadores braçais, ou seja, um tipo de roupa associada às pessoas mais pobres ou “*sem classe*”. O mesmo acontecia com a calça *jeans*, criada em 1848 pelo vendedor de lona norte-americano Levi Strauss. Quando a calça *jeans* surgiu, ela era para ser uma roupa resistente, que poderia ser usada por garimpeiros ou vaqueiros, por exemplo, pessoas que enfrentavam condições de trabalho bastante difíceis junto à natureza e que, para tanto, necessitavam de uma vestimenta adequada ao meio.

Porém, a juventude rebelde da década de 1950 subverteu esse modo de usar a camiseta, o *jeans* e as jaquetas de couro: essas roupas tornaram-se símbolo de uma contestação ao modo tradicional de se vestir. Ou seja, elas marcavam uma diferença importante entre os jovens e os adultos, ou até mesmo entre os jovens mais *descolados* e os *caretas*. Ao ampliarmos o raciocínio, vamos perceber que até meados do século XX, os modos de vestir de um jovem ou de um adulto não se diferenciavam muito. Antes, era uma questão importante para os jovens vestirem-se como os mais velhos, aparentarem mais idade, até mesmo para insinuarem uma maior virilidade e poderem desfrutar de prazeres que eram, então, permitidos geralmente somente aos adultos, como o cigarro, a bebida e até o sexo. Era muito mais interessante para um rapaz de 25 anos tentar se parecer com um homem de 50 do que com um garoto de 15. Mas, com a subversão de alguns costumes na sociedade norte-americana a partir dos anos 1950 e a valorização da juventude, afirmar-se como ou parecer mais jovem passou a ser algo muito valorizado. Pode-se perceber o reflexo disso até mesmo

¹⁰³ Juventude Transviada. Op. cit., 1h49min12s.

¹⁰⁴ ROCHA, Glauber. Op. cit., p. 47.

nos dias atuais, quando a mídia *bombardeia* o público com mensagens em que se valoriza o cuidado com o corpo. É quase uma ofensa para os padrões atuais estar com uns quilos a mais, ter rugas ou até mesmo cabelos grisalhos. E, na ânsia de parecer mais jovem, a moda tem um papel importante. Afinal, se não se *é* mais jovem, a roupa ajuda a *aparentar* ser.

Como tentamos destacar até aqui, “O Selvagem” e “Juventude Transviada” se mostram bastante polêmicos ao mostrar elementos de transgressão juvenil, em que ganham destaque os personagens de Marlon Brando e James Dean, que se apresentam como rebeldes, viris, arrojados, espontâneos e valentes (características que muitos poderiam perceber como qualidades para um novo modelo de jovem que estava surgindo). Contudo, a forma como a mulher é representada nas duas obras cinematográficas em questão é bastante conservadora. Os valores apresentados como o comportamento ideal para o sexo feminino são o de submissão ao homem, devendo ela estar ao seu lado, claro, mas com pouco poder de decisão e escolha. Simplificando, “O Selvagem” e “Juventude Transviada” perpetuam a cultura patriarcal. Para justificar esta afirmação, vamos nos ater em quatro personagens femininas: Kathie e Britches, do filme com Marlon Brando; e Judy e a mãe de Jim, no filme estrelado por James Dean.

Em “O Selvagem”, Kathie é a garota por quem Johnny se apaixona. Como o protagonista revela na narração que introduz a história, ela é uma garota triste. A história nos leva a entender que Kathie, garçonete do Bleeker’s Cafe, dedica a maior parte de sua vida ao trabalho e suas opções de diversão são bem conservadoras, como piqueniques ou pescarias. Ao mesmo tempo, ela parece ser solitária, esperando que a vida lhe apresente um rapaz descente para se casar com ela e, assim, constituir uma família e desempenhar o papel de esposa e mãe dentro dos padrões que eram tidos como normais para a época. Kathie é praticamente o oposto de Johnny, um rapaz “selvagem”, como explicita o título do filme. E talvez seja essa diferença que tenha despertado o interesse do líder dos BRMC. Por sua vez, Britches é totalmente o contrário de Kathie. Mulher ousada que acompanha a gangue dos Beetles, ela bebe cerveja direto do gargalo da garrafa junto com os motoqueiros, participa das viagens com eles, toma a iniciativa de se aproximar do homem que lhe desperta desejos. Enfim, tem um comportamento “lascivo”. O próprio modo de vestir de Kathie e Britches difere. Enquanto a garçonete traja uma saia discreta que se estende até o tornozelo, com um decote mínimo que, somado aos gestos delicados, lhe confere um aspecto virginal, puro (*ver figura 8, p. 93*); Britches, muito mais intempestiva em sua gesticulação, se veste de forma masculinizada, trajando calças (uma peça do vestuário que até então não era habitual para as

mulheres) e uma blusa que reforça a silhueta dos seios generosos e sensuais (*ver figura 9, p. 94*).

O filme sugere ao espectador que Britches teve uma pequena aventura amorosa (podemos até arriscar dizer sexual) com Johnny em um passado recente. Porém, quando eles se encontram em Wrightsville, Johnny mal a reconhece, e quando se lembra dela, praticamente a ignora. Para ele, o caso não teve a menor importância. Johnny está interessado em Kathie, a garota casta. A sugestão do filme para um padrão de comportamento feminino tido como correto é evidente. Mulheres *ousadas* podem ser interessantes para os homens, que podem se *divertir* com elas. Porém, a mulher ideal, aquela que um homem busca para ter como companheira, para o casamento, é aquela que tem os valores que Kathie possui. A regra vale até mesmo para um sujeito errante e rebelde, como Johnny.

Kathie e Johnny vivem uma fábula moderna da donzela e do príncipe encantado. Quando ela é perseguida pelos motoqueiros, é Johnny quem surge para salvá-la do perigo, não com um cavalo branco, mas com uma moto. Embarcada na moto e abraçada a Johnny, eles seguem para um passeio até um lugar onde podem ficar sozinhos. Na conversa que se segue, na qual se intercalam momentos românticos e ríspidos, Kathie revela a Johnny que sonhava em encontrar um homem que a amasse, que cuidasse dela e lhe proporcionasse uma nova vida em outro lugar: “*queria que ele me levasse para onde ele estivesse indo*”¹⁰⁵. O destino da mulher depende dos rumos e decisões que o homem tomar, cabendo a ela apenas segui-lo.

Em “Juventude Transviada”, Judy, a personagem que forma o par romântico com Jim, a princípio se mostra uma garota mais liberal, *sexy* e que tem um círculo de amizades que sempre está envolvido em problemas. O seu comportamento, por exemplo, numa comparação com as personagens de “O Selvagem”, se aproxima muito mais daquele de Britches, embora não de forma tão promíscua. Mas, essa imagem de garota independente se desmancha tão logo se dá a aproximação de Judy com Jim. Em certo momento, Jim questiona a ela: “*por que anda com esse bando?*”¹⁰⁶, desaprovando o comportamento da garota. Em outra cena de intimidade entre Jim e Judy ela pergunta: “*Que tipo de pessoa você acha que uma garota quer?*”. “Um homem”, responde ele, no que Judy concorda, acrescentando: “*Mas um homem que seja gentil e dócil como você é. Uma pessoa que não fuja quando precisar dela*”¹⁰⁷. Assim, toda a rebeldia e aparente independência de Judy esconde uma mulher que tem os mesmos sonhos de Kathie, a garota por quem Johnny se apaixonou em “O Selvagem”.

¹⁰⁵ *O Selvagem*, Op. cit., 55min35s.

¹⁰⁶ *Juventude Transviada*, Op. cit. 33min46s.

¹⁰⁷ *Idem*, *Ibid*, 1h25min49s.

Mas, em nenhum dos dois filmes analisados, nada é mais sintomático a respeito do papel que as mulheres deveriam ter na década de 1950 do que o núcleo familiar de Jim. Apesar do título original em inglês do filme afirmar que ele é um rebelde sem causa, é evidente que toda a angústia e raiva da personagem de James Dean deriva da submissão do pai aos mandos e desmandos da mãe. Por se comportar dessa forma, Jim acredita que seu pai é um fraco, um covarde. Na concepção de Jim, a sua família é uma anomalia, já que não é o pai quem é a voz que comanda a casa. “Juventude Transviada” vai tão a fundo na questão, que sugere que a própria mãe necessitaria de que o marido invertesse essa situação: “*Se ele tivesse coragem de enfrentar minha mãe uma vez, talvez ela ficasse feliz e parasse de provocá-lo*”¹⁰⁸, diz Jim ao inspetor na delegacia.

Uma cena já bastante emblemática de “Juventude Transviada”, por ser bastante representativa da hierarquia *inversa* vivida na família de Jim, é a da discussão entre o filho e os pais na escadaria da sala da família Stark. Após a morte de Buzz na corrida da morte, Jim decide ir até a delegacia se entregar, no que é reprovado pelos pais. Inicia-se a discussão e a personagem de James Dean exige que o seu pai o apóie, no que não é atendido. Nessa cena, a mãe de Jim está imponente no alto da escada, o pai está resignado embaixo e, entre eles, Jim (*ver figura 10, p. 95*). É a representação ideal daquilo que, na idéia de Jim, seria a causa de todos os seus problemas. Os atos seguem e o jovem, inconformado com a ausência de atitude que ele espera do pai, começa a estrangulá-lo, sendo interrompido pela mãe. Furioso, Jim sai de casa, mas, antes de ir, chuta um quadro com a imagem da mãe que estava posicionado no chão, ao lado da porta. Felizmente para Jim, o seu drama chega ao final quando, nas últimas cenas do filme, o pai lhe promete que será tão forte quanto ele espera que seja e a mãe parece concordar com a situação, permitindo que o marido seja quem passe a comandar a família.

Não é difícil perceber como “O Selvagem” e “Juventude Transviada” são conservadores no que diz respeito às mulheres. A rebeldia, nesse caso, serve para os rapazes, que até ganham um charme extra por esse comportamento errático. Já para as mulheres, a transgressão deve ser desaprovada e reprimida.

E. Ann Kaplan, que faz uma abordagem feminista dos filmes produzidos em Hollywood, afirma que o olhar do cinema norte-americano é quase sempre masculino, seja tanto na forma como aborda a mulher (na grande maioria das vezes, submissa ao homem, quando não é apenas objeto de desejo desse) como na escolha dos protagonistas, cujas personagens principais, os heróis, geralmente são homens. Conforme a autora, na maioria das situações:

¹⁰⁸ Idem, Ibid, 15min41s.

Os heróis masculinos idealizados da tela devolvem ao espectador masculino seu ego mais perfeito espelhado, junto com uma sensação de domínio e controle. Para a mulher, ao contrário, são dadas apenas figuras vitimizadas e impotentes que, longe de serem perfeitas, ainda reforçam um sentimento básico preexistente de inutilidade.¹⁰⁹

Esse privilégio que é dado às personagens masculinas fica evidente não somente nos próprios filmes, como também nas peças publicitárias de “O Selvagem” e “Juventude Transviada”. Em um pôster de “O Selvagem” (*ver figura 11, p. 96*), aparecem em destaque apenas Marlon Brando e a sua moto. Em outro, mais uma vez ele está em evidência, mas dividindo um pequeno espaço em outra imagem com Chino, o líder da gangue rival (*ver figura 12, p. 97*). Kathie, o seu par romântico, surge em outro cartaz encontrado durante a pesquisa. Esse último chama bastante a atenção, pois une em um único pôster tanto a condição da mulher enquanto objeto de desejo amoroso/sexual e como a de submissa ao homem. A arte do cartaz (*ver figura 13, p. 98*) mostra o rosto da personagem Johnny, sendo que na linha de seu olhar aparece um par de pernas femininas e, logo abaixo, lê-se: “*That ‘streetcar’ man has a new desires*”¹¹⁰. Numa outra imagem, sobreposta ao rosto de Marlon Brando, aparece outra figura, agora de corpo inteiro, com Kathie jogada aos pés de Johnny de um modo suplicante, enquanto este aparenta um ar de superioridade. Ao lado da imagem, a frase: “*C’mon, baby, let’s have fun!*”¹¹¹.

Já nos cartazes de “Juventude Transviada”, entre os vários produzidos, quase todos enfatizam a imagem do personagem de James Dean (*ver figura 14, p. 99*). Quando Judy, a personagem de Natalie Wood, aparece, ela está em tamanho reduzido em cena romântica ou sendo protegida por Jim (*ver figura 15, p. 100*). Entre aqueles cartazes que encontramos em nossa pesquisa, destacamos um em especial, que mostra Jim estendendo a mão a Judy, em um gesto que transmite segurança à garota: a imagem é representativa do elemento de superioridade masculina presente no filme (*ver figura 16, p. 101*).

A respeito dos filmes hollywoodianos produzidos nos anos de 1950, E. Ann Kaplan percebeu uma grande mudança na forma como muitos deles abordavam a sexualidade, principalmente a feminina. Ela entende que essa mudança se deu, entre outros fatores, em razão do cinema norte-americano tentar acompanhar uma tendência que o cinema europeu já vinha desenvolvendo, na qual o sexo era mostrado de uma maneira um pouco mais ousada.

¹⁰⁹ KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Trad. Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 50.

¹¹⁰ “Esse homem das ruas tem um novo desejo” (tradução livre).

¹¹¹ “Venha, querida, vamos nos divertir!” (tradução livre).

Estrelas de cinema de Hollywood tiveram mais espaço para desenvolver a sua sensualidade. A autora cita como exemplos de atrizes que se enquadraram nesse contexto Marilyn Monroe e a própria Natalie Wood, que interpreta Judy, em “Juventude Transviada”. Outro fator que contribuiu para que o cinema norte-americano explorasse mais a sensualidade feminina era justamente as próprias mudanças (ainda que de forma tímida) no campo da sexualidade, que estavam ocorrendo nos Estados Unidos na época. No entendimento de E. Ann Kaplan:

Os anos 50 representam nitidamente o fim de alguma coisa: os filmes são interessantes porque mostram antigos códigos se desmoronando, prontos para ruir, mas ainda se agüentando. A sexualidade respingava por todo o lado sem ser entretanto *reconhecida*: os mecanismos que décadas anteriores funcionavam para controlar a sexualidade feminina (...) reconheciam implicitamente a força e o perigo da sexualidade feminina: nos anos 50 o medo da sexualidade parecia reprimido – e por isso transborda por toda a parte. (...) Mas já que o medo fora reprimido, os filmes faziam de conta que, de certo modo, a sexualidade feminina não chegava a ser sentida em todo o seu real teor explosivo.¹¹²

No que se refere à moda feminina, a década de 1950 foi marcada pela volta da feminilidade. Após o período de carência vivido na sequência da crise de 1929 e, de forma ainda acentuada, durante a Segunda Guerra Mundial, quando a produção e consumo de produtos não considerados essenciais era algo que deveria ser evitado em favor dos esforços de guerra, a retomada do crescimento econômico dos Estados Unidos nos anos de 1950 resultou também na revitalização e expansão dos mercados de moda e cosméticos. Conforme Claudia Garcia:

Com o fim dos anos de guerra e do racionamento de tecidos, a mulher dos anos 50 se tornou mais feminina e glamourosa (...). Metros e metros de tecido eram gastos para confeccionar um vestido, bem amplo e na altura dos tornozelos. A cintura era bem marcada e os sapatos eram de saltos altos, além das luvas e outros acessórios luxuosos, como peles e jóias. Essa silhueta extremamente feminina e jovial atravessou toda a década de 50 e se manteve como base para a maioria das criações desse período. (...) Com o fim da escassez dos cosméticos do pós-guerra, a beleza se tornaria um tema de grande importância. O clima era de sofisticação e era tempo de cuidar da aparência. A maquiagem estava na moda e valorizava o olhar, o que levou a uma infinidade de lançamentos de produtos para os olhos, um verdadeiro arsenal composto por sombras, rímel, lápis para os olhos e sobrancelhas, além do indispensável delineador. A maquiagem realçava a intensidade dos lábios e a palidez da pele, que devia ser perfeita¹¹³.

¹¹² KAPLAN, E. Ann. Op. cit, p. 19 e 20.

¹¹³ GARCIA, Cláudia. *Anos 50: a época da feminilidade*. Disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/anos50.htm>. Capturado em 20/03/2009.

Muitas adolescentes e jovens da época, evidentemente, acompanhavam essas mudanças. Porém, ao mesmo tempo, isso também era motivo de polêmica. Em “Juventude Transviada”, no início do filme Judy está na Delegacia de Menores. Ela foi detida, após ser encontrada andando sozinha à noite. Para o delegado que a recebeu, só isso já era motivo para desconfiar das intenções da garota: “*não estava procurando companhia?*”¹¹⁴, ele pergunta. Ela diz que saiu de casa após discutir com o pai quando a família se preparava para ir a um jantar. Segundo Judy, o pai quase havia arrancado os lábios dela para tirar o batom que usava. Em outra cena em que Judy e o pai discutem, ele lhe dá um tapa na face, após a filha beijá-lo no rosto. Conforme o pai, esse não é um gesto adequado para uma garota na idade dela, uma adolescente. Essas duas cenas denotam uma inadequação do pai ou uma falta de como saber lidar com a filha que está despertando para a sexualidade. A situação parece contraditória: Judy é jovem demais para usar batom, mas já é crescida o suficiente para não dar um beijo no rosto do pai. A sexualidade dos filhos se apresenta como mais um problema com o qual os pais da época precisavam lidar.

Ainda com relação à sexualidade, uma questão mais polêmica que tem se apresentado recentemente diz respeito a uma suposta homossexualidade da personagem Platão. Embora esse elemento não esteja explícito no filme, existem alguns autores que ponderam a respeito disso, levando em consideração a própria sexualidade dos atores James Dean e Sal Mineo, bem como do diretor Nicholas Ray, na vida real. Luiz Carlos Merten aborda a questão da homossexualidade, ou bissexualidade, presente no filme “Juventude Transviada” e assegura que dar indícios de uma paixão de Platão por Jim foi uma intenção clara dos produtores do filme:

“Juventude Transviada” virou um marco na história de Hollywood por ter aberto (parcialmente, pelo menos) um armário que o cinemão insistia em manter fechado. No filme, Jim Stark tem aquela relação intensa com Natalie Wood, mas ambos formam uma família afetiva (ou substituta) com Plato¹¹⁵, o personagem de Sal Mineo, que foi o primeiro adolescente gay de Hollywood, abrindo uma porteira por onde não cessou de passar gente depois. Plato tem fixação por Jim. Há uma cena em que literalmente o namora (devora?) pelo espelho (como expressão do narcisismo da juventude). Embora a cena não constasse no roteiro de Stewart Stern, os autores de “Live Fast, Die Young” descobriram um memorando nos arquivos da Warner em que a grande questão é se Jim beijaria, ou não, Plato? Essa bissexualidade de Jim não era uma coisa fortuita porque existe documentação de que Dean e Ray, embora famosos por suas ligações com mulheres, tiveram também relações com homens (e o diretor, fiquei sabendo agora, viveu com o crítico Gavin Lambert sob o mesmo teto. O próprio Sal

¹¹⁴ *Juventude Transviada*. Op. cit., 4min27s.

¹¹⁵ Autor manteve a grafia do personagem no original, em inglês.

Mineo saía com mulheres, mas uma noite, na ausência da namorada (...), levou um cara para casa e, a partir daí, assumiu que era gay, morrendo, anos mais tarde, esfaqueado por um michê.¹¹⁶

Como vimos anteriormente, Platão havia sido praticamente criado pela governanta. Sempre vivendo com a ausência dos pais, Platão encontra em seu novo amigo Jim uma pessoa que pode vir a preencher esse vazio. O rapaz fica tão convencido disso até o momento em que se frustra com Jim e grita que ele não é o seu pai. É possível tecer alguns breves comentários sobre essa relação. Primeiro, a questão do nome da personagem de Sal Mineo: Platão é o nome de um filósofo grego que viveu nos séculos V e IV a.C.. De seus textos surgiu o conceito de amor platônico, ou seja, aquele que não está embasado no elemento sexual/erótico, mas na admiração das virtudes de caráter, da inteligência, das ações, entre outros aspectos do outro. De fato, no filme, esse parece ser o tipo de sentimento que Jim despertou em Platão. Mas é possível especular ainda que essa relação de amizade que se estabelece entre os dois apresenta um caráter homoerótico, principalmente através das atitudes de Platão, que em certas passagens do filme demonstra reações como de ciúmes do relacionamento entre Jim e Judy.

O biógrafo de James Dean, David Dalton, também chama a atenção para o relacionamento supostamente mais do que fraterno entre Jim e Platão: “Com a emergência do anti-herói – em geral um adolescente andrógino -, os anos 50 exploraram o tópico da bissexualidade. Ao permitir que Plato interprete um contraponto homossexual em Juventude Transviada, a questão básica do filme – Como se tornar um homem? – torna-se mais complexa”¹¹⁷.

Entendemos que não se pode afirmar com certeza que “Juventude Transviada” teve realmente a intenção de apresentar uma inclinação homossexual de Platão, porém, acreditamos ser importante ponderar e colocar que esta é uma questão que tem sido discutida a respeito do filme. Supondo que isso seja de fato verdade, “Juventude Transviada” estaria trazendo para o cinema um elemento que, aos poucos, vinha se tornando algo mais presente também na sociedade norte-americana. Muitos escritores *beatniks* da década de 1940 e 1950, por exemplo, já tratavam abertamente da questão, como Carl Solomon, em seu poema “O Homossexual Mink”:

¹¹⁶ MERTEN, Luiz Carlos. Juventude Transviada. Disponível em http://blog.estadao.com.br/blog/merten/?title=juventude_transviada_3&more=1&c=1&tb=1&pb=1. Capturado em 06/07/2009.

¹¹⁷ DALTON, David. Anos Rebeldes. In: *Rolling Stone*. São Paulo, nº 27, p. 118, dezembro/2008.

O homossexual mink transava com outros
 Até ser “tratado” e começar a transar com espectros
 O homossexual mink se chamava Farrar
 E transava com cães até que lhe disseram
 Para transar com leitões.
 Começou a sentar em matas e a usar estranhas gravatas
 Até que lhe disseram que seria melhor transar com rãs
 Ele nunca fez nada e um seu camarada
 Lhe mostrou sua cambada.
 Farrar dizia a verdade, foi um perfeito
 Homossexual mink em tenra idade
 Até telefonar de sua cidade.
 Então seu rabo gastou
 E ele nunca mais deitou
 E foi assim que sozinho ficou.¹¹⁸

Mas, se a homossexualidade era um tema aberto na literatura marginal, de um modo geral a sociedade norte-americana ainda era bastante conservadora ao tratar do assunto. Essa situação só viria a se alterar mais profundamente 14 anos depois de “Juventude Transviada”, em razão de um evento ocorrido no dia 28 de junho de 1969, em Nova York, o qual ficou conhecido como a Batalha de Stonewall. Naquela data, como era de praxe, a polícia realizou uma batida no bar de homossexuais Stonewall, alegando falta de licença para a venda de bebidas alcoólicas. Alguns travestis acabaram sendo presos, porém, as pessoas que estavam no bar investiram contra a polícia. O fato deu origem a um grande conflito que se espalhou por toda a região próxima ao Stonewall e durou por dois dias. O evento teve grande repercussão, tanto que a data de 28 de junho se tornou o Dia Internacional do Orgulho Gay e Lésbico.

De fato, a década de 1960 foi um período de intensas agitações políticas, sociais e culturais nos Estados Unidos e muitas delas tiveram a juventude como protagonista. Temas como o homossexualismo, a igualdade de direitos para os negros, o feminismo, o uso de drogas e a contestação do sistema de uma forma geral estavam em evidência naquele momento e, assim como aconteceu com o fenômeno da juventude rebelde na década de 1950, a indústria do cinema também levou para as telas histórias que representavam esse momento de efervescência. Um dos filmes que se tornaram clássicos na época por retratar algumas dessas questões foi “*Easy Rider – Sem Destino*”, o qual será discutido no capítulo a seguir.

¹¹⁸ SOLOMON, Carl. Op. cit., p. 83.



Figura 2 – *Imagem filmada de cima sugere a autoridade do policial.*¹¹⁹

¹¹⁹ Reprodução.



Figura 3 – *Imagem denota a inferioridade dos motoqueiros diante da autoridade policial de Carbonville.*¹²⁰

¹²⁰ Reprodução.



Figura 4 - *A imagem sugere a igualdade de forças entre Johnny e o xerife de Wrightsville.*¹²¹

¹²¹ Reprodução.

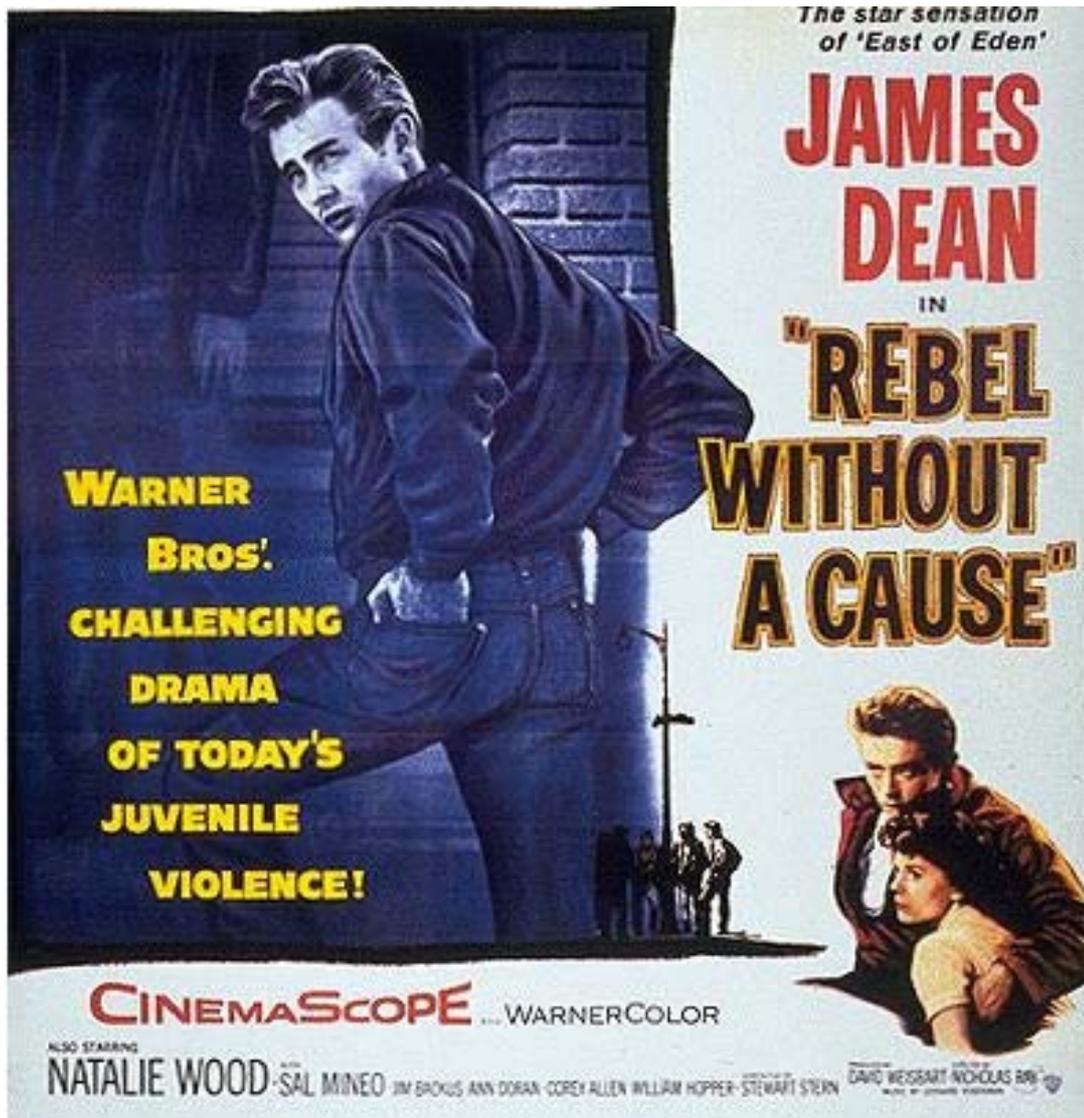


Figura 5 – Pôster informa que o filme *Juventude Transviada* trata da delinquência juvenil.¹²²

¹²² Disponível em <http://www.filmsite.org/posters/rebel2.gif>. Capturado em 16/07/2009.



Figura 6 - *Membros do Black Rebel Motorcycle Club...*¹²³

¹²³ Foto promocional disponível em http://www.tcmla.com/pt/multimedia/tools/files/the_wild_one_2.jpg. Capturado em 30/05/2009.

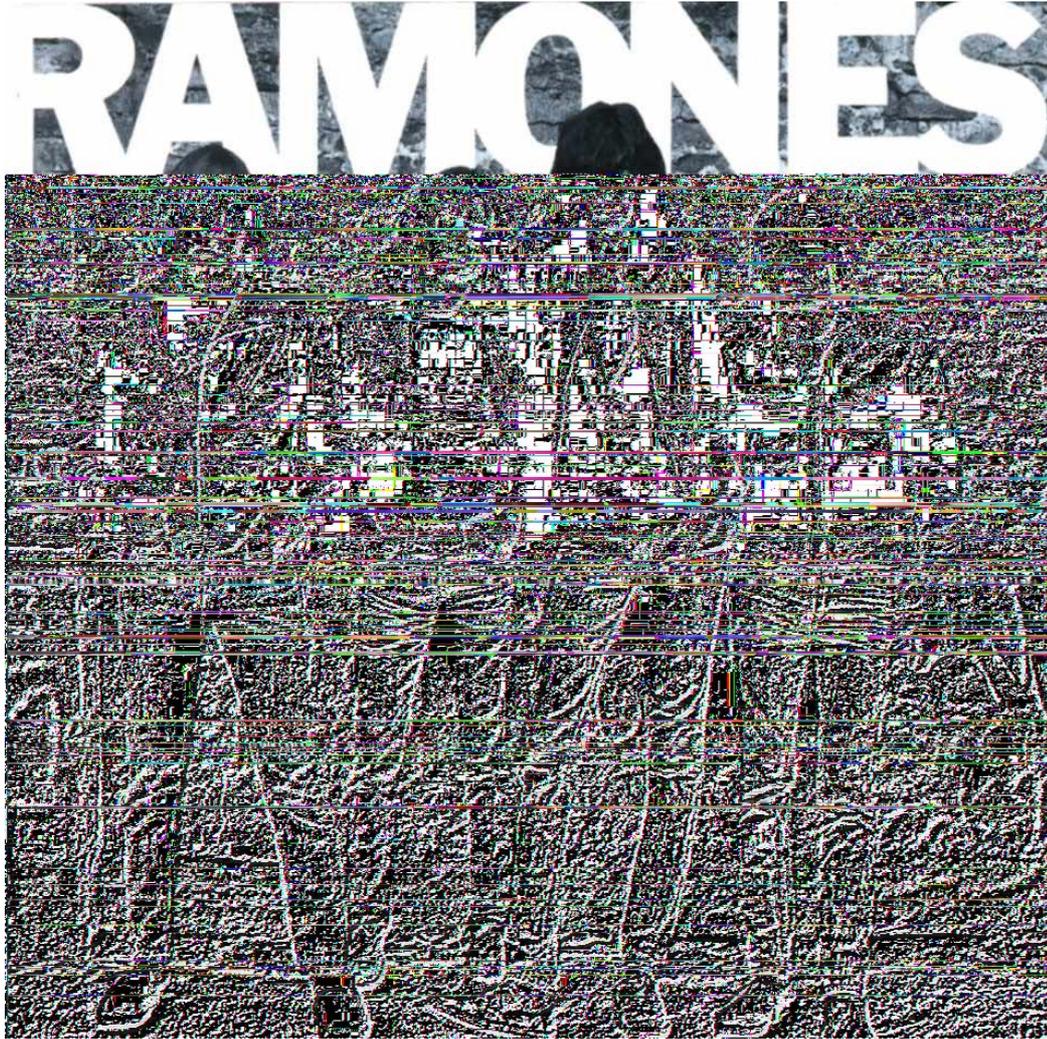


Figura 7 - ... e os Ramones, na foto de capa do primeiro disco, de 1976.¹²⁴

¹²⁴ Reprodução.



Figura 8 - *Johnny se sente atraído pela inocente Kathie...*¹²⁵

¹²⁵ Reprodução.



Figura 9 – ... e ignora Britches, a ousada personagem de “O Selvagem”.¹²⁶

¹²⁶ Reprodução.



Figura 10 – Cena da discussão na escada revela a “inversão” da hierarquia no lar de Jim, que não aceita que o pai seja submisso à mãe.¹²⁷

¹²⁷ Reprodução.

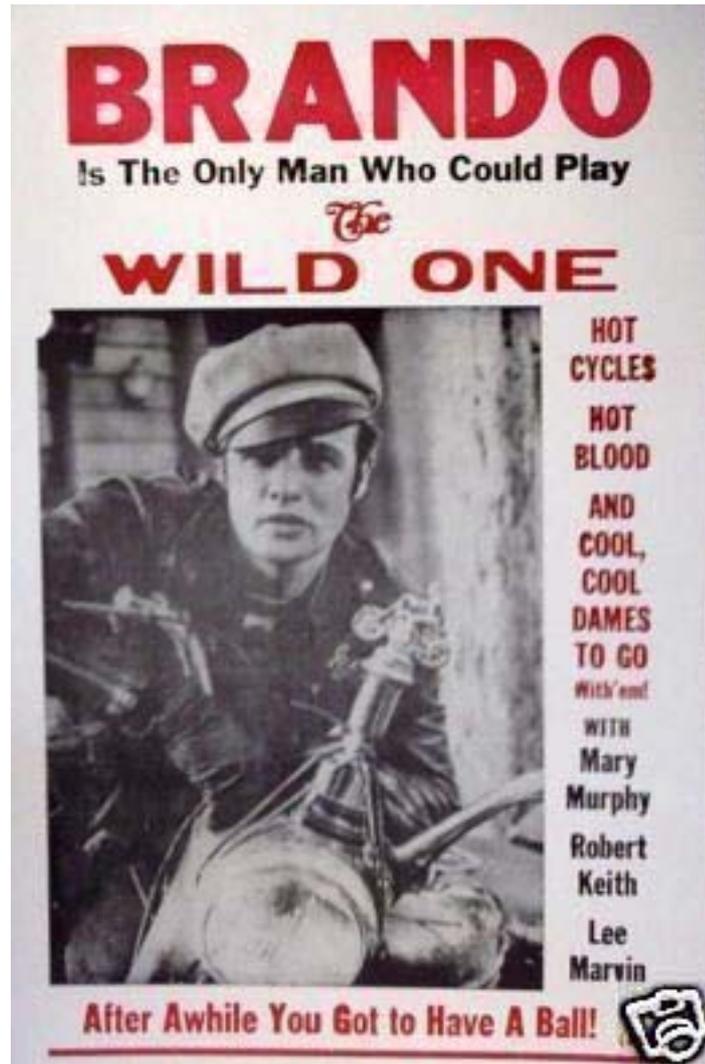


Figura 11 – Cartaz de “O Selvagem” destaca apenas a personagem de Marlon Brando.



Figura 12 – Cartaz de “O Selvagem” destaca somente as personagens masculinas.¹²⁸

¹²⁸ Disponível em http://www.moviegoods.com/Assets/product_images/1020/143841.1020.A.jpg . Capturado em 16/06/2009.

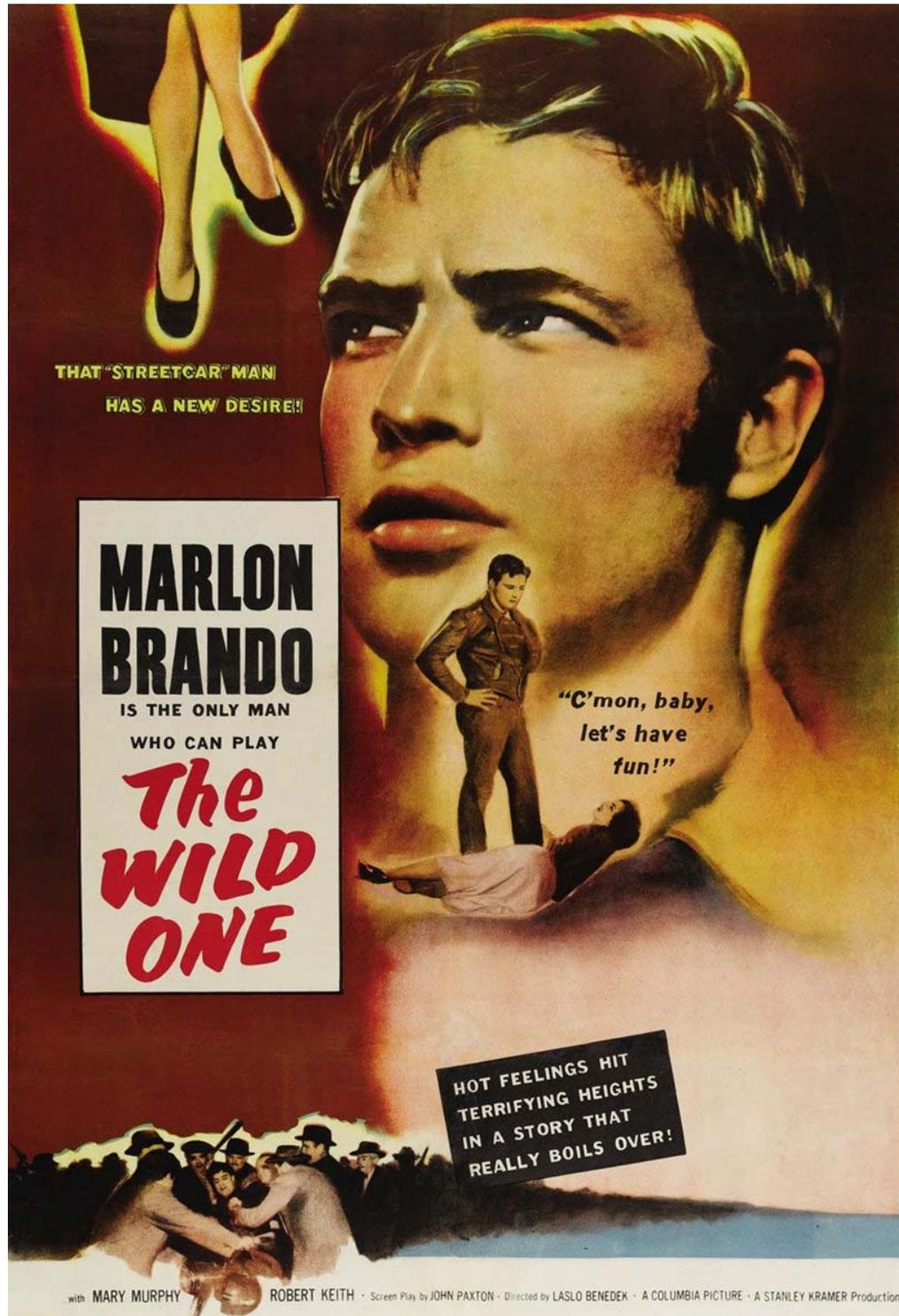


Figura 13 – Cartaz mostra a mulher como objeto de desejo amoroso/sexual e explora a sua condição de submissa ao homem.¹²⁹

¹²⁹ Disponível em [http://www.silverscreenfilmclips.com/uploaded_images/TheWildOne\(1953\)-749315.jpg](http://www.silverscreenfilmclips.com/uploaded_images/TheWildOne(1953)-749315.jpg) .
Capturado em 16/06/2009.

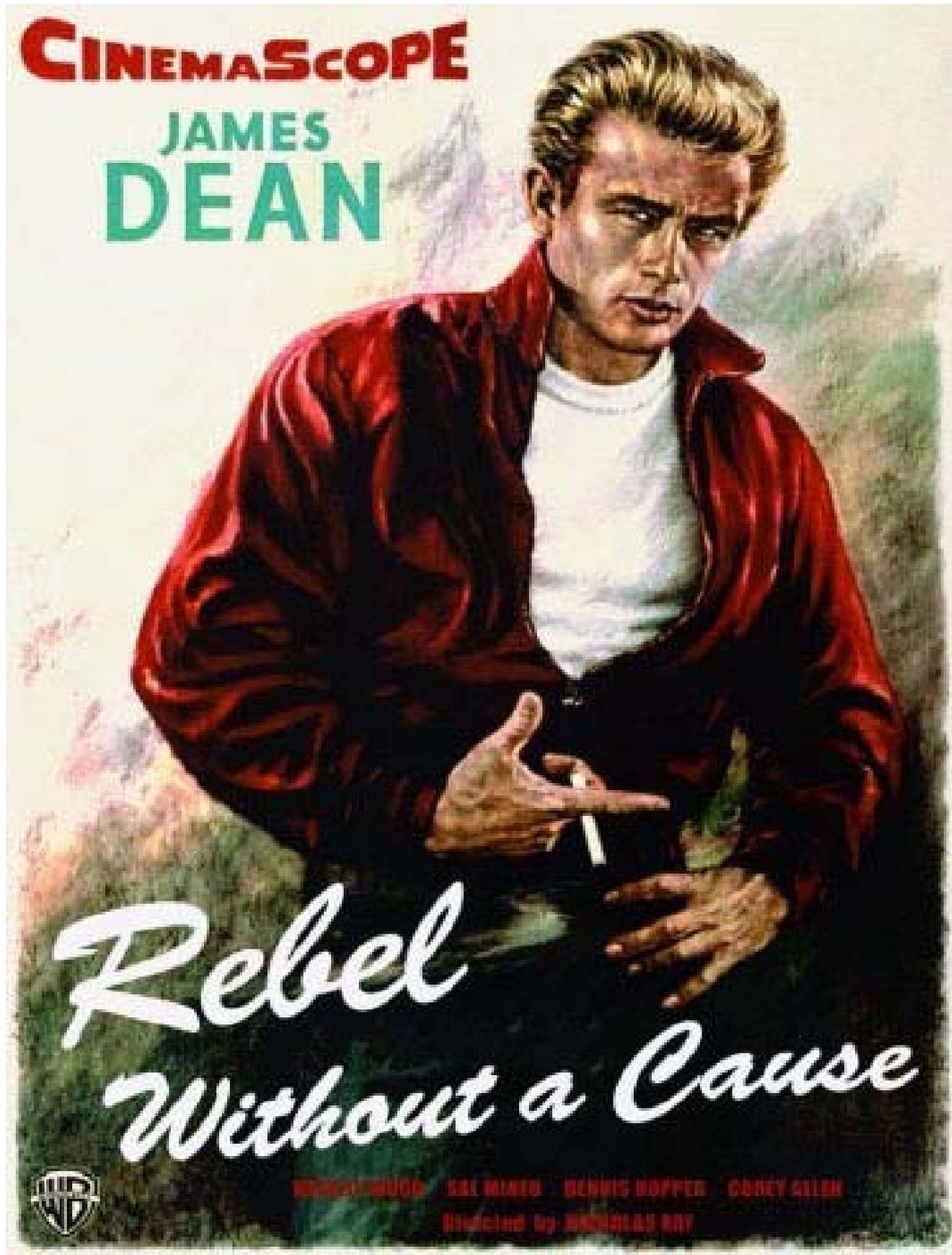


Figura 14 – Cartaz destaca apenas a personagem masculina principal.¹³⁰

¹³⁰ Disponível em http://www.uniquecarsandparts.com.au/images/farewell/james_dean_4.jpg . Capturado em 16/06/2009.



Figura 15 – James Dean em evidência. Personagem de Natalie Wood, Judy, aparece protegida por Jim.¹³¹

¹³¹ Disponível em <http://www.cinemasterpieces.com/rebelmar08.jpg> . Capturado em 16/06/2009.

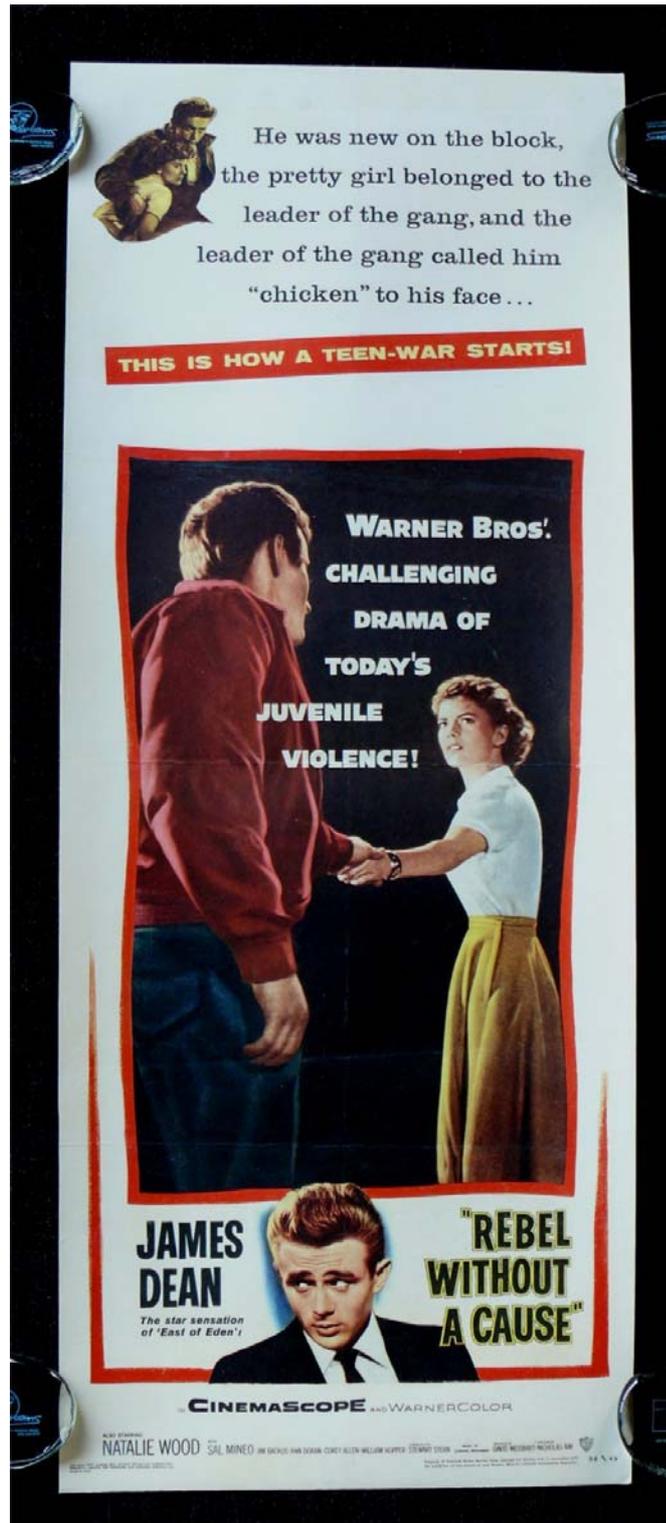


Figura 16 - Jim estende a sua mão a Judy, oferecendo proteção.¹³²

¹³² Disponível em <http://www.idave.com/gt40.jpg> . Capturado em 16/06/2009.

CAPÍTULO 3:

Sem Destino: oposições e contradições de uma sociedade em mudança

“(...) mas Easy Rider é mais liberado, os personagens correm drogados para o futuro – e morrem! São mártires del nuevo hombre como Che, Janis Joplin ou Jimmi Hendrix, Deuses dos anos 60”.

Glauber Rocha¹³³

As transformações vividas e promovidas pela juventude, as quais já haviam sido percebidas na primeira metade do século XX e se intensificado durante os anos de 1950 nos Estados Unidos, tiveram continuidade e ganharam ainda mais força na década de 1960, sob a forma do movimento de contracultura *hippie*. Hollywood, que já havia levado a questão da juventude rebelde às telas de cinema, no processo que ficou conhecido como a juvenalização do cinema, nos quais se enquadram “O Selvagem” e “Juventude Transviada”, manteve o interesse pelas histórias de jovens *outsiders* dentro da nova efervescência cultural e social promovida pelos *hippies*. Neste sentido, o filme “Easy Rider - Sem Destino” é um dos maiores expoentes no que diz respeito à representação da sociedade norte-americana e da contracultura sessentista. Não somente por ter se tornado um dos filmes de maior sucesso em 1969, mas, principalmente, por apresentar de um modo ousado as oposições e contradições entre as sociedades tradicional e a nova, proposta pelos *hippies*, e de cujo *confronto* surgiram mudanças profundas em aspectos da cultura e da política dos Estados Unidos.

É correto afirmar que as manifestações da juventude rebelde sessentista, apesar das diferenças, estão intensamente ligadas àquelas da década de 1950. Mas, se estas, a princípio, eram tratadas como uma anomalia social, em que os transviados deveriam ser “curados” e reinseridos para um convívio “saudável” na sociedade, a juventude que deu forma à contracultura nos anos 1960 tentou mostrar através da ação política, das artes, da moda e, em algumas situações, até com o uso de drogas, que era a própria sociedade quem necessitava de mudanças, pois era ela quem estava “doente”. “Sem Destino” apresenta essa inversão de uma maneira bastante clara. Conectado tematicamente com “O Selvagem” e “Juventude

¹³³ ROCHA, Glauber. Op. cit., p.105.

Transviada”, os três filmes em conjunto nos permitem uma compreensão ampla do fenômeno da contestação juvenil neste período de duas décadas, passando pelas maneiras como ele foi interpretado, combatido e, apesar disso, ainda foi capaz de transformar muitos aspectos da sociedade norte-americana, cujos reflexos são percebidos ainda nos dias atuais.

3.1 A contracultura

Os anos de 1960 foram um período de intensas agitações políticas e culturais nos Estados Unidos, que por extensão tiveram reflexos em outras partes do mundo, tamanha a abrangência destes acontecimentos. Já no início daquela década, o país viveu o acirramento da Guerra Fria contra a União Soviética, que teve um dos seus momentos mais tensos com a crise dos mísseis em Cuba, em 1962, quando por muito pouco as duas superpotências não iniciaram uma guerra nuclear. Em 1964, sob o comando do presidente Lyndon Johnson, os Estados Unidos entraram oficialmente na Guerra do Vietnã. Cerca de um ano antes, mais precisamente em 22 de novembro de 1963, o presidente John Fitzgerald Kennedy foi assassinado quando desfilava em carro aberto pelas ruas de Dallas. Cinco anos depois, o irmão dele, o senador Robert Kennedy, também seria vítima de assassinato.

Além desses fatos, outras *turbulências*, talvez ainda mais marcantes, ocorriam dentro do território norte-americano naquele momento. Começou a haver uma maior visibilidade da luta das mulheres pelos seus direitos, buscando a inserção plena no mercado de trabalho e, também, uma maior liberdade sexual. Essa busca ganhou impulso com a invenção da pílula anticoncepcional, criada nos anos 1950 e que teve ampla disseminação na década seguinte. Da mesma forma, as lutas pelos direitos civis dos negros ganharam grande vulto, principalmente pelas ações dos Panteras Negras¹³⁴ e do pastor Martin Luther King, que acabou assassinado

¹³⁴ Conforme a Fundação Cultural Palmares, “o ‘Partido Pantera Negra para Auto-Defesa’, foi um partido negro revolucionário estadunidense, fundado em 1966 em Oakland, na Califórnia, por Huey Newton e Bobby Seale, com o objetivo de patrulhar guetos negros para proteger os residentes dos atos de brutalidade da polícia. *Os Panteras tornaram-se eventualmente um grupo revolucionário marxista que defendia o armamento de todos os negros, a isenção dos negros no pagamento de impostos e de todas as sanções da chamada ‘América branca’, a libertação de todos os negros da cadeia, e o pagamento de compensação aos negros por séculos de exploração branca. Os mais radicais eram a favor da luta armada. No auge do movimento, em meados da década de 1960, os membros dos Panteras Negras passou dos 2.000 integrantes passando a contar com sedes nas principais cidades.

Os Panteras Negras se envolveram em vários conflitos com a polícia nas décadas de 60 e 70, onde aconteciam tiroteios na Califórnia, em Nova Iorque e em Chicago, um desses resultando na prisão de Newton pelo assassinato de um policial. *Na medida que alguns membros do partido eram culpados de atos criminais, o grupo foi sujeitado a uma grande hostilização da polícia que algumas vezes se deu na forma de ataques

em 1968. No ano seguinte, o movimento dos homossexuais pelo fim do preconceito também se fortaleceu, principalmente após a Batalha de Stonewall.

Já nas universidades, pesquisas e experiências com LSD (que nos primeiros anos da década de 1960 não era ainda considerado droga) ampliaram os horizontes sensoriais de muitos jovens. Mesmo proibido a partir de 1966, o LSD já havia ganhado as ruas e era consumido em grande escala não apenas por estudantes, mas também por artistas, intelectuais, profissionais liberais, entre outros, ou por simples viciados em drogas. Ainda nas universidades, estudantes entraram em contato com livros de autores contemporâneos como Herbert Marcuse e Norman Brown, que fizeram uma releitura da obra de Karl Marx sob as luzes da psicanálise de Freud e, a partir dela, embora com conclusões em certos momentos divergentes, defendiam que era a psique que estruturava o modo de produção da vida material, e não o contrário, como acreditava o autor de *O Capital*. Sendo assim, mais do que uma explicação econômica do capitalismo, conforme Theodore Roszak, Marcuse e Brown realizaram “uma crítica geral do comportamento do homem dentro da civilização como um todo” e acentuaram a “*primazia da consciência na mudança social*”¹³⁵.

Em paralelo ao pensamento filosófico, nos anos 1960 também aconteceu uma segunda “explosão” da música *rock*, que após quase ter desaparecido no final da década de 1950, ressurgiu como um fenômeno cultural e social ainda maior e seus principais novos expoentes apresentaram idéias, letras e sons muitos mais radicais. Perto de nomes como Bob Dylan, Jefferson Airplane, The Doors, Velvet Underground, Jimi Hendrix e Janis Joplin, só para ficar nos exemplos de alguns artistas e grupos norte-americanos, o rebolado de Elvis Presley, que tanto chocou os Estados Unidos na metade da década de 1950, já era algo extremamente conservador para os agitados anos 1960.

Para Marialice M. Foracchi, a juventude rebelde daquele período representava:

(...) a categoria social sobre a qual inflete, de modo particular, a crise do sistema. No comportamento que a singulariza estão contidas as omissões, as contradições e os benefícios de uma configuração social de vida que, sendo histórica, é transitória e que, ao esgotar-se, dilapida o seu potencial humano, nele investindo as suas perspectivas de sobrevivência. (...) O seu descomprometimento relativo com as tarefas produtivas, sua abertura aos

violentos, despertando investigações no Congresso sobre as atividades da polícia com relação aos Panteras. Na década de 70, os métodos do partido sofreram uma grande mudança, a utilização da violência deu lugar ao fortalecimento de serviços sociais nas comunidades negras nos EUA e concentração de uma forte política convencional. Isto se deu devido ao partido ter perdido muitos membros e perdido muitos de seus líderes. O fim dos Panteras Negras veio a se confirmar na década de 80”. Disponível no endereço eletrônico http://www.palmars.gov.br/003/00301009.jsp?ttCD_CHAVE=539, capturado em 05/07/2009.

¹³⁵ ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Editora Vozes, 1972, p. 106.

processos de criação, sua disponibilidade psicológica e social o encaminham para o exercício da liberdade, da busca e da improvisação. (...) A visão da sociedade, desenvolvida pelo jovem, retém e elabora esse processo de tensão que o atinge, na medida em que permeia o sistema como um todo. Ultrapassada a etapa do conflito de gerações, que marca a primeira crise da adolescência e encaminha a busca da identidade, o jovem define, em termos também críticos, a crise da sociedade. O seu questionamento não é firmado pela contestação da ordem normativa, tal como se reflete na esfera familiar, mas se desloca para o núcleo dessa ordem normativa, ou seja, para o sistema.¹³⁶

De modo geral, como defende a autora, existe uma diferença fundamental entre a juventude rebelde da década de 1950 e a dos anos 1960. Enquanto, em grande parte, a rebeldia da primeira era voltada principalmente contra a família, ou pelo menos assim ela era entendida, a seguinte ampliava esse foco e buscava uma mudança total na forma como se organizava a sociedade estadunidense. Do mesmo modo, foram diferentes as maneiras com que se interpretou o comportamento dos jovens questionadores desses dois períodos. Enquanto que nos anos 1950 os problemas sociais provocados pela juventude eram percebidos, em sua maioria, como casos de delinquência que deveriam ser tratados de forma isolada e quase sempre como assunto de polícia, na década de 1960 muitos especialistas ampliaram seus pontos de vistas e passaram a perceber que a própria forma como se organizava a sociedade dava margens para as contestações e descontentamentos de uma parte significativa da juventude.

Um elemento importante que não pode ser deixado de lado ao se analisar a juventude rebelde dos anos 1960 é o fenômeno conhecido como *baby-boom* (a explosão de bebês), termo usado para se referir aos altos índices de natalidade alcançados nos Estados Unidos logo após o final da Segunda Guerra Mundial. Filhos da era de otimismo e prosperidade que o país viveu nos 20 anos posteriores ao conflito, os *boomers* eram um fenômeno demográfico sem comparação na história norte-americana (50% e 15% mais numerosos do que as gerações anterior e seguinte, respectivamente¹³⁷). Eles também foram a primeira geração criada com a

¹³⁶ FORACCHI, Marialice M. *A Juventude na Sociedade Moderna*. São Paulo: Pioneira (Editora da Universidade de São Paulo), 1972, p. 11 e 12.

¹³⁷ Segundo artigo postado no site Portal do Voluntário, “os *boomers* revolucionaram a até então bem comportada cultura popular aderindo ao ritmo alucinante do *rock and roll*. Ao chegar à universidade, desafiaram novamente os padrões de comportamento. Sob os ventos de mudança e liberdade trazidos pelo movimento em favor dos direitos civis dos negros e pelo fim da segregação racial patrocinada pelo Estado, foram às ruas protestar contra a Guerra do Vietnã. Marcharam também em favor da emancipação das mulheres, que ingressaram em números sem precedentes na universidade e no mercado de trabalho. A opção pela carreira levou milhões, mais tarde, a dar corda no relógio biológico, postergando para depois dos 30 e mesmo dos 40 anos a chegada dos filhos. Embalados por Beatles, Jimi Hendrix, Janis Joplin e outros, os *boomers* confirmaram também a vocação para quebrar tabus manifestando-se pelo sagrado direito de não se manifestar, de usar drogas e viver em 'paz e amor' em comunas de *hippies*, que expressaram seu inconformismo e rejeição em relação à

ajuda de um manual - o *best seller* *Meu Filho Meu Tesouro* (1946), do pediatra Benjamin Spock, que defendia a educação da liberdade com responsabilidade, o que muitos pais entenderam como garantir total permissividade aos filhos e jamais contrariá-los.¹³⁸

Aos jovens entusiastas dessa intensa agitação dos anos 1960, que era voltada em grande parte contra o sistema e que aconteceu de forma maior inicialmente em São Francisco, na Califórnia, e depois se espalhou por praticamente todos os Estados Unidos e outras partes do mundo, deu-se o nome de *hippies*, que se transformaram realmente em um enorme fenômeno em 1967, naquele que ficou conhecido como o “Verão do Amor”. Conforme Ken Goffman e Dan Joy:

As noções *hippie* se espalharam como fogo no mato. “Paz e Amor” eram rabiscados em milhões de cadernos de secundaristas (...). Adolescentes e jovens devoraram livros de conscientização escritos por Leary, Alan Watts, Aldous Huxley e um grande número de *suamis* e gurus. A resistência ao alistamento aumentou em nome do pacifismo ao estilo *hippie*. (...) A revolução na consciência e uma cultura alternativa pareciam estar florescendo ao mesmo tempo.¹³⁹

Em sua essência, o estilo de vida alternativo dos *hippies* tinha como objetivo confrontar ou, quando não simplesmente, se desligar dos valores primordiais do Iluminismo, como a razão e o progresso. Essa sociedade moderna, extremamente planejada e concebida nos escritórios dos burocratas, segundo a juventude rebelde norte-americana, havia chegado ao ápice após a Segunda Guerra Mundial, quando a tecnocracia (que para Theodore Roszak é aquela “forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional”, colocando em primeiro lugar as formas mais eficientes de “modernização, atualização, racionalização e planejamento”¹⁴⁰) parecia ter tomado conta de todos os setores da sociedade estadunidense, desde a família, passando pelo trabalho e chegando até mesmo às universidades.

Na contramão desse modo de vida marcado pela busca máxima da eficiência, a geração *hippie* ofereceu uma nova forma de viver. Conforme Paulo Sérgio do Carmo, “três grandes movimentos marcavam a rebelião: a retirada da cidade para o campo, da família para a vida em comunidade e do racionalismo científico para os mistérios e descobertas do

sociedade massificada da qual eram os principais protagonistas”. *Geração que revolucionou a América chega aos 60 anos*. Disponível em publicação eletrônica na Internet, via [www. URL: <http://www.portaldovoluntario.org.br/site/pagina.php?idclipping=13814&idmenu=45>](http://www.portaldovoluntario.org.br/site/pagina.php?idclipping=13814&idmenu=45). Capturado em 08/06/2006.

¹³⁸ Idem. Capturado em 08/06/2006.

¹³⁹ GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. Op. cit., p. 296.

¹⁴⁰ ROSZAK, Theodore. Op. cit., p. 19.

misticismo oriental e do psicodelismo das drogas”¹⁴¹. Ou seja, para aquela parcela da juventude que não se enquadrava dentro dos padrões de vida considerados “normais”, a opção era justamente fugir dessa teia em busca de uma outra realidade possível. Fuga de diversas formas: através das drogas, da literatura, da moda, do *rock*, fuga das grandes cidades para comunidades isoladas e, claro, fuga no sentido mais denotativo da palavra. Ou seja, definitivamente, *pegar a estrada!*

A estrada, aliás, parece ser o destino de muito *outsiders*, rebeldes e desajustados em geral. Basta lembrar do escritor Jack London, que no final do século XIX fez fama escrevendo sobre vagabundos viajando clandestinamente em vagões de trens; de Jack Kerouac e seu livro *On The Road: Pé Na Estrada*, publicado em 1957 e que se tornou uma espécie de bíblia para os *hippies* (“Em algum lugar ao longo da estrada eu sabia que haveria garotas, visões e tudo mais; na estrada, em algum lugar, a pérola me seria ofertada”¹⁴²); ou ainda de Bob Dylan, que em 1965 lançou o seu maior sucesso, “*Like a Rolling Stone*”, uma ode à vida de andarilho (“*How does it feel / To be on your own / With no direction home / Like a complete unknown / Like a rolling stone?*”¹⁴³).

É claro que a indústria cultural, assim como nos anos 1950, não ficou alheia ao enorme potencial que o movimento *hippie* propiciava para, curiosamente, a partir da sua rebeldia, gerar muitos lucros advindos da venda dos mais diversos produtos, desde roupas e discos de bandas de *rock* até carros e motocicletas, entre inúmeros outros. Como notou Beatriz Sarlo, desde a década de 1950, “o mercado ganha relevo e corteja a juventude, depois de instituí-la como protagonista da maioria dos seus mitos”¹⁴⁴.

A indústria do cinema também não ficou de fora. As próprias mudanças que estavam ocorrendo na sociedade estadunidense também influenciaram Hollywood que, como vimos no capítulo anterior, já na década de 1950 tentava levar para as telas de cinema as aspirações, sonhos e conflitos da juventude, além, também, de se mostrar mais ousada, seguindo algumas tendências que já se apresentavam como marcantes no cinema europeu. A essa nova proposta de cinema deu-se o nome de “moderno”. Conforme Antonio Costa, “a ideologia dominante no ‘cinema moderno’ é uma ideologia progressista: à expressão de uma nova subjetividade individual ou coletiva, à definição de uma nova linguagem e de novas tipologias expressivas,

¹⁴¹ CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit., p. 54.

¹⁴² KEROUAC, Jack. *On The Road: Pé na Estrada*. Trad. Eduardo Bueno. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997, p. 25.

¹⁴³ “Como se sente/ estando por conta própria/ sem nenhuma direção para casa/ como um completo desconhecido/ Como uma pedra que rola?”. (Tradução livre)

¹⁴⁴ SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004, p. 40.

é atribuída a tarefa de captar as mudanças e produzir ou acelerar processos de transformação moral, social e política”¹⁴⁵.

O cinema moderno teve o seu apogeu entre o final dos anos 1950 e metade dos anos 1970. A princípio, ele rompia com o cinema clássico, uma vez que a definição e a produção de filmes dentro dos gêneros tradicionais eram muitas vezes deixadas de lado, o efeito naturalista nem sempre era mantido, as personagens também não eram definidos a partir de qualidades únicas e não havia uma moral explícita, além dos próprios meios de produção e distribuição divergirem, em alguns casos, do *studio system*.

3.2 Sem Destino

Dentro desse contexto insere-se o filme “Sem Destino”, protagonizado pelos atores Peter Fonda e Dennis Hopper, que se tornou um dos mais importantes entre aqueles filmados durante a efervescência contracultural dos anos 1960 nos Estados Unidos e que retratavam os *hippies* e a animosidade existente entre a juventude rebelde e a sociedade dita *careta*. Lançado em 1969, com o modesto custo de aproximadamente 350 mil dólares – o que é pouco se comparado com outras mega-produções da época que custaram até 26 milhões de dólares, como é o caso de “Alô, Dolly” (“*Hello, Dolly!*”, direção de Gene Kelly, 1969) –, “Sem Destino” arrecadou 19 milhões de dólares, a quarta maior bilheteria daquele ano nos Estados Unidos.

O filme “Sem Destino” é fruto de uma idéia do ator Peter Fonda. Segundo Lee Hill:

No dia 27 de setembro de 1967 Peter Fonda estava descansando num hotel em Toronto, depois de ter se apresentado no Showrama, uma convenção de distribuidores canadenses e norte-americanos de cinema. Ele estava lá para promover o filme *Viagem ao mundo da alucinação*, realizado no ano anterior por Roger Corman para a *American International Pictures*. Cercado de material publicitário, Fonda acendeu um baseado e ficou contemplando uma fotografia de outro filme de Corman, *The Wild Angels* (1966), que mostrava ele mesmo e Bruce Dern em frente de duas motocicletas. Fosse em consequência da marijuana ou um simples devaneio inspirado pela exaustão, o fato é que Fonda teve uma revelação. Ele e Dern eram caubóis modernos! No lugar de John Wayne ou Gary Cooper, visualizou dois *hippies* viajando através dos Estados Unidos em motocicletas e vivenciando plenamente a liberdade da estrada. À medida que a imagem se tornava perfeitamente nítida

¹⁴⁵ COSTA, Antonio. Op. cit., p. 115.

em sua mente, ele viu a versão hollywoodiana do graal: a idéia de um filme de sucesso.¹⁴⁶

Peter Fonda era filho do consagrado ator estadunidense Henry Fonda e irmão da também atriz Jane Fonda. Ao contrário de Peter, que até antes de “Sem Destino” era um ator de pouca projeção em Hollywood, Jane Fonda já estava atingindo o estrelado e era considerada um *sex symbol* do cinema norte-americano. Peter Fonda nasceu em Nova York, em 23 de fevereiro de 1940. Controverso desde a infância, chegou a ser expulso da escola, sendo então mandado para Omaha, cidade natal de seu pai, no Estado de Nebraska, onde morou com os tios. Estudou teatro na universidade de Omaha e seu primeiro papel relevante foi na peça “*Blood, Sweat and Tanley Poole*”, encenada na Broadway, em 1961, sendo ele bastante elogiado. Um dos primeiros papéis de Peter Fonda como ator de cinema foi no filme “Artimanhas de Amor” (“*Tammy and The Doctor*”, dirigido por Harry Keller, de 1963). Na sequência, fez parte do elenco de “Os Vitoriosos” (“*The Victors*”, direção de Carl Foreman, de 1964) e de “Lilith” (“*Lilith*”, direção de Robert Rossen, de 1964). Contudo, nenhum dos três filmes teve grande sucesso e a carreira de Peter Fonda só teve maior projeção quando começou a trabalhar com o diretor Roger Corman, conhecido diretor de filmes B da década de 1960 como “A Pequena Loja dos Horrores” (“*The Little Shop of Horrors*”, 1960). Com ele, Peter Fonda participou de “Anjos Selvagens” (“*The Wild Angels*”, de 1966) e “Viagem ao Mundo da Alucinação” (“*The Trip*”, de 1967.). Ambos os filmes chamaram a atenção apenas dos apreciadores daquele gênero de cinema, porém, foram importantes para que Peter Fonda começasse a desenvolver a história que acabaria se transformando em “Sem Destino”. “*The Wild Angels*” é um filme sobre uma gangue de motoqueiros e foi um tanto quanto inspirada nos *Hell's Angels*, grupo arruaceiro e violento da Califórnia. Já “Viagem ao Mundo da Alucinação” era um filme influenciado pelas ondas da psicodelia e da contracultura que começavam a ganhar maior vulto entre os jovens consumidores de LSD nos Estados Unidos. Juntando elementos das duas obras, Peter Fonda passou a desenvolver cada vez mais suas idéias para “Sem Destino”.

Por sua vez, Dennis Hopper já era um pouco mais conhecido do que Peter Fonda na época em que rodaram o filme. Ator intempestivo e rebelde, Dennis Hopper nasceu em Dodge City, no Estado de Kansas, em 17 de maio de 1936. Após o pai ter voltado da Segunda Guerra Mundial, sua família mudou-se para a cidade de San Diego, onde começou a se dedicar à carreira de ator, inicialmente em peças de teatro. Quando estava com 18 anos, assinou o

¹⁴⁶ HILL, Lee. *Sem Destino: Easy Rider*. Trad. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 14 e 15.

primeiro contrato com um estúdio de Hollywood, a Columbia. No entanto, logo se desentendeu com alguns produtores e acabou contratado pela Warner Bros.. Na nova companhia, foi escalado para o elenco de dois filmes que traziam como estrela principal um outro jovem ator em ascensão, James Dean. Desse modo, Dennis Hopper participou de “Juventude Transviada” e “Assim Caminha a Humanidade”. Vivendo uma carreira em ascensão, o ator acabou colocado numa *lista negra* dos estúdios de Hollywood, após se desentender com o diretor Henry Hathaway durante as filmagens de “Caçada Humana” (“*From Hell to Texas*”, de 1958). Como resultado, Dennis Hopper passou um longo tempo recebendo convites apenas para encenar personagens em filmes modestos para a televisão. Durante os anos 1960, o ator foi um forte simpatizante da contracultura, relacionando-se com personagens icônicos do movimento, como o poeta Allen Ginsberg e o artista plástico Andy Warhol, além de ter se envolvido em algumas manifestações em favor dos negros lideradas por Martin Luther King e se dedicado também à carreira de fotógrafo, com trabalhos publicados em revistas famosas como *Harper’s Bazaar* e *Vogue*.

Mas, mesmo Peter Fonda sendo filho de um ator famoso e de Dennis Hopper ter participado de sucessos absolutos do cinema como os filmes estrelados por James Dean, a verdade é que até antes de “Sem Destino” as carreiras de ambos não apresentavam perspectivas muito boas para o futuro. Porém, o que poderia ser visto como um fator negativo, na opinião de Lee Hill acabou se tornando fundamental na aproximação dos dois atores e na produção de “Sem Destino:

Hopper e Fonda formavam um par ideal. Ambos haviam crescido dentro do sistema de produção dos estúdios de Hollywood, mas compartilhavam da miríade de interesses e preocupações característicos da contracultura dos anos sessenta. Sentiam que suas carreiras estavam comprometidas e inibidas pelas expectativas que os estúdios ainda tinham sobre jovens atores com boa aparência de americanos de classe média. Isto pode parecer piada hoje, mas pelo simples fato de terem deixado crescer o cabelo haviam comprometido seriamente suas carreiras aos olhos dos produtores e dos agentes selecionadores de elenco.¹⁴⁷

Ainda de acordo com Lee Hill, “tanto Hopper quanto Fonda estavam frustrados com os filmes que haviam feito até então e, à medida que trabalhavam na história deles, ora denominada *The Loners* (Os Solitários), ora *Mardi Gras* (Carnaval), iam ficando cada vez mais esperançosos de que ela pudesse contribuir para romper o marasmo de suas carreiras”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ HILL, Lee. Op.cit., p. 15 e 16.

¹⁴⁸ Idem, Ibid, p.19 e 20.

“Sem Destino” conta a história de dois *hippies* que cruzam os Estados Unidos rumo ao Mardi Gras, espécie de Carnaval que acontece em Nova Orleans. A história começa com Wyatt (Peter Fonda) e Billy (Dennis Hopper) chegando com duas motos velhas a um lugar isolado. Nesse local, provam e adquirem cocaína de traficantes mexicanos para revendê-la a outro grande traficante de Los Angeles. Com o dinheiro da venda, Wyatt e Billy compram duas belas e novas motos e acreditam que, com o que restou, poderão viver por um longo tempo sem precisar trabalhar, apenas curtindo a vida sem qualquer tipo de preocupação além daquela de decidir para qual destino seguir em busca de aventuras.

Traçado o primeiro destino, que é chegar até Nova Orleans para participar do Mardi Gras, a dupla de *hippies* deixa Los Angeles e percorre os estados mais ao Sul do país (com um passado conhecidamente mais conservador do que as regiões mais ao Norte dos Estados Unidos). No filme, o momento da partida é mostrado com uma atenção especial. As imagens detalham as motos e Billy e Wyatt escondendo o dinheiro dentro dos tanques dos veículos. Chama a atenção o capacete e a moto de Billy, com o tanque pintado com as listras e as estrelas da bandeira dos Estados Unidos, a qual também está estampada em sua jaqueta. Então, o que se segue são os dois amigos percorrendo passagens exuberantes, típicas dos filmes de faroeste, sempre sorridentes, como se estivessem extraindo o prazer máximo da aventura que estavam se propondo a fazer.

Porém, já na primeira noite da viagem, procuram um hotel para dormir, mas o proprietário do local não aceita hospedá-los, talvez se sentindo ameaçado pelo aspecto dos dois. Assim, eles acabam dormindo em campo aberto, fato que se repetirá outras vezes. Amanhece o dia e eles prosseguem rumo a Nova Orleans. Porém, em dado momento, uma das motos tem o pneu furado e eles acabam parando em um pequeno rancho, onde encontram as ferramentas necessárias para consertar o furo. Gentil, o dono da propriedade convida-os para almoçar junto com a família dele. Desfrutando da hospitalidade daquele homem e sua família, Wyatt se mostra animado com aquele estilo de vida, em que as pessoas trabalham na sua própria terra e produzem os próprios alimentos.

Então, eles continuam a viagem e na sequência, encontram um *hippie* na estrada, a quem dão carona até a comunidade alternativa onde ele vive, a qual está localizada praticamente no meio de nada. A viagem é longa e Billy desconfia do caroneiro em alguns momentos, principalmente porque ele não explica ao certo onde ele está os levando e nem de onde veio. Após quase dois dias na estrada, o trio chega ao destino do *hippie*. Billy e Wyatt passam algumas horas e entram em contato com o estilo de vida daqueles jovens, *hippies* como eles, embora sem milhares de dólares para gastar. Ao poucos, vão percebendo a

organização social daquela comunidade formada por algumas dezenas de pessoas que, assim como o fazendeiro de antes, também precisam produzir o próprio alimento, mas com resultados pouco eficientes e que colocam em risco a própria subsistência do grupo. Wyatt sente bastante à vontade na comunidade, diferente de Billy, que parece não conseguir se relacionar cordialmente com as pessoas. Mesmo assim, os dois, acompanhados de duas garotas, vão até um lago, onde nadam nus. De volta à comunidade, prestes a deixar o local, Wyatt se despede do *hippie* a quem haviam dado corona. Este, em forma de retribuição, entrega a eles uma pequena quantia de LSD, afirmando que devem experimentá-lo em uma ocasião especial.

Depois de deixar para trás aquela comunidade, Billy e Wyatt seguem a jornada e chegam a uma pequena cidade, onde se misturam com suas motos em meio a um desfile cívico. Acabam presos. Na cadeia, conhecem George Hanson (Jack Nicholson), um advogado alcoólatra, filho de uma família rica, mas que tem uma certa inclinação a favor de questões como a luta pelos direitos civis. Preso por bebedeira, George logo é solto e, ao mesmo tempo, consegue libertar também Billy e Wyatt. Estes contam que estão indo para o Mardi Gras. George diz que tem um convite que lhe foi entregue pelo governador para conhecer um dos melhores bordéis de toda a região de Nova Orleans. Então ele é convidado para viajar com eles até lá.

Diferente do que aconteceu com o *hippie* a quem deram corona, o relacionamento do novo trio é bastante amigável. Acampados à noite, conversam tranquilamente e fumam maconha, a exemplo do que já havia acontecido em outros momentos do filme. Wyatt oferece a droga para George, que a princípio recusa, afirmando que já tem problemas suficientes com a bebida. Encorajado por Wyatt, que garante que a droga não lhe fará mal, acaba experimentando.

Amanhece e eles seguem viagem até parar em uma pequena lanchonete em outra cidadezinha. No local, encontram-se o xerife e outros moradores, que hostilizam o grupo, zombando de seus cabelos longos e de suas roupas. Ao mesmo tempo, jovens garotas se mostram impressionadas e interessadas em Billy, Wyatt e George. Mesmo assim, eles resolvem deixar o local. À noite, acampam em uma área próxima daquela mesma cidadezinha e conversam sobre o que havia acontecido a eles durante o dia. George explica que as pessoas, em geral, se sentem ameaçadas por quem costuma viver livremente e conforme suas próprias convicções. Ao mesmo tempo, alerta que quem vive dessa maneira sempre corre perigo. Após a conversa, eles adormecem. Porém, durante a noite, são atacados por alguns daqueles homens que os haviam hostilizado na lanchonete. Depois de os golparem várias vezes com

tacos de beisebol, os agressores fogem, deixando Billy e Wyatt bastante feridos. Mas, quem leva a pior é George, que morre. Em forma de respeito ao amigo morto, os dois aventureiros decidem seguir viagem até Nova Orleans e conhecer o bordel tão elogiado por George. Chegando naquela cidade, eles vão a um bom restaurante e depois seguem até o bordel. Enquanto Billy está entusiasmado com a sua companhia, Wyatt apenas conversa com sua garota, sem nenhum sinal de que queira ter um contato íntimo com ela. Então, ele sugere que os quatro saiam para participar do Mardi Gras. Durante a euforia pelas ruas de Nova Orleans, Billy, Wyatt e as prostitutas acabam parando no cemitério da cidade. Lá, tomam o LSD que havia sido entregue a Wyatt na comunidade *hippie*. Porém, se o efeito esperado era de euforia, o resultado é contrário e todos têm uma *viagem* ruim com a droga, o que os leva, em meio à loucura, a encarar seus próprios traumas e fraquezas num verdadeiro tormento psicológico, expresso na forma de gritos, gestos impulsivos e lágrimas.

Então nasce um novo dia e Billy e Wyatt estão novamente na estrada. Seguem-se algumas cenas da dupla viajando, até que chega a noite e eles estão mais um vez acampados. Billy está sorridente, feliz por tudo aquilo que eles já fizeram e pelo que ele acredita que ainda virá a acontecer. Wyatt, por sua vez, está pensativo, triste e diz para o amigo que, na verdade, eles estragaram tudo. Amanhece novamente e eles estão na estrada, agora rumo à Flórida. Quando estão pilotando suas motos por uma estrada em meio a uma paisagem rural, dois velhos caipiras em uma caminhonete cruzam por eles. Sem qualquer outro motivo maior além de acreditar que os motoqueiros deveriam *aprender uma lição*, um deles dispara com uma espingarda, ferindo Billy gravemente. Wyatt volta para ajudar o amigo, mas também se torna uma vítima. Um tiro acerta a sua moto, que explode, causando a sua morte. Fim do longametragem.

3.3 Vagabundos, campo e cidade

“Sem Destino” é um filme com uma riqueza de temas que podem ser discutidos sob os mais diferentes pontos de vista. Porém, a partir daqui vamos nos ater, principalmente, a dois aspectos: qual o sentido dessa fuga, desse rodar “sem destino” – ou vagabundear simplesmente –, bem como a oposição que se faz presente no filme, entre o campo e a cidade.

Antes, é preciso frisar que os termos *vagabundo* e *vagabundagem* não tomam nenhum sentido pejorativo neste texto, o que pode parecer controverso para os padrões da nossa

sociedade, que geralmente percebe o homem em movimento como um agente perigoso porque foge do olhar atento dos meios de controle do cidadão. Ao mesmo tempo, como notou Michel Maffesoli¹⁴⁹, o nômade representa perigo, pois sempre traz junto de si algo de novo que pode significar riscos para o equilíbrio de determinada comunidade ou até mesmo uma ameaça para o indivíduo que não vive ou não tem prazer na errância, mas sim, na prática do sedentarismo.

Ainda conforme Maffesoli, foi característica das sociedades modernas *aprisionar* as pessoas, fixá-las em um determinado local, seja através de uma moradia, seja no local de trabalho, sujeitando-se à ditadura do relógio, seja ainda através das relações familiares e dos círculos de amizade. A própria racionalização da sociedade industrial levou o homem a ter que se adequar a este modo de vida, em que tudo deve estar no seu devido lugar.

Walter Benjamin, em seus textos sobre Baudelaire e as transformações provocadas pela vida moderna em Paris, já na primeira metade do século XX denunciava que “desde a Revolução Francesa, uma extensa rede de controles, com rigor crescente, fora estrangulando em suas malhas a vida civil. A numeração de imóveis na cidade grande fornece um ponto de referência adequado para avaliar o progresso da normatização. Desde 1805, a administração napoleônica a tornara obrigatória para Paris”¹⁵⁰. Essa normatização ganhou ainda mais fôlego na Cidade das Luzes quando Napoleão III, em 1853, determinou ao barão Haussmann que nela realizasse uma ampla transformação. No processo que ficou conhecido como haussmanização, conforme reiterou Richard Sennett, levou-se a cabo “o maior esquema de redesenvolvimento urbano dos tempos modernos”, os quais tiveram por objetivo desarticular o movimento das massas, isolar as camadas populares mais pobres e criar amplas vias a fim de proporcionar maior facilidade de locomoção às carruagens dos nobres e, também, às carroças militares, que assim “teriam condições de reprimir qualquer revolta”¹⁵¹.

A haussmanização de Paris acabou por servir de exemplo a muitos projetos desenvolvidos em outras grandes cidades do mundo com os mesmos objetivos, com resultados mais ou menos satisfatórios. Independentemente disso, é fato que com o rigor da organização e do planejamento dos espaços urbanos, as próprias grandes cidades tornaram-se, ou no mínimo almejaram ser, um exemplo ou expressão bastante representativa do progresso da era moderna. Contudo, como sugere Sennett, essas e outras transformações talvez tenham provocado “a privação sensorial a que aparentemente estamos condenados pelos projetos

¹⁴⁹ MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. De Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

¹⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 44.

¹⁵¹ SENNETT, Richard. *Carne e Pedra*. Trad. Marcos Aarão Reis. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 269.

arquitetônicos mais modernos” e a “passividade, a monotonia e o cerceamento tátil que aflige o ambiente urbano”¹⁵².

É salutar como o abandono da cidade grande é marcante no filme “Sem Destino”. Após conseguir o dinheiro da venda da cocaína, Billy e Wyatt estão convencidos que podem libertar-se das *amarras* da vida moderna. A jornada desses dois anti-heróis inicia justamente quando eles deixam a cidade de Los Angeles. Aqui, uma cena é bastante simbólica: antes de iniciar a viagem, já montado em sua moto, Wyatt olha atentamente o seu relógio para, logo depois, tirá-lo do pulso e jogá-lo fora (*ver figura 17, p. 137*). Ao atirar o relógio para longe, é como se estivesse descartando o modo de vida moderno e optando pela suposta liberdade que pretendia encontrar na estrada – ou a “pérola”, como sonhava a personagem Sal Paradise, de Jack Kerouac, em *On The Road*. No gesto de Wyatt, enfim, nos reencontramos com Michel Maffesoli, que acredita que viver o nomadismo é justamente uma maneira de negar ou de firmar-se contra essa forma de organização social moderna.

De acordo com o autor, o desejo de vagabundear como meio de fugir dessa sociedade racionalizada tem se mostrado cada vez mais forte e evidente na contemporaneidade, ou se concordarmos somente em parte com o autor, pelo menos o era com certeza entre os jovens *hippies*. Até porque a errância “também exprime a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida, e fornece uma boa chave para compreender o estado de rebelião latente nas gerações jovens das quais apenas se começa a entrever o alcance, e cujos efeitos não terminamos de avaliar”¹⁵³.

Além desta, podemos fazer outra analogia, não tão explícita na trama, mas que acaba por se mostrar bastante clara, e ao mesmo tempo muito interessante, quando nos aprofundamos um pouco mais na análise do filme. É bem difundido o mito da “marcha para o Oeste” na história do desenvolvimento dos Estados Unidos, ou seja, o homem branco colonizador, que iniciou sua ocupação pela costa do Oceano Atlântico e foi aos poucos adentrando no território hoje estadunidense, até chegar na costa do Oceano Pacífico. Essa jornada ganhou um impulso fundamental no século XIX com a chegada do trem a vapor (o “cavalo de ferro”, como ele também era conhecido, até por ser um dos símbolos máximos da era moderna e da sociedade industrial naquele tempo). Com os trilhos de trem avançando cada vez mais, o desenvolvimento foi chegando a novos lugares, dando origem a outras cidades, expandindo a ocupação do espaço norte-americano rumo ao Oeste e fortalecendo o comércio do país.

¹⁵² Idem, *Ibid.* p. 15.

¹⁵³ MAFFESOLI, Michel. *Op. cit.*, p. 16.

Em 1968 – portanto um ano antes do lançamento de “Sem Destino” – um filme de faroeste de grande sucesso trabalhou com o tema da marcha para o Oeste, enaltecendo o papel fundamental do trem a vapor e todo o seu simbolismo como um marco das grandes inovações tecnológicas da sociedade industrial e da conquista do homem branco sobre outros povos, neste caso, os índios. O filme chama-se “Era Uma Vez no Oeste” (“*Once Upon a Time In The West*”, direção de Sergio Leone) que, coincidentemente, traz o pai de Peter Fonda, Henry Fonda, no papel de Frank, o principal vilão. Tirando os duelos entre mocinhos e bandidos, o filme praticamente apresenta o trem como protagonista do enredo e a estrada de ferro como a linha divisória que separa os mais “bem intencionados” desbravadores dos bandidos e da corrupção que vieram de carona com o desenvolvimento da mítica “marcha para o Oeste”.

Apesar de ressaltar essa divisão, “Era Uma Vez no Oeste” deixa claro que, apesar da violência gerada pela chegada do progresso representado pelo avanço das linhas férreas, esse foi um mal necessário para a integração, a ocupação e o crescimento econômico dos Estados Unidos. Enfim, os confrontos armados entre pioneiros e bandidos, as mortes nas disputas pela posse das terras ao longo da linha do trem e a quase aniquilação das populações indígenas, tudo isso se justificaria em nome do progresso.

Na contramão desse pensamento, o que o filme “Sem Destino” faz é justamente o inverso. Se o caminho do progresso moderno no século XIX era rumo ao Oeste, na jornada contracultural em busca de um novo modo de vida de Billy e Wyatt (os *cowboys* modernos, no delírio de Peter Fonda que deu origem à “Sem Destino”) o sentido é rumo ao Leste. Eles partem da moderna cidade de Los Angeles para entrar em contato com pessoas simples, outros *hippies* que vivem em comunidades que sofrem com a falta de infraestrutura básica, além de terem alguns encontros nada amistosos com moradores de pequenas cidades que não estão dispostos a aceitar os novos valores que a juventude rebelde dos anos 1960 tentava impor. Interessante perceber o tom negativo que marca a aventura dos anti-heróis de “Sem Destino”. Como bem frisou Lee Hill:

As estradas que Billy e Wyatt percorrem a toda velocidade os colocam em contato com uma espetacular diversidade de personagens que simbolizam as contradições do ardentemente procurado, mas altamente ilusório, Sonho Americano. A natureza desses encontros é quase sempre transitória, pois a promessa do sonho não cessa de se deslocar para mais adiante na estrada. Como protótipo de muitos filmes de estrada posteriores, Sem Destino estabelece uma tradição narrativa que será definida com frequência por personagens à deriva numa desconcertante paisagem de nostalgia, promessas

rompidas e desapontamentos, abandono e interrupção, e destinos elípticos demais para serem reconhecidos ou terríveis demais para serem suportados.¹⁵⁴

Certamente, em “Sem Destino” o momento mais explícito de questionamento dos valores e da racionalidade que marcavam (e ainda marcam) a sociedade estadunidense se dá justamente na última conversa de Billy e Wyatt com o advogado George Hanson, aquele que os havia tirado da cadeia e viajava com eles de carona até Nova Orleans. Na noite que se segue após ser hostilizado pelo xerife e por moradores de uma pequena cidade, o trio está acampado em um bosque e conversa sobre o que havia acontecido naquele dia. Enquanto Billy acredita que o preconceito e a animosidade dirigida contra eles seria simplesmente por causa dos cabelos longos e das roupas ao estilo *hippie* que usavam, George Hanson apresenta uma resposta muito mais profunda:

GEORGE: *Sabem... Este país já foi muito bom. Não entendo o que está acontecendo com ele.*

BILLY: *Todos viraram covardes, é isso. Nós nem pudemos ficar num hotel de segunda, aliás, um motel! O cara achou que a gente fosse matá-lo. Eles têm medo.*

GEORGE: *Não têm medo de vocês, mas do que vocês representam.*

BILLY: *Cara, para eles, só representamos alguém que devia cortar o cabelo!*

GEORGE: *Não. Para eles, vocês representam a liberdade.*

BILLY: *E qual o problema? Liberdade é legal!*

GEORGE: *É verdade, é legal mesmo, mas falar dela e vivê-la são duas coisas diferentes. É difícil ser livre quando se é comprado e vendido no mercado. Mas nunca diga a alguém que ele não é livre porque ele vai tratar de matar e aleijar para provar que é. Eles falam sem parar de liberdade individual, mas, quando vêem um indivíduo livre, ficam com medo.*

BILLY: *Eu não boto ninguém pra correr de medo.*

GEORGE: *Não. Você é que corre perigo.*¹⁵⁵

A fala de George revela uma personagem muito mais consciente a respeito do sentimento e da experiência da alienação produzidos pela modernidade do que Billy e Wyatt, que não participa do diálogo, mas o ouve atentamente. George Hanson, aliás, tem um papel fundamental em “Sem Destino”. Ele é o meio termo entre o cidadão politicamente liberal dos anos 1960, mas que ao mesmo tempo está bastante arraigado às tradições e valores conservadores da pequena cidade onde vive. Não é exagero afirmar que a personagem de Jack Nicholson é uma metáfora do cidadão comum dos Estados Unidos naquela turbulenta década. Vejamos: ele é advogado, filho de pais ricos e se veste com trajes convencionais. No entanto,

¹⁵⁴ HILL, Lee. Op. cit., p. 56.

¹⁵⁵ *Sem Destino*: Easy Rider. Diretor: Dennis Hopper. Produção: Peter Fonda. Brasil: Columbia Pictures, 2004, 69min44s.

é um beerrão cujas farras de tempos em tempos obrigam a polícia a colocá-lo na cadeia até que ele se recupere; trabalhou para a União Americana de Liberdades Cívicas e, contudo, não se mostra reacionário quanto ao consumo de drogas –como já foi salientado, embora tenha resistido um pouco na hora de fumar o cigarro de maconha que Wyatt ofereceu a ele.

O mesmo trecho do diálogo acima entre George Hanson e Billy também nos conduz a um outro tipo de reflexão. Quando o advogado diz: “*Sabem... Este país já foi muito bom. Não entendo o que está acontecendo com ele*”, imediatamente nos lembramos de uma tendência comum das pessoas de olhar para o passado de uma forma idealizada. Ou, como escreveu Raymond Williams, trata-se apenas do antigo costume de se usar “os bons tempos de antigamente” para criticar o presente¹⁵⁶. Raymond Williams, em seu livro *O Campo e a Cidade na História e na Literatura* parte justamente desse passado idealizado, “onde cristalizam-se e generalizam-se atitudes emocionais poderosas”¹⁵⁷, para discutir de que forma, ao longo dos séculos, as pessoas vivenciaram de maneiras diferentes as experiências da cidade e do campo. Nesse estudo, que teve como principais fontes diversos romances e poesias (muitos escritos há séculos), ele percebeu que, simplesmente, esse campo e cidade míticos, com o primeiro sendo o lugar da serenidade e da fartura e o segundo o lugar da agitação e da corrupção, por exemplo, jamais existiram.

Em suas fugas da cidade grande em busca de uma vida a ser vivida numa imaginada *real* liberdade, Billy e Wyatt também acabaram percebendo a fragilidade desse sonhado *lugar ideal* longe das grandes cidades. Nos minutos iniciais do filme, tão logo foi realizada a transação de drogas, os dois protagonistas aparecem em longas sequências dando início à viagem ao Mardi Gras. O cinza da cidade de Los Angeles já ficou para trás. À frente deles, somente belas paisagens que os dois *hippies* vão desfrutando com o vento batendo em seus rostos enquanto cortam as estradas de estados como da Califórnia, Arizona e Texas em suas motos reluzentes. Porém, logo na primeira noite da viagem, Billy e Wyatt tentam encontrar um local para dormir. No único hotelzinho de beira de estrada que encontram, o dono recusou-lhes o pouso sem ao menos trocar uma única palavra com eles, receoso ao ver aqueles dois *hippies* procurando abrigo em seu estabelecimento. Assim, Billy e Wyatt acabam improvisando um acampamento, fato que se repete várias vezes no filme.

Em outro momento do filme, quando eles vão até uma fazenda procurar auxílio para consertar o pneu furado, uma cena ilustra perfeitamente a imaginada analogia de Peter Fonda

¹⁵⁶ WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 25.

¹⁵⁷ Idem, *Ibid*, p. 11.

de que os protagonistas do filme eram caubóis modernos, ao mesmo tempo em que coloca em oposição uma parte dos Estados Unidos antigo, bastante ligado ao campo, e o moderno: enquanto a película mostra Wyatt e Billy remendando o pneu da moto dentro de um celeiro, no mesmo enquadramento aparece o rancheiro pregando as ferraduras em seu cavalo (*ver figura 18, p. 138*). Na próxima cena, os dois *hippies* são convidados a juntarem-se à família do fazendeiro para almoçar. Billy senta-se à mesa e começa logo a comer, mas é interrompido pelo dono do rancho, embora de forma educada, que lhe pede que tire o seu chapéu para a refeição, que ainda é antecedida por uma oração. Como o rancheiro explica aos visitantes, quando fala da quantidade de filhos que possui, eles são católicos. Tais fatos remetem diretamente à forma como tradições, metaforizadas no costume de tirar o chapéu durante as refeições e a oração, ainda se mantêm presentes no meio rural. Logo depois, o fazendeiro e Wyatt iniciam um tranquilo diálogo em que o visitante, observando o rancho e a família que o recebe, comenta com o seu anfitrião: “*Sua fazenda é legal. Nem todos podem viver da terra. Você trabalha no que é seu, quando quer. Deveria se orgulhar*”¹⁵⁸.

O encantamento da personagem de Peter Fonda é claro. Ao dizer que o rancheiro trabalha em sua própria terra e quando quer, ele faz um contraponto com a vida na cidade, onde as pessoas são obrigadas a se submeter a um emprego em que podem se sentir exploradas pelos patrões, geralmente não recebendo as devidas remunerações pelo trabalho. Além disso, também precisam se submeter à ditadura do relógio, crítica que o filme já tinha expressado muito bem quando o próprio Wyatt joga o seu relógio fora. Assim, deixando-se levar pela paisagem, pelo clima de harmonia da família que os recebe e pela hospitalidade com que foram acolhidos, o *hippie* acredita ter encontrado um pouco da vida livre, longe da cidade, que ele e seu parceiro Billy tanto perseguiam.

Mas, conforme a jornada se segue, as convicções dos dois parceiros começam a desmoronar. Após deixar o rancho, Billy e Wyatt encontram o *hippie* a quem dão carona até a comunidade alternativa que ele habita, um local bastante distante de qualquer cidade, de difícil acesso. Na comunidade, vivem algumas dezenas de outros *hippies*, que tudo indica têm pouco contato com pessoas de outros lugares. Vivem isolados, exatamente como muitos jovens rebeldes da época viviam, na esperança de morar em uma comunidade auto-sustentável, onde eles próprios produziram tudo o que necessitassem, isso quando não precisassem apenas coletar na natureza. Contudo, antes de chegar à comunidade, Billy, Wyatt e o caroneiro passam outra noite acampados, agora em meio a algumas rochas. Billy, que sempre se mostra mais desconfiado em relação às pessoas que encontram pelo caminho, inicia

¹⁵⁸ *Sem Destino: Easy Rider*. Op. cit., 24min45s.

uma conversa com o novo companheiro de viagem, tentando obter algumas informações a respeito dele:

BILLY: *De onde você é, cara?*

HIPPIE: *É difícil dizer.*

BILLY: *Difícil? De onde você é?*

HIPPIE: *É difícil dizer, é uma palavra muito grande.*

BILLY (tenso): *Só quero saber de onde você é.*

HIPPIE: *De uma cidade.*

BILLY: *Uma cidade?*

HIPPIE: *Não importa qual, são todas iguais. Por isso estou aqui.*

BILLY: *Por isso está aqui? Por quê?*

HIPPIE: *Porque estou longe daquela cidade, e é onde quero estar.¹⁵⁹*

A fala do caroneiro é carregada de negativismo com relação à cidade. Não se sabe o porquê, se é por algum desentendimento familiar, por causa de alguma relação amorosa com final trágico, ou definitivamente porque o *hippie* e aquelas pessoas da comunidade viam as cidades como um lugar ruim, ou, simplificando, o lugar onde os tentáculos da tecnocracia (tão criticada pelos *hippies*) se estendiam por praticamente todos os cantos. Daí, talvez, a decisão de se montar uma comunidade tão isolada.

Mas, conforme Billy e Wyatt conhecem a comunidade, não precisam de muito tempo para perceber que adotar um estilo de vida tão radical, ao invés de libertar as pessoas, também pode aprisioná-las. É claro que na comunidade onde estavam havia alguns prazeres, como o sexo despreocupado e as drogas, que eram consumidas livremente, mesmo na presença de crianças. Porém, se no rancho onde pouco tempo antes os aventureiros estavam a mesa era farta, neste novo local a situação era bem diferente. O grande número de pessoas na comunidade acabou por tumultuar a organização da mesma. Durante um passeio pelo local, o novo anfitrião relata a situação da comunidade aos visitantes, enquanto são mostradas cenas dos habitantes semeando de forma rudimentar o chão árido, sendo que a expressão dessas pessoas é mais de resignação do que esperança de obter uma boa colheita:

HIPPIE (falando sobre as pessoas que estão plantando): *Aquelas pessoas chegaram no fim do verão, tarde demais para plantar. Mas o tempo estava bom, a vida era fácil, e aí chegou o inverno. Eram uns 40 ou 50 morando num quarto só, sem nada para comer, morrendo de fome, procurando cavalos mortos, qualquer coisa para comer. Sobraram uns 18 ou 20 e é gente da cidade, vejam! ... Mas eles vão plantar e ficar aqui até colher.*

WYATT: *Chove muito aqui?*

HIPPIE (irônico): *Acho que vamos ter que dançar.¹⁶⁰*

¹⁵⁹ Idem, Ibid. 24min38s.

¹⁶⁰ Idem, Ibid. 31min40s.

Logo após pronunciar essa frase, o *hippie* deixa Billy e Wyatt sozinhos e estes continuam a observar as pessoas plantarem. Billy, então, diz quase em tom de zombaria, “*só tem areia aqui. Eles não vão conseguir plantar nada*”, sendo assim respondido por Wyatt, que lança um olhar otimista para aquelas pessoas, “*vão conseguir, saca? Vão conseguir*”¹⁶¹.

Na cena seguinte, os visitantes reúnem-se para o almoço com os demais membros da comunidade. Eles estão numa espécie de galpão bastante rústico. Nesta hora, a câmera focaliza o rosto de Jack, que é uma espécie de líder espiritual do grupo. Ninguém pronuncia uma única palavra, apenas ouve-se o choro de crianças. Então, a câmera move-se para a esquerda dando início a uma panorâmica lenta de 360 graus, que revela a face de cada um dos habitantes daquela comunidade. Ao todo, 36 pessoas, ou 38, se contarmos Billy e Wyatt. Os olhos dos moradores demonstram um ar cansado, de pessoas sofridas. Jack, além do seu papel religioso, também tem o seu caráter espiritual enfatizado na tela em razão da semelhança com a própria imagem de Jesus Cristo. Os cabelos são longos, tem a barba crescida e suas roupas também são semelhantes a que nos acostumamos a ver nas imagens que representam Cristo. A cena remete imediatamente à Santa Ceia, mas sem uma mensagem de otimismo e esperança.

Terminado o movimento de câmera, a imagem se fixa novamente em Jack, que inicia uma oração:

JACK: *Plantamos nossas sementes. Pedimos que nossos esforços valham a pena e produzam comida simples para nosso paladar simples. Pedimos que nossos esforços sejam recompensados. Agradecemos a comida alheia que comemos e esperamos poder repartir e ser até mais generosos com a nossa. Obrigado por termos um lugar pelo qual lutar.*¹⁶²

As palavras da oração são como as últimas esperanças daquelas pessoas. É evidente a carência de todos naquela comunidade. Ao agradecer pela comida alheia, fica claro que elas vivem da caridade de terceiros. No entanto, Jack e a comunidade reafirmam a escolha pelo seu modo de vida ao se referir à satisfação com que enfrentam todas essas dificuldades, uma vez que são lutas pela sobrevivência em um lugar que a eles pertence, novamente renegando, assim, a disposição de trabalhar como empregado, cumprindo horários e gerando lucros para o patrão, como seriam obrigados a fazer na cidade.

Comparando a permanência de Billy e Wyatt na fazenda do rancheiro onde consertaram a moto e a estadia na comunidade *hippie*, os aventureiros vivenciaram duas

¹⁶¹ Idem, Ibid, 32min50s.

¹⁶² Idem, Ibid, 34min34s.

experiências bastante diferentes em relação ao campo. Retomando Raymond Williams, no primeiro caso poderíamos dizer que os viajantes perceberam a vida rural como ela é tradicionalmente considerada pelo ser urbano, ou seja, “uma alternativa inocente à ambição, ao tumulto e à guerra”¹⁶³, onde o homem une-se à natureza para retirar o seu sustento de uma forma ética, uma vez que a terra tudo tem a oferecer para quem nela se dispõe a trabalhar. Já na comunidade alternativa, Wyatt e Billy deparam-se com uma realidade bem mais dura. Absolutamente, não é “o campo fresco no qual o poeta se refugia”¹⁶⁴, aludindo novamente a Raymond Williams. Pelo contrário, é o campo pobre que castiga o homem fugido de uma sociedade industrializada, mas, no entanto, sem referências para a lida com a terra.

Não seria inconveniente afirmar que “Sem Destino”, nesta situação específica, assume um caráter moralista que nada tem a ver com os ideais da contracultura ao mostrar dois momentos tão díspares vividos por Billy e Wyatt no campo. No primeiro, a família conservadora é mostrada como possuidora de um rancho – pequeno, é verdade –, mas que garante o sustento daquelas pessoas, que podem morar em uma casa aconchegante, cultivar sua lavoura e criar seus cavalos. No segundo, os *hippies* procuram cavalos mortos para se alimentar, têm uma safra incerta pela frente (que provavelmente não resultará em nada) e dividem as construções que habitam com os animais. É como se o filme dissesse que você até pode ir contra o sistema, mas suas dificuldades serão grandes. Talvez, seja de fato melhor levar uma vida acomodada e deixar que o próprio sistema lhe garanta tudo o que você precisa para sobreviver, desde que, evidentemente, renuncie “à sua responsabilidade de tomar decisões de valor, de gerar ideais, de controlar a autoridade pública, de salvaguardar a sociedade contra os rapinantes”¹⁶⁵ – atitudes estas que Theodore Roszak (e os jovens rebeldes também) diagnosticou como características da grande maioria da geração adulta norte-americana dos anos 1960.

A jornada de Wyatt e Billy em “Sem Destino”, no final das contas, se mostra impregnada de pessimismo. Do início cheio de promessas de aventuras ao final trágico, os anti-heróis do filme vão descobrindo aos poucos que a sociedade em processo de mudanças imaginada por eles e por tantos ativistas daquele momento contracultural dos Estados Unidos, na verdade estava bem longe de se tornar verdadeira. Nem mesmo as drogas, que eram sinônimos de expansão da consciência para uma outra realidade mais feliz, parecem funcionar com eles. A *viagem* com LSD em um cemitério de Nova Orleans, ao invés de euforia,

¹⁶³ WILLIAMS, Raymond. Op.cit., p. 41.

¹⁶⁴ Idem, Ibid, p. 70.

¹⁶⁵ ROSZAK, Theodore. Op. cit., p.34.

provocaram nos personagens uma experiência de bastante sofrimento, em que reviveram sentimentos de rejeição e culpa.

Há que se considerar ainda que o rompimento de Billy e Wyatt com a sociedade tecnocrática também não é tão radical. Basta recordar que a possibilidade de eles estarem vivendo o sonho de ser pessoas livres cruzando por belas paisagens em suas possantes motos só é possível graças aos dólares recebidos na transação de cocaína. Ainda que obtido por meios ilegais, a tal liberdade de Billy e Wyatt é proporcionada pelo dinheiro, e nisso não existe nada de transgressor ao sistema. Pelo contrário, é a lógica exata do capitalismo, ou seja, a pessoa com dinheiro é livre para ir e vir e curtir todos os prazeres que a vida pode oferecer. Se esse dinheiro é conquistado de forma lícita ou não, isso é apenas um detalhe.

Lembramos também que as próprias motos na qual eles fazem a viagem é um produto resultante da sociedade industrial, que a contracultura dos anos 60 acreditava contestar. Essa contradição, inclusive, era própria do período. De acordo com Ken Goffmann e Dan Joy:

Os garotos, ou pelo menos a maioria deles, queriam as ‘máquinas de infinita bondade’. Eles queriam a guitarra elétrica e o amplificador, o rádio pop, o show de luzes, os carros rápidos e os produtos divinos da química avançada. Eles queriam desfrutar dos excessos da produção em massa, mas desconfiavam da civilização tecnológica. Uma reação razoável a essa contradição seria idealizar ‘tecnologias apropriadas’ e instituições democráticas não-autoritárias que não reproduzissem o funcionamento de suas máquinas, mas essa tensão entre tecnologia como libertadora da necessidade material e do trabalho tedioso e tecnologia como uma máquina terrível a serviço do poder implacável continua basicamente sem solução.¹⁶⁶

Essas questões, somadas à morte de George Hanson, a frustração com o Mardi Gras e as decepções com a comunidade *hippie* que conheceram, acabam por gerar inquietações em Wyatt. Durante o acampamento da noite que antecede a morte dos dois personagens principais, ele está olhando para a fogueira, pensativo. Billy tenta animar o amigo, falando de forma descontraída sobre o grande futuro que eles, supostamente, teriam pela frente:

BILLY: *Agora nós conseguimos! Estamos ricos, Wyatt. É, cara. Conseguimos, cara! Conseguimos. Estamos ricos, cara! Vamos nos aposentar na Flórida.*

WYATT: *Sabe de uma coisa, Billy. Nós estragamos tudo.*

BILLY: *O quê? Como assim? Esse é o canal. Você fatura uma grana alta e aí você é livre, sacou?*

WYATT: *Nós estragamos tudo. Boa noite, cara.*¹⁶⁷

¹⁶⁶ GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. Op. cit., p. 305.

¹⁶⁷ *Sem Destino: Easy Rider*. Op. cit., 88min57s.

Wyatt, que durante o filme sempre se mostrou uma pessoa com um lado emocional e espiritual maior do que o de Billy, que se revela um materialista convicto, nesse momento parece ter percebido o vazio (ou a “total falta de propósito da aventura”¹⁶⁸, como escreveu Lee Hill) de suas vidas, o qual nem mesmo uma existência supostamente vivida longe das amarras da sociedade tecnocrática pode evitar. O clima presente na cena é de total descrença no presente e no futuro. Este sentimento de desesperança e a própria tragédia que cai sobre Billy e Wyatt foram explorados também em alguns cartazes promocionais. Um dos pôsters (*ver figura 19, p. 139*) mostra (à direita) Wyatt e o *hippie* a quem deram carona em uma situação casual, tranquila e, ao lado, deles, outra imagem dos dois personagens principais pilotando as suas motos. Este cartaz *vende* a imagem de um filme de aventuras, de uma liberdade total que pode ser proporcionada por uma viagem como a que Billy e Wyatt se propõem a fazer. Outro pôster (*ver figura 20, p. 140*) já evidencia o elemento trágico do filme. Em destaque, ele traz uma imagem do rosto de Billy e, ao lado, a cena em que ele acaba de levar o tiro e Wyatt está tentando socorrê-lo. Porém, o cartaz que mais chama a atenção é outro em que aparece Wyatt sozinho (*ver figura 21, p. 141*). Na imagem, ele está de costas, revelando parte da bandeira dos Estados Unidos que estampa a sua jaqueta (a bandeira do país que eles sonhavam tanto conhecer e que, ironicamente, se revelou bastante cruel). Acima, a frase: “*A man went looking for America. And couldn't find it*”¹⁶⁹. O cartaz deixa claro o vazio daquela aventura, em que a satisfação plena nunca é possível de ser encontrada, sendo sempre adiada. E Wyatt percebe isso muito bem quando diz que ele e Billy estragaram tudo.

Coincidentemente ou não, o mesmo sentimento de fracasso de Wyatt passaria a se apoderar de toda a geração contracultural no final dos anos 1960. Em agosto de 1969, ano de lançamento de “Sem Destino”, aconteceu o festival de Woodstock, evento de maior referência da geração *hippie*, em que o público passou três dias enfrentando uma infra-estrutura deficiente para atender as 500 mil pessoas que lá compareceram, mas que não se importavam em ficar expostas ao sol, à chuva e ter que andar em meio à lama para viver seus ideais de “paz e amor”. Cinicamente, enquanto isso, nos bastidores, os organizadores do festival eram pressionados pelos empresários de bandas como o The Who, que se recusavam a permitir que elas se apresentassem sem antes receber os milhares de dólares prometidos como cachê. Ainda em dezembro daquele ano, um show dos Rolling Stones com entradas gratuitas, realizado no autódromo de Altamont, em São Francisco (EUA), acabou com um jovem morto a facadas pelo grupo de motoqueiros *Hell's Angels*, que fazia a segurança do evento. Também

¹⁶⁸ HILL, Lee. Op. cit., p. 64.

¹⁶⁹ “Um homem saiu à procura da América. E não pôde encontrá-la...”

em 1969, tragédia maior ainda foi provocada pela *família* Manson, uma comunidade de *hippies* liderada por Charles Manson, um artista fracassado que acreditava estar recebendo uma missão divina, a qual lhe era repassada através das músicas dos Beatles e de textos bíblicos. Com o objetivo de iniciar uma demente guerra racial entre brancos e negros, sob o comando de Charles Manson alguns jovens realizaram assassinatos em série. O mais conhecido foi o ocorrido na residência do diretor de cinema Roman Polanski, onde sua esposa (grávida de oito meses) e mais alguns amigos do casal foram cruelmente assassinados. O caso teve grande repercussão negativa sobre o movimento *hippie*. Essa desesperança na geração que tentou impor um novo modelo de vida em sociedade aumentaria mais ainda com a chegada dos anos 1970 e as mortes de ícones do *rock* como Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison (do grupo The Doors). Antes deles, ainda em julho de 1969, já havia morrido Brian Jones, guitarrista dos Rolling Stones. Todas as mortes ligadas ao uso de drogas. A repercussão desses episódios serviu, é claro, para justificar uma retomada do conservadorismo entre os norte-americanos nos anos 1970. Some-se a isso, ainda, a própria animosidade que passou a existir entre os *hippies* vindos de famílias pobres e os de famílias ricas. Como percebeu o poeta Ed Sanders:

O problema com os *hippies* foi que se desenvolveu uma hostilidade dentro da contracultura entre aqueles que tinham o equivalente a um fundo de crédito – uma espécie de poupança familiar – e aqueles que tinham que se virar sozinhos. É verdade, por exemplo, que os negros já estavam um pouco ressentidos com os *hippies* lá pelo Verão do Amor, em 1967, porque, pela ótica deles, aqueles garotos estavam desenhando figuras espirais nos seus blocos, queimando incenso e tomando ácido, mas poderiam cair fora a hora que quisessem. Eles podiam voltar para casa. Podiam ligar para a mamãe e dizer: ‘me tira daqui’. Ao passo que alguém criado num conjunto habitacional da Rua Columbia e que estava se arrastando em volta de Tompkins Square Park não podia escapar.¹⁷⁰

Outra avaliação sobre o período, talvez ainda mais profunda, foi feita pelo jornalista estadunidense Hunter S. Thompson. Em 1972 ele publicou o livro-reportagem *Medo e Delírio em Las Vegas*¹⁷¹. O que a princípio era para ser uma simples matéria sobre uma corrida de motos, acabou se transformando numa espécie de registro da *ressaca* que se abateu sobre a cultura *hippie* quando ela dava seus últimos suspiros:

¹⁷⁰ SANDERS, Ed, citado por McNeil, Legs e McCain, Gillian. *Mate-Me Por Favor: Uma História Sem Censura do Punk*. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 38.

¹⁷¹ O livro deu origem a um filme de mesmo nome, lançado em 1998, com direção de Terry Gilliam, tendo como atores principais Johnny Depp e Benicio del Toro.

Lembranças estranhas nesta noite nervosa em Las Vegas. Cinco anos depois? Seis? Parece uma vida inteira, ou no mundo uma Grande Era – o tipo de auge que nunca mais volta. San Francisco na metade dos anos 60 era um lugar muito especial para estar, em um tempo muito especial para viver. Talvez tenha *significado algo*. Talvez não, no fim das contas... mas nenhuma explicação, nenhuma combinação de palavras, músicas ou lembranças é comparável à sensação de saber que você esteve lá, que viveu naquela parte do mundo durante aquele momento. Seja lá o que isso tenha significado...

História é um assunto nebuloso, por todas as merdas que acabam incluídas mais tarde. Mas, mesmo sem podermos ter certeza nenhuma sobre a ‘história’, parece bastante sensato imaginar que, vez ou outra, a energia de uma geração inteira atinge seu ápice num instante magnífico e duradouro, por motivos que na época ninguém compreende por inteiro – e que, em retrospecto, nunca explicam o que realmente aconteceu.

(...) Havia loucura rolando por todos os lados, a qualquer hora. (...) Todos compartilhavam uma sensação fantástica de que estávamos fazendo algo *correto*, mesmo sem saber o que era... sentíamos que estávamos vencendo...

E acho que essa foi a armadilha – essa sensação de vitória inevitável sobre as forças do Antigo e do Maligno. Não num sentido cruel ou militar; não precisávamos disso. Nossa energia simplesmente prevaleceria. Lutar não fazia sentido – tanto do nosso lado como no deles. Aquela era a nossa hora; estávamos na crista de uma onda imensa e linda...

E agora, menos de cinco anos mais tarde, basta subir um morro íngreme em Las Vegas e olhar para o Oeste com a predisposição adequada para quase enxergar a marca da maré – o lugar onde aquela onda enfim quebrou e se retraiu.¹⁷²

Se a contracultura da década de 1960 caiu numa armadilha, conforme escreveu Hunter S. Thompson, para Theodore Roszak isso aconteceu porque a tecnocracia “é como uma esponja capaz de absorver prodigiosas quantidades de insatisfação e agitação, geralmente muito antes que pareçam outra coisa senão excentricidades divertidas ou aberrações inconvenientes”¹⁷³.

3.4 Sociedades em confronto

Apesar do pequeno intervalo de tempo que separa os jovens rebeldes da década de 1950 daqueles dos anos de 1960, os conflitos vividos são apresentados de forma bastante diferente, assim como a maneira de se compreender os questionamentos da juventude também foram diferentes em cada época.

¹⁷² THOMPSON, Hunter S. *Medo e Delírio em Las Vegas: Uma Jornada Selvagem ao Coração do Sonho Americano*. Trad. Daniel Pelizzari. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007, p. 73 e 74.

¹⁷³ ROSZAK, Theodore. Op. cit., p. 09.

Enquanto que nos anos de 1950 o foco da rebeldia dos jovens, em boa parte, era voltado contra a própria família e o comportamento transgressor muitas vezes era tratado como caso de polícia, na década seguinte a contestação se ampliou para praticamente toda a forma como estava organizada a sociedade norte-americana, e as motivações para a rebeldia juvenil passaram a ser entendidas de uma maneira muito mais ampla. Ao analisar comparativamente os filmes “O Selvagem”, “Juventude Transviada” e “Sem Destino”, podemos perceber claramente essas mudanças.

Em “O Selvagem” e “Juventude Transviada” está evidente que existe uma oposição entre a sociedade e a juventude, sendo que os jovens rebeldes são vistos como desajustados e é preciso fazer algo para tornar possível a reintegração deles na sociedade. Se em “O Selvagem” isso, talvez, fosse possível através da intervenção rígida da autoridade policial, em “Juventude Transviada” a idéia que se sobressai é que os problemas têm origem na própria família e a solução, neste caso, seria uma aproximação maior entre pais e filhos. Em “Sem Destino”, por sua vez, a única opção encontrada pelas personagens principais frente às mazelas da sociedade é o abandono desta, o que explica a saída das grandes cidades.

“Sem Destino” também é preciso, assim como os filmes estrelados por Marlon Brando e James Dean, ao marcar a moda dos jovens transviados de cada época, representar os comportamentos rebeldes e enaltecer elementos da própria cultura da sociedade que estavam sendo questionados na tentativa de impor novos valores. Porém, uma diferença significativa está no elemento moral das três obras. Enquanto “O Selvagem” e “Juventude Transviada” aparentam tentar demonstrar maneiras de controlar ou corrigir o comportamento desviante dos jovens, “Sem Destino” vai questionar a moralidade vigente na sociedade norte-americana na década de 1960 sem, contudo, afirmar como sendo o mais adequado ou correto o modelo de vida proposto pela contracultura *hippie*.

Retomando o filme “O Selvagem”, vamos lembrar que é a gangue dos BRMC quem chega a Wrightsville e passa a agredir aquela comunidade. Ou seja, o grupo rebelde, aquele que destoa do padrão comum do cidadão norte-americano da época é o que ameaça o convívio tranquilo da pequena cidade. Em “Juventude Transviada”, os conflitos têm origem dentro dos próprios lares – neste sentido, não haveria uma ameaça externa. Porém, em “Sem Destino” a situação é totalmente diferente das outras duas. É a sociedade dita “normal” quem hostiliza, persegue e mata o diferente, pois este é visto como uma ameaça ao equilíbrio social e moral da sociedade e é justamente nessa inversão que pretendemos nos ater nesta parte final do trabalho.

Em 1963, o sociólogo norte-americano Howard S. Becker publicou o livro *Outsiders: estudos da sociologia do desvio*, no qual apresenta os resultados de uma pesquisa realizada junto aos consumidores de maconha. Na obra, ele aborda os hábitos, a forma como a droga é consumida, o prazer que ela proporciona aos usuários, além de resgatar o processo que culminou com a criminalização da produção, venda e consumo desta droga nos Estados Unidos, o que ocorreu no final da década de 1930. Neste mesmo trabalho, de uma forma mais geral e não especificamente sobre a questão da maconha, o autor discute também como algo passa a ser considerado um desvio de comportamento social, quem impõe as regras (seja através da lei ou da moral), de que forma essa imposição se dá, quais as sanções para quem quebra as normas sociais e, principalmente, o que leva determinadas pessoas ou grupos (os *outsiders*) a não respeitarem aquilo que é considerado correto ou normal para a grande maioria das pessoas. Segundo Howard S. Becker:

Todos os grupos sociais fazem regras e tentam em certos momentos e em algumas circunstâncias impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a eles apropriados, especificando algumas ações como “certas” e proibindo outras como “erradas”. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como um *outsider*.

Mas a pessoa assim rotulada pode ter uma opinião diferente sobre a questão. Pode não aceitar a regra pela qual está sendo julgada e pode não encarar aqueles que a julgam competentes ou legitimamente autorizados a fazê-lo. Por conseguinte, emerge um segundo significado do termo: aquele que infringe a regra pode pensar que seus juízes são *outsiders*.¹⁷⁴

Quando surgiu nos Estados Unidos na década de 1960, a contracultura *hippie* se colocava contra uma série de regras, moralidades e leis que existiam na sociedade. Por serem uma minoria que se desviava dos padrões de comportamento de grande parte da população, a tentativa de subverter o *american way of life* foi considerado, de uma forma geral, um desvio que deveria ser e foi combatido. Porém, para os *hippies* que não aceitavam as regras da sociedade, era essa mesma estrutura social que classificava a contracultura como anormal quem deveria ser transformada. Disso resultava o conflito social que se manifestava tanto no campo das idéias, nos gabinetes de políticos, nos escritórios de burocratas, nas salas de aula como, por fim, também fisicamente, por exemplo, nos enfrentamentos ocorridos entre policiais e *hippies* em diversas manifestações contra a Guerra do Vietnã.

¹⁷⁴ BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Trad. Maria Luiza X. de Borges. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 15.

“Sem Destino” explora esse embate entre a contracultura e a sociedade. Partindo das personagens Wyatt e Billy, o filme mostra como o preconceito e a discriminação são uma forma de estigmatizar, de controlar e oprimir os diferentes ou aqueles que se desviam da norma comum. Já nos referimos neste capítulo ao diálogo que George teve com Billy, afirmando que eles estavam em perigo por buscarem viver a vida em liberdade e que isso assustava as pessoas de uma maneira geral, uma vez que o estilo de vida *hippie* destoava e questionava o que era entendido como normal. Desse modo, tal qual um “câncer” em um corpo sadio, os *hippies* deviam ser “extirpados” para que não comprometessem o funcionamento de todo o sistema.

Na maior parte da viagem, Billy e Wyatt sofrem censuras e preconceitos, até serem violentados e, por fim, mortos por viverem de uma maneira considerada como um desvio das normas sociais tidas como adequadas. Já no início da jornada não conseguem um lugar para dormir porque o dono do hotel de beira de estrada se sentiu ameaçado por eles. Assim, não restou alternativa a eles a não ser dormirem todas as noites da viagem em campo aberto ou em meio à floresta, como animais. Aliás, esta é uma analogia que vai marcar a viagem de Billy e Wyatt. Quando estavam presos após misturarem-se ao desfile cívico em uma das pequenas cidades por onde passam, Billy pede um cigarro ao policial, que responde rispidamente dizendo que “*animais não podem brincar com fogo*”¹⁷⁵. Novas comparações com animais surgem quando os dois *hippies* e George Hanson chegam a uma lanchonete de outra pequena cidade. Logo ao entrar no estabelecimento, o xerife que está sentado à mesa com um morador da cidade comenta com este:

XERIFE: *Que diabos são eles, encenqueiros?*

MORADOR 1: *Se quiser, joga pedras neles, xerife. (...) Olha aquele de cabelo comprido.*

XERIFE: *Já olhei. Parece que vamos ter de lhes ensinar uma lição.*

MORADOR 1: *A moça é bonitinha.*

XERIFE: *É mesmo. Vou pô-la na cela feminina.*

MORADOR 1: *Ponha numa jaula e cobre entrada de quem quiser ver.*¹⁷⁶

Na mesa ao lado, outros moradores também hostilizam os viajantes:

MORADOR 2: *Vendo essa cambada aí, achei que suas mães tinham sido assustadas por gorilas. Mas agora acho que foram capturadas por eles. Aquele de colar parece o Brucutu. Nem parecem humanos. Parecem o resultado de um caso de amor entre gorilas.*

¹⁷⁵ *Sem Destino*. Op. cit., 48min22s.

¹⁷⁶ *Idem*, *Ibid*, 1h04min52s.

MORADOR 3: *Nem gorilas os amariam.*

MORADOR 2: *Nem as mães deles.*

MORADOR 4: *Aposto que vieram pegar uma negronas aqui.*

MORADOR 5: *Não sei, não.*

MORADOR 4: *Isso se as negronas toparem. Eles são verdes, homem!*

MORADOR 5: *Não são verdes, são brancos.*

MORADOR 4: *Branco? Acho que você é cego. Uma vez, vi dois desses tipos. Eles estavam se beijando. Dois machos, imagine!*

Nestes momentos, “Sem Destino” se mostra bastante provocador ao explicitar uma série de preconceitos daqueles cidadãos “normais” (contra os negros, homossexuais e *hippies*, apontando uma série de contradições existentes na sociedade estadunidense, que se coloca sempre como respeitadora e defensora da igualdade de direitos e da garantia de liberdade de cada indivíduo), que ficam surpresos ao verem que pessoas, norte-americanas como eles, possam ser tão diferentes e, através de comentários jocosos, tentam inferiorizar Billy, Wyatt e George, que acabam deixando o local.

Billy e Wyatt têm uma série de elementos que podem ser considerados como desvios. Além do próprio nomadismo, sobre o qual já nos referimos anteriormente, os cabelos compridos e as roupas também podem ser enquadradas dessa forma. Porém, provavelmente o elemento mais polêmico mostrado no filme era o consumo de drogas. O filme já inicia com uma transação de cocaína, na qual Billy e Wyatt aparecem experimentando a droga (*ver figura 22, p. 142*), gesto que se repetirá com o comprador da droga por eles revendida. No decorrer da história, eles aparecem fumando maconha em seis cenas. Em uma delas, inclusive, Wyatt ensina George Hanson a como fumar a droga (*ver figura 23, p. 143*): “*você precisa segurar mais tempo a fumaça*”¹⁷⁷. Já quando estão em Nova Orleans, Billy e Wyatt, acompanhados das prostitutas, tomam LSD.

As drogas, de fato, eram parte importante da contracultura *hippie*. Hunter S. Thompson, em 1967, escreveu uma reportagem sobre o modo de vida dos *hippies* no bairro Haight-Ashbury, na cidade de São Francisco, que na época era o “centro” da contracultura nos Estados Unidos. Ele percebeu que o consumo de drogas, em especial a maconha, era tão grande entre os habitantes do bairro que no título da matéria fez um trocadilho com o nome do local: “O ‘Hashbury’ é a capital dos *hippies*” (sendo que “*hash*”, em inglês, é uma gíria para maconha). Escreveu Thompson:

A maconha está em toda a parte. As pessoas fumam na calçada, nas docerias, sentadas dentro dos carros ou relaxando na grama do parque Golden Gate.

¹⁷⁷ *Sem Destino*. Op. Cit., 57min04s.

Nas ruas, quase todo mundo entre 20 e 30 anos de idade é “louco”: um usuário, seja de maconha, seja de LSD, ou ambos. Recusar um “baseado” passado por alguém é correr o risco de ser rotulado de *nark* – agente dos narcóticos –, uma ameaça e um perigo para quase todo mundo.¹⁷⁸

As drogas, para muitos *hippies*, eram uma das principais portas para a desejada liberdade ou desligamento da sociedade tradicional. Em “Sem Destino” é somente devido à venda de cocaína que Billy e Wyatt conseguem pôr em prática o desejo de rodarem livres pelas estradas. Mas, um pequeno detalhe nos chama a atenção no filme. Apesar de Billy e Wyatt cheirarem a cocaína para provar a sua pureza quando estão adquirindo a droga para depois revendê-la, em nenhuma outra cena do filme eles fazem uso deste tipo de tóxico. É como se essa droga não devesse ser usada frequentemente, talvez porque fosse mais perigosa, mais viciante, que a maconha. Essa questão surgiu durante a pesquisa quando prestamos atenção à música “*The Pusher*” (“O Traficante”), do grupo Steppenwolf, que surge no filme logo após a cena em que Billy e Wyatt revendem a cocaína e aparecem preparando as suas novas motos e iniciando a viagem. Diz a letra:

*You know I've smoked a lot of grass
O' Lord, I've popped a lot of pills
But I never touched nothin'
That my spirit could kill
You know, I've seen a lot of people walkin' 'round
With tombstones in their eyes
But the pusher don't care
Ah, if you live or if you die*

*God damn, The Pusher
God damn, I say The Pusher
I said God damn, God damn The Pusher man*

*You know the dealer, the dealer is a man
With the love grass in his hand
Oh but the pusher is a monster
Good God, he's not a natural man
The dealer for a nickel
Lord, will sell you lots of sweet dreams
Ah, but the pusher ruin your body
Lord, he'll leave your, he'll leave your mind to scream*

*Well, now if I were the president of this land
You know, I'd declare total war on The Pusher man*

¹⁷⁸ THOMPSON, Hunter S.. *A Grande Caçada aos Tubarões: histórias estranhas de um tempo estranho*. Trad. Camilo Rocha. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, p.165.

*I'd cut him if he stands, and I'd shoot him if he'd run
Yes I'd kill him with my Bible and my razor and my gun¹⁷⁹*

Na música, o grupo Steppenwolf, um dos ícones da geração *hippie*, canta que eles fumaram muita maconha e tomaram muitas pílulas, drogas que, teoricamente, não causariam males maiores ao usuário. Já a cocaína não aparece como uma das drogas aceitáveis. A canção também critica fortemente os traficantes que vendem drogas que podem “arruinar o corpo”. Inserida nesta parte do filme, a canção soa irônica e ao mesmo tempo pode levar o espectador mais atento a questionar o elemento moral de Billy e Wyatt e, por que não, da contracultura *hippie*. Afinal, se os jovens rebeldes daquela geração pregavam a liberdade, soa estranho que Billy e Wyatt buscassem se beneficiar, “ganhar uns trocados”, participando de um esquema de compra e venda de drogas que podem “escravizar” as pessoas. Mas, de fato, agindo como traficantes, eles parecem não ligar “se você vive ou se você morre”.

Assim, entendemos que o filme “Sem Destino”, ao criticar a sociedade “normal” dos Estados Unidos, ao mesmo tempo também questiona o modo de vida proposto pela contracultura *hippie*. No texto, destacamos que a jornada de Billy e Wyatt só foi possível após uma negociação de drogas que lhes garante um bom dinheiro. Já na comunidade *hippie* onde passam parte da história, também há certa hostilidade contra eles, representando que também existem divergências entre os semelhantes, além das dificuldades para o auto-sustento daquele grupo. Há que se ressaltar ainda que, apesar da maior liberdade sexual, que é representada em “Sem Destino” em cenas como a que Billy e Wyatt nadam nus com duas garotas da comunidade *hippie* ou com as prostitutas no bordel de Nova Orleans, as mulheres ainda vivem uma situação de inferioridade perante os homens. Elas são uma forma de se conseguir sexo fácil, como no prostíbulo, assim como, mesmo na comunidade *hippie*, cabe às mulheres desempenhar funções como cozinhar e limpar, tal qual na sociedade considerada “normal”.

A partir de elementos como esses, acreditamos ser possível considerar que “Sem Destino” não busca firmar nem um e nem outro modelo de sociedade como o ideal ou o

¹⁷⁹ Você sabe que eu fumei muita erva / Oh Deus, eu tomei muitas pílulas / Mas eu nunca toquei em nada / Que meu espírito pudesse matar / Você sabe, eu vi muita gente andando por aí / Com lápidas em seus olhos / Mas o traficante não liga / Ah, se você vive ou se você morre / Por Deus, O Traficante / Por Deus, eu digo, O Traficante / Eu disse por Deus; por Deus, O Homem-traficante! / Você sabe, o usuário, o usuário é um homem / Com a erva do amor em suas mãos / Ah, mas o traficante é um monstro / Bom Deus, ele não é um homem natural / O traficante por uns trocados / Deus, vai te vender vários bons sonhos / Ah, mas o traficante arruína seu corpo / Deus, ele vai levar a sua, ele vai levar a sua mente a gritar / Por Deus, O Traficante / Por Deus, por Deus o Traficante / Eu disse por Deus, Deus, por Deus o Homem-traficante / Bem, agora se eu fosse o presidente desta terra / Você sabe, eu iria declarar guerra total ao Homem-traficante / Eu iria cortá-lo se ele permanecesse em pé e atiraria nele se ele corresse / Sim eu iria matá-lo com a minha Bíblia e minha navalha e minha arma – (Tradução livre)

melhor. Uma cena ainda bastante interessante do filme e que acreditamos que fortalece este nosso raciocínio se dá quando Wyatt está em um quarto do bordel de Nova Orleans esperando pelas prostitutas. Observando uma série de imagens que misturam elementos religiosos e eróticos, Wyatt se depara com um texto pintado na parede em que se lê: “*A morte apenas encerra a reputação de um homem e determina se ela é boa ou ruim*”¹⁸⁰, sendo que imediatamente ele tem uma visão de sua moto pegando fogo, uma espécie de premonição do fim trágico que o esperava. Seria esta uma analogia ou uma provocação dos diretores do filme para que os espectadores, diante daquilo que vêem projetado na parede (ou melhor, na tela) durante “Sem Destino”, também julgassem se o modelo de sociedade proposto pelos *hippies* era adequado ou não?

Sucesso imediato quando chegou às telas de cinema, “Sem Destino” geralmente é lembrado como um filme que fala sobre liberdade, o qual criou em torno de si uma imagem mítica de uma juventude idealizada e ao mesmo tempo incompreendida, e por isso mesmo ainda hoje tão atraente. Porém, para além da rebeldia, “Sem Destino”, no final das contas, se mostra um filme extremamente pessimista quanto ao futuro daquela geração e quanto às mudanças por ela sonhadas. Como escreveu Lee Hill, “a mesma narrativa é suficientemente forte para antecipar que uma parcela substancial destas idéias e destes movimentos não teria fôlego suficiente para vicejar nos anos setenta, sendo de fato consumida por seus opostos polares nas décadas de 1980 e 1990”¹⁸¹. A jornada na contramão da “marcha para o Oeste” de “Sem Destino” (com seus personagens conservadores, com suas comunidades alternativas marcadas pela aridez do campo e a violência de quem vê o diferente como uma ameaça), profetiza na morte de Billy e Wyatt a própria morte daquela efervescência contracultural. De fato, a contracultura *hippie* ruiu tão logo suas contradições e o preço cobrado por ela foram demais para aqueles que sonhavam com outro mundo possível, sem, no entanto, ter uma estrutura política, filosófica, econômica e cultural que sustentasse aquela almejada nova sociedade.

Ao fazer a análise dos filmes “O Selvagem”, “Juventude Transviada” e “Sem Destino”, quisemos elaborar um estudo para contribuir para compreensão do fenômeno da juventude rebelde nas décadas de 1950 e 1960. Temos claro que os dois primeiros foram filmados em um momento específico da indústria de cinema estadunidense, a qual buscava saídas para superar a crise que se abateu sobre ela, principalmente em razão da disseminação da televisão nos lares dos Estados Unidos. Coincidentemente (ou talvez até mesmo com a

¹⁸⁰ *Sem Destino*. Op. cit., 1h20min11s.

¹⁸¹ HILL, Lee. Op. cit. p. 71.

colaboração do cinema), isso aconteceu no mesmo período em que os adolescentes eram aceitos como uma nova categoria social, diferente das crianças e dos adultos e que, pelo menos uma parte significativa deles, apresentava um comportamento atípico, o qual muitas vezes ganhava forma através da violência.

Por sua vez, partindo do mesmo tema, ou seja, a juventude rebelde, “Sem Destino” foi capaz de levar para as salas de cinema uma parte das questões que eram postas pelos jovens da década de 1960, as quais eram colocadas em prática de maneiras bastante diversas, uma vez que os próprios grupos que se enquadravam dentro da contracultura nem sempre compartilhavam das mesmas idéias. Basta citar que alguns agiam através da organização e ação política, outros, de forma individualizada. Havia quem também se propusesse a impor seus pontos de vista através da violência, enquanto também existiam aqueles que acreditavam que o caminho para transformar a sociedade era através da via pacífica. “Sem Destino” (que foi filmado em outro momento de transformação do cinema hollywoodiano, que começava, em partes, a se desligar do tradicional *studio system*), através da jornada de Billy e Wyatt mostra dois jovens que optaram pela ação individual para se libertar das amarras da sociedade tradicional, assim como adotaram a bandeira do pacifismo, tendo em vista que não são agressivos e em momento algum reagiram às provocações fazendo uso da violência, ao contrário das gangues de “O Selvagem”, que faziam da violência gratuita um estilo de vida.

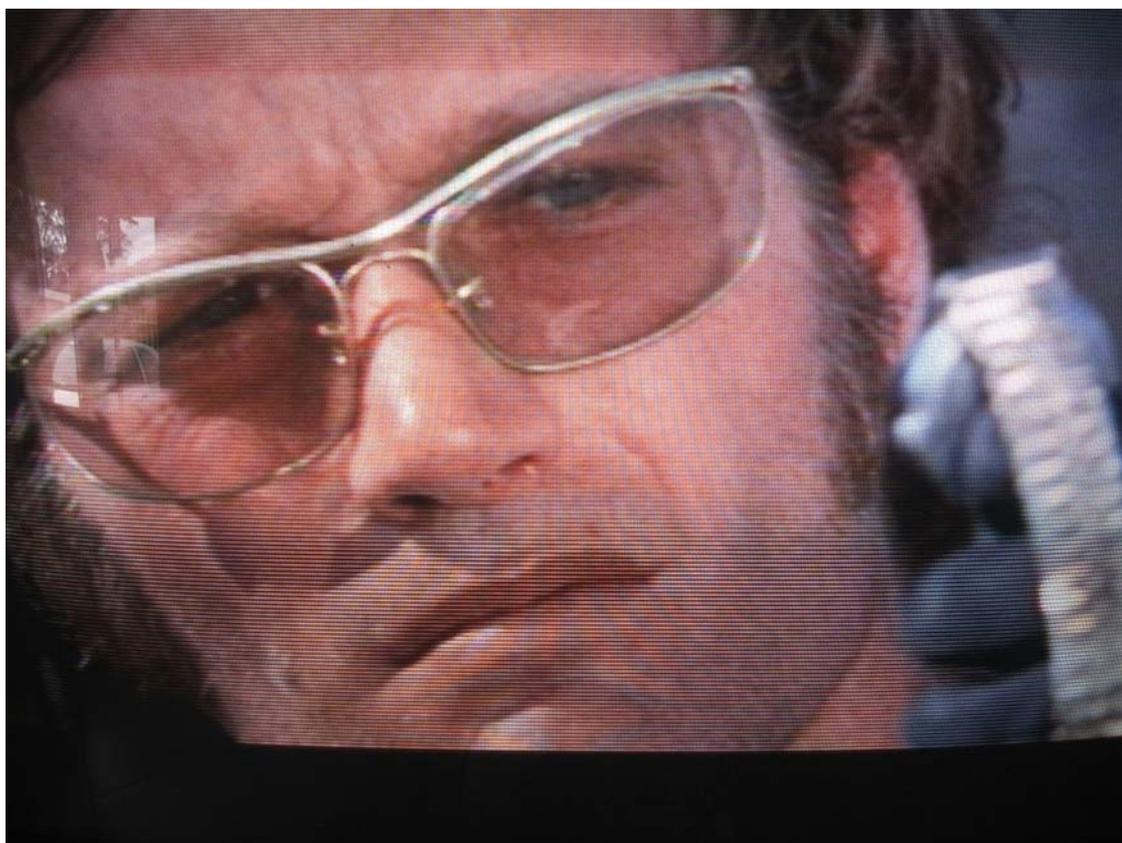


Figura 17- Wyatt observa o relógio, antes de jogá-lo fora no começo da viagem¹⁸².

¹⁸² Reprodução.



Figura 18 – Enquanto o fazendeiro prega a ferradura, Billy e Wyatt, os caubóis modernos, consertam o pneu da moto.¹⁸³

¹⁸³ Reprodução.



Figura 19 – Cartaz vende uma imagem otimista de liberdade e de aventuras que podem ser vividas nas estradas.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Disponível em <http://digilander.libero.it/gipp1/easy-rider/poster-movie-1024.jpg>. Capturado em 22/07/2009.



Figura 20 – Este cartaz explora o elemento trágico da jornada de Billy e Wyatt.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Disponível em <http://www.posteritati.com/jpg/E2/EASY%20RIDER%20FB%201.JPG>. Capturado em 22/07/2009.

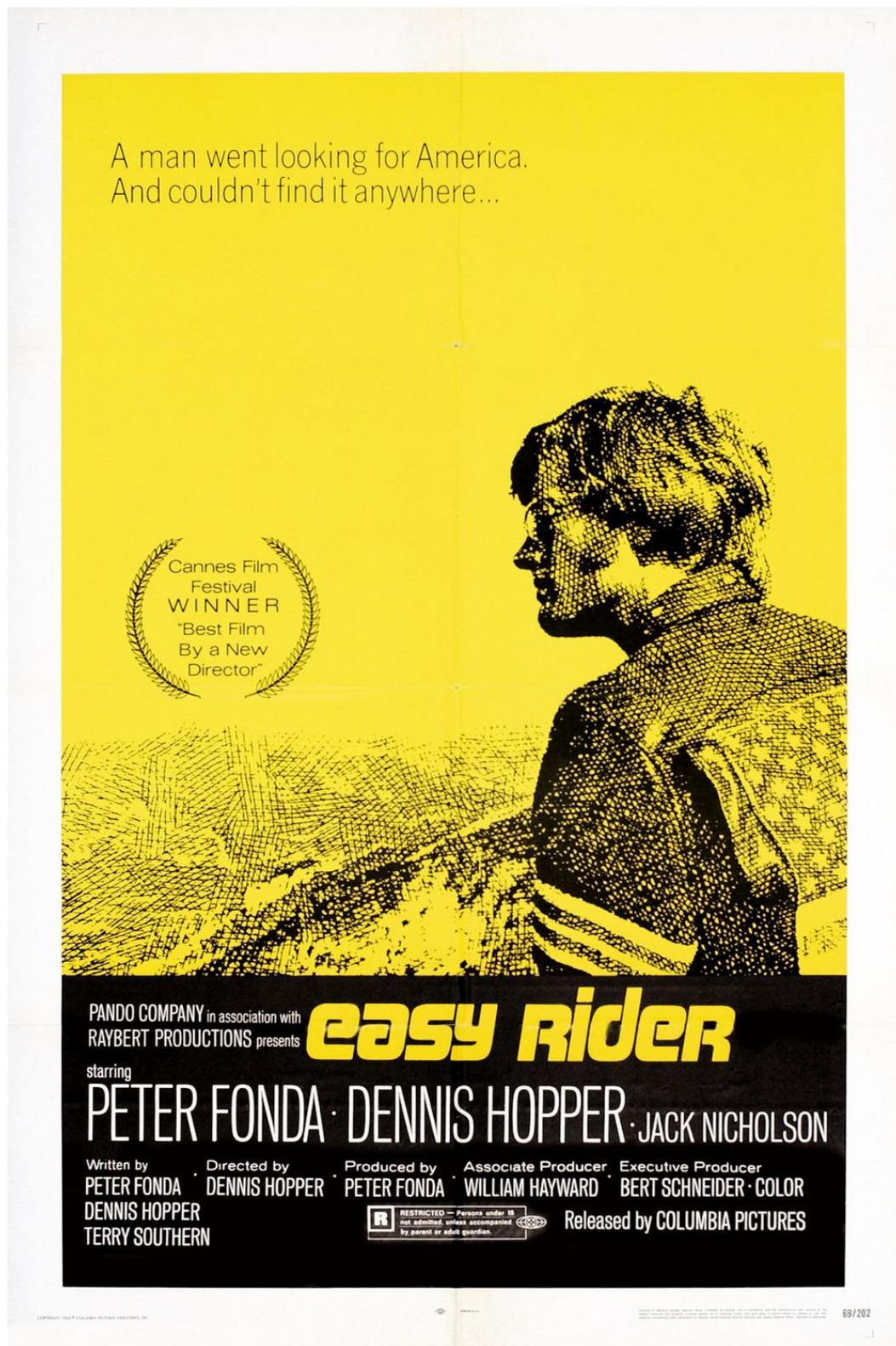


Figura 21 – Cartaz que melhor define a trajetória dos dois hippies: uma jornada rumo à felicidade que nunca é encontrada.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Disponível em http://www.impawards.com/1969/posters/easy_rider_xlg.jpg. Capturado em 22/07/2009.



Figura 22 – Wyatt cheira cocaína durante a transação da droga que tornou a viagem possível.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Reprodução.



Figura 23 – *George prova o cigarro de maconha oferecido por Wyatt.*¹⁸⁸

¹⁸⁸ Reprodução.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Três filmes com três modos diferentes de representar a contestação e a rebeldia adolescentes nas décadas de 1950 e 1960. Todos, à sua maneira, influenciaram e foram influenciados pelo fenômeno da juventude, que transformou a sociedade dos Estados Unidos. Existe uma série de outros filmes que poderiam ser e que já foram analisados para ajudar a compreender todo esse processo relacionado aos jovens, sendo que cada título apresenta questões diferentes, as quais ampliam ainda mais esse entendimento. Os próprios filmes “O Selvagem”, “Juventude Transviada” e “Sem Destino” já foram amplamente estudados, tendo como objetivo outras indagações além daquelas formuladas neste trabalho e, certamente, a riqueza de temas presentes nas três obras ainda será objeto de novas pesquisas. Isso nos permite perceber toda a complexidade do fenômeno da juventude rebelde da sociedade estadunidense na época e atesta o cinema como uma fonte de pesquisa privilegiada para os historiadores.

Durante este trabalho, procuramos produzir as análises de cada filme em separado e, depois, relacionando-os. Desse conjunto foi possível identificar não apenas algumas das angústias, revoltas, sonhos e pesadelos da juventude daquele período, como também perceber de que forma a sociedade norte-americana buscava compreender, corrigir e até punir os comportamentos tidos como atípicos. Temos claro que este trabalho está longe de traçar um painel completo da relação entre o cinema, a juventude e a sociedade norte-americana. Sentimos ainda que um elemento que poderia ser bastante aprofundado diz respeito à recepção que esses filmes tiveram no momento em que foram lançados. A partir da pesquisa de artigos e resenhas de jornais da época, por exemplo, poderiam ser somadas novas informações, discussões e pareceres sobre o fenômeno da juventude. Outra pesquisa possível também seria a da recepção desses filmes no Brasil. Infelizmente, durante o nosso trabalho, não foi possível nos dedicarmos à busca dessas fontes, que julgamos serem bastante interessantes. Porém, isso não significa que um trabalho nesse sentido não possa ser futuramente realizado.

Na produção desta dissertação, entendemos também como extremamente relevantes a busca por outras fontes que nos ajudaram a pensar sobre as questões que foram surgindo conforme se dava o andamento da pesquisa. Entre estas fontes, destacamos outros filmes e a

literatura produzida por jovens escritores – muitos deles legítimos *outsiders* –, principalmente no período entre as décadas de 1940 e 1970. Algumas dessas obras acabaram incluídas na dissertação, enquanto outras, embora não citadas, serviram de inspiração e contribuíram significativamente para a problematização e aprofundamento das discussões do tema proposto. Isso, claro, sempre tendo em mente que o objeto de nossa pesquisa e as reflexões maiores deveriam surgir dos filmes “O Selvagem”, “Juventude Transviada” e “Sem Destino”.

De fato, a questão da juventude rebelde e suas relações com o cinema parecem não ter se esgotado. Basta perceber como o tema ainda inspira incontáveis produções cinematográficas, não apenas nos Estados Unidos, mas também em outras partes do mundo. Inclusive, quando este trabalho começou a ser pensado, a idéia inicial era cobrir um período de praticamente cinco décadas representadas pela seleção de alguns filmes significativos produzidos durante a segunda metade do século XX, principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra. Porém, após perceber que o recorte temporal era bastante amplo, também julgamos as dificuldades de se relacionar comportamentos rebeldes da juventude em contextos tão diferentes. Por outro lado, isso também nos abriu os olhos para as dinâmicas de transformação do modo de pensar e agir dos jovens, as quais se dão de maneiras bastante heterogêneas e em ritmos diferenciados.

Estamos conscientes de que dar uma explicação definitiva sobre a questão é algo improvável, diante da complexidade que o tema abarca. No entanto, ao chegar ao fim deste trabalho, acreditamos ter sido possível deixar uma pequena contribuição para a compreensão do amplo fenômeno da formação e consolidação do conceito de adolescente e da juventude nos Estados Unidos, em especial àquela parcela rebelde, que com suas atitudes de contestação ao sistema, que se dá através das mais diferentes formas, levou e ainda leva as pessoas em várias partes do mundo a questionarem-se sobre a maneira como se conduz e se comporta a grande sociedade.

FICHAS TÉCNICAS

O SELVAGEM

(The Wild One, 1954, EUA)

Gênero: Drama

Duração: 79 min

Produtora: Columbia Pictures

Diretor: László Benedek

Roteiristas: John Paxton e Frank Rooney

Elenco: Marlon Brando, Mary Murphy, Robert Keith, Lee Marvin, Jay C. Flippen, Hugh Sanders, Ray Teal, John Brown, Robert Osterloh

Produtor: Stanley Kramer

JUVENTUDE TRANSVIADA

(Rebel Without a Cause, EUA, 1955)

Gênero: Drama

Duração: 111 min

Produtora: Warner Bros. Pictures

Diretor: Nicholas Ray

Roteiristas: Nicholas Ray, Irving Shulman e Stewart Stern

Elenco: James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus, Ann Doran, Corey Allen, William Hopper, Rochelle Hudson, Dennis Hopper, Edward Platt, Steffi Sidney, Marietta Canty, Virginia Brissac, Beverly Long, Ian Wolfe, Frank Mazzola, Robert Foulk, Jack Simmons, Tom Bernard, Nick Adams, Jack Grinnage, Clifford Morris, Dorothy Abbott, Jimmy Baird, Paul Birch, Paul Bryar, Chuck Hicks, Louise Lane, Nelson Leigh, David McMahon, Peter Miller, Bruce Noonan, House Peters Jr., Stephanie Pond-Smith, Nicholas Ray, Gus Schilling, Almira Sessions, Dick Wessel e Robert Williams

Fotografia: Ernest Haller

Produtor: David Weisbart

Compositor: Leonard Rosenman

Montagem: William Ziegler

Desenhista de Produção: Malcolm C. Bert

Direção de Arte: Malcolm Bert

Decorador: William Wallace

Figurista: Moss Mabry

Maquiagem: Gordon Bau

Diretores Assistentes: Robert Farfan e Gary Nelson

Departamento de Som: Stanley Jones

Dublês: Rodney Amateau, Ron Burke, Mushy Callahan, Bill Hickman e Carey Loftin

SEM DESTINO

(*Easy Rider*, EUA, 1969)

Gênero: Aventura

Duração: 94 min

Distribuidora: Columbia Pictures

Produtoras: Columbia Pictures Corporation, Pando Company Inc., Raybert Productions

Diretor: Dennis Hopper

Roteiristas: Peter Fonda, Dennis Hopper e Terry Southern

Elenco: Peter Fonda, Dennis Hopper, Antonio Mendoza, Phil Spector, Mac Mashourian, Warren Finnerty, Tita Colorado, Luke Askew, Luana Anders, Sabrina Scharf, Robert Walker, Sandy Wyeth, Robert Ball, Carmen Phillips, Ellie Walker, Michael Pataki, Jack Nicholson, George Fowler Jr., Keith Green, Hayward Robillard, Arnold Hess Jr., Buddy Causey Jr., Duffy Lafont, Blase M. Dawson, Paul Guedry Jr., Suzie Ramagos, Elida Ann Hebert, Rose LeBlanc, Mary Kaye Hebert, Cynthia Grezaffi, Colette Purpera, Toni Basil, Karen Black, Lea Marmer, Cathé Cozzi, Thea Salerno, Anne McClain, Beatriz Monteil, Marcia Bowman, David C. Billodeau, Johnny David, Susan Brewer, Bridget Fonda, Justin Fonda, Dan Haggerty, Randee Lynne Jensen e Carrie Snodgrass

Fotografia: László Kovács

Produtores: Peter Fonda, William L. Hayward e Bert Schneider

Montagem: Donn Cambern

Direção de Arte: Jerry Kay

Maquiagem: Virgil Frye

Supervisor de Produção: Paul Lewis

Diretor Assistente: Len Marsal

Departamento de Arte: Robert O'Neil

Departamento de Som: James Contrares e Le Roy Robbins

Departamento de Efeitos Especiais: Steve Karkus

Dublês: Tex Hall e Gary Littlejohn

REFERÊNCIAS

BARBARO, Umberto. *Elementos da Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Trad. Maria Luiza X. de Borges. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. 2

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CAPOTE, Truman. *Os Cães Ladram: pessoas públicas e lugares privados*. Trad. Antônio Celso Nogueira. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CARDOSO, Ciro Flamarion Cardoso e MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: Os Exemplos da Fotografia e do Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

CASTRO, Ruy. Hollywood. In: LABAKI, Amir (Org.). *Folha Conta 100 Anos de Cinema*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

COSTA, Antônio. *Compreender o Cinema*. Trad. Nilson Moulin Louzada. 3. ed. São Paulo: Globo, 2003.

DALTON, David. Anos Rebeldes. *Rolling Stone*. São Paulo, n 27, p. 118, dez/2008.

DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FORACCHI, Marialice M. *A Juventude na Sociedade Moderna*. São Paulo: Pioneira (Editora da Universidade de São Paulo), 1972, p. 11 e 12.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Trad. Júlio Cezar Montenegro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GARCIA, Cláudia. *Anos 50: a época da feminilidade*. Disponível em <<http://almanaque.folha.uol.com.br/anos50.htm>> .Acesso em 20 mar 2009.

GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM Editores, 1999.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura Através dos Tempos: do mito de Prometeu à Cultura Digital*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Trad. De Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

HILL, Lee. *Sem Destino: Easy Rider*. Trad. Pedro Karp Vasquez. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

HOBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Trad. Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KEROUAC, Jack. *On The Road: Pé na Estrada*. Trad. Eduardo Bueno. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. *História dos Jovens: a época contemporânea*. V. II. Trad. Paulo Naves, Nilson Moulin, Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. De Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: Um Zapping de Lumiere a Tarantino*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MORETTIN, Eduardo. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena... [et al.]. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MORIN, Edgar. A Alma do Cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasil, 1991.

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: a época contemporânea*. Trad. Paulo Neves, Nilson Moulin, Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PRIMATI, Carlos. Luzes. Câmera. Rock n' Roll. *Bizz – A História do Rock*, São Paulo, v.1, p. 36-43, maio/2005.

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

SANDERS, Ed, citado por McNeil, Legs e McCain, Gillian. *Mate-Me Por Favor: Uma História Sem Censura do Punk*. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra*. Trad. Marcos Aarão Reis. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

SOLOMON, Carl. *De Repente, Acidentes*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

THOMPSON, Hunter S. *Medo e Delírio em Las Vegas: Uma Jornada Selvagem ao Coração do Sonho Americano*. Trad. Daniel Pelizzari. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens Vigeadas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2006.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. *Banquete com os deuses: cinema, literatura, música e outras artes*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p. 122.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1991.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

BIBLIOGRAFIA

- BIVAR, Antônio. *O que é punk*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- BRYAN, Guilherme. *Quem Tem Um Sonho Não Dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BUKOWSKI, Charles. *Hollywood*. Trad. Marcos Santarrita. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- CALLIGARIS, Contardo. Golpe de Marketing. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 maio 1998. Caderno Mais!, p. 09.
- CASSADY, Neal. *O Primeiro Terço*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DYLAN, Bob. *Crônicas: volume um*. Trad. Lúcia Brito. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.
- ESSINGER, Silvio. *Punk: Anarquia Planetária e a Cena Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- GRUZINSKI, Serge. *A Guerra das Imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guracira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HOME, Stewart. *Assalto à Cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti)arte do século XX*. Trad. Cris Siqueira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.
- KEROUAC, Jack. *O Livro dos Sonhos*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- _____. *Diários de Jack Kerouac, 1947-1954*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- _____. *Os Subterrâneos*. Trad. Paulo Henrique Britto. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: o Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa*. Trad. Maria Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MAILER, Norman. *Os Exércitos da Noite*. Rio de Janeiro: Editora Record.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileiras das décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

NOMA, Amélia Kimiko. *Visualidades da Vida Urbana: Metrópolis e Blade Runner*. 1998. 200 p. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo.

PARSONS, Tony. *Disparos do Front da Cultura Pop*. Trad. Alyne Azuma. São Paulo: Barracuda, 2005.

ROCHA, Antônio do Amaral. Era um garoto que como eu amava os Beatles e a Rolling Stone. *Rolling Stone*, São Paulo, n 1, p. 43, out 2006.

SAVAGE, Jon. *A Criação da Juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SCHATZ, Thomas. *O Gênio do Sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SOUNES, Howard. *Charles Bukowski: vida e loucuras de um velho safado*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2000.

_____. *Dylan: a biografia*. Trad. Leila de Souza Mendes. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

TAYLOR, Roger L. *Arte, Inimiga do Povo*. Trad. Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

VIANNA, Antônio Moniz. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-73)*. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WENNER, Jann S. *Lembranças de Lennon*. Trad. Márcio Grillo. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

WENNER, Jann S.; LEVY, Jon. *As Melhores Entrevistas da Rolling Stone*. Trad. Emanuel Mendes Rodrigues. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.