

“A representação cinematográfica juvenil em *Juventude transviada* e *Acochado*:
uma análise comparada”

CARLOS VINICIUS SILVA DOS SANTOS*

-Introdução e metodologia

O presente texto desenvolve um estudo sobre a representação da juventude operada em duas obras da cinematografia da década de 1950: “Juventude transviada” (*Rebel without a cause*, dir. Nicholas Ray, 1955) e “Acochado” (*À bout de souffle*, dir. Jean-Luc Godard, 1960)¹. O objetivo do exame de tais títulos consiste na abordagem das formas através das quais se deu o processo de caracterização das respectivas juventudes nos Estados Unidos da América, no caso da primeira produção cinematográfica, e na França, no caso da última, em observância às vicissitudes deste período histórico, os anos posteriores à Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando ocorre um notável desenvolvimento econômico nestes países. Pretende-se, assim, esclarecer como as transformações socioculturais do período foram apreendidas pela indústria cultural, em relação às peculiaridades políticas e econômicas de cada nação, imersas no contexto dos primeiros anos da Guerra Fria, enfatizando-se, na análise das obras, as demandas específicas da parcela social juvenil.

Optou-se por realizar um exame comparativo das duas unidades nacionais tendo-se em mente as possibilidades oferecidas pelo método comparado em História. Segundo Marc Bloch², em seu célebre *Pour une histoire comparée des sociétés européennes*, texto no qual o autor defende a utilização do método comparado em História, comparar consiste em

escolher, em um ou vários meios sociais diferentes, dois ou vários fenômenos que parecem, à primeira vista, apresentar certas analogias entre si, descrever as curvas de sua evolução, encontrar as semelhanças e as diferenças e, na medida do possível, explicar umas e outras. (BLOCH, 1995: pp. 120,121)

Desta forma, a utilização da metodologia de História Comparada possibilita o alargamento do caráter científico da disciplina História, oferecendo ao pesquisador meios de

¹ Apesar de lançado no início do ano de 1960, “Acochado” é pertinente ao recorte proposto por ter sido rodado no ano de 1959 e, além disso, por inserir-se na atmosfera cultural da década tratada.

² O historiador francês Marc Bloch é reconhecido como o primeiro de sua disciplina a advogar em favor da utilização do método comparado em História, já em fins da década de 1920. Ao longo do restante do século, vários autores dariam prosseguimento às suas asserções metodológicas.

*Mestrando integrante do Programa de Pós-Graduação em História Comparada, do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/IH/UFRJ) e pesquisador do Laboratório de Estudos da História das Américas e Europa do IH/UFRJ. Bolsista CAPES.

se evitar o indesejado descritivismo de um caso em particular, permitindo o desenvolvimento da abordagem em perspectivas analíticas problematizadoras e explicativas, onde a observação de dois ou mais casos concomitantes autoriza a consideração de certas especificidades causais à luz do conhecimento obtido pelo exame dos demais casos.

Para a análise das representações juvenis produzidas pelas indústrias de cinema dos Estados Unidos e da França, durante a década de 1950, o emprego da metodologia comparada torna-se profícuo devido à proximidade temporal com que os dois processos se realizaram, atentando-se para as prováveis interinfluências ocorridas entre os mesmos. Neste sentido, a assimilação de determinadas diretrizes metodológicas apresentadas pela História Cruzada (*Histoire Croisée*) vem a ser especialmente relevante, relativizando a separação talvez artificial das duas realidades sob atenção. Segundo afirma o autor Jürgen Kocka, no artigo “Comparison and beyond”:

(...) [comparative historians] can and should incorporate elements of the "entangled histories" approach into the comparative design of their research. Certainly, the act of comparison presupposes the analytical separation of the cases to be compared. But that does not mean ignoring or neglecting the interrelations between these cases (if and to the extent that they existed). Rather, such interrelations should become part of the comparative framework by analyzing them as factors that have led to similarities or differences, convergence or divergence between the cases one compares. ³ (KOCKA, 2003: p.44)

Para além das questões referentes à utilização do método comparativo, a pesquisa baseia-se em um *corpus* documental peculiar, composto por películas cinematográficas. Desta maneira, faz-se necessário considerar, igualmente, as especificidades metodológicas envolvidas no trato historiográfico deste tipo de fontes audiovisuais.

O primeiro autor a refletir sobre a pertinência do uso dos filmes como fonte historiográfica foi o historiador Marc Ferro, no contexto francês da Nova História, na década de 1970. No cerne de seu pensamento, desenvolvido numa série de artigos e livros dos quais “O Filme: uma contra-análise da sociedade?” (FERRO, 1976) e *Cinema e História* (FERRO, 1992) ocupam posição de destaque, Ferro defende que o cinema, enquanto fonte histórica, ofereceria vantagens de utilização sobre as outras espécies de documentos já consolidados, em especial os textuais, por não se acomodar tão facilmente às censuras sociais as quais os

³ “(...) [historiadores comparativistas] podem e devem incorporar elementos da abordagem das “Histórias Cruzadas” no esquema comparativo de sua pesquisa. Certamente, o ato de comparação pressupõe a separação analítica dos casos a serem comparados. Mas, isto não significa ignorar ou negligenciar as inter-relações entre estes casos (se e na extensão de que estas existam). Ao invés disto, tais inter-relações devem se tornar parte do esquema comparativo através de sua análise como fatores que levaram a similaridades ou diferenças, convergências ou divergências entre os casos que se compara. Trad.: Maria Elisa da Cunha Bustamante.

documentos estão comumente submetidos. Diante da complexidade de sua linguagem, o cinema escaparia às tensões dos diversos segmentos da sociedade, veiculando elementos que nem os grupos de poder constituídos, nem aqueles envolvidos na produção, apreenderiam. Desta forma, Ferro nos apresenta a potencialidade do cinema em empreender uma **contra-análise** da sociedade, operando a abordagem historiográfica a partir de dicotomias como “aparente - latente” ou “visível - não visível”. Segundo o autor:

A Câmara revela o funcionamento real daquela [sociedade], diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. (...) A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso, é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade. (FERRO, 1976: p.202).

As assertivas de Ferro, apesar do mérito de abordarem o uso propriamente metodológico das fontes fílmicas, foram submetidas a críticas posteriores. Para Eduardo Morettin, no artigo “O Cinema Como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro” (MORETTIN, 2007), as dicotomias analíticas salientadas pelo historiador francês desconsiderariam o caráter polissêmico da imagem, com o demérito de ignorar sua própria estrutura interna. Para Morettin:

(...) para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. (...) trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro do seu contexto. (MORETTIN, 2007: p.63).

Aproximando-se das críticas apresentadas por Morettin, Marcos Napolitano, em “A História Depois do Papel” (NAPOLITANO, 2005), defende que as questões referentes à autenticidade e à objetividade, basilares na posição de Ferro, não possuem qualquer importância, uma vez que as manipulações não seriam de modo algum evitáveis. Partindo de outra perspectiva, sugere que o exame deve fundar-se na questão: “o que um filme diz e como o diz?”. Citando Pierre Sorlin, e as considerações deste para uma análise sócio-histórica do filme, Napolitano explicita que a abordagem deve se perguntar:

(...) como o filme representa (...) as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais. (NAPOLITANO, 2005: p.246).

Assim, salienta que o filme não deve ser analisado enquanto “espelho” da realidade, nem “veículo neutro das ideias do diretor”, e sim a encenação de uma sociedade, através de elementos distintos, nem sempre político ou ideologicamente determinado.

Paralelamente, Michèle Lagny, no artigo “O Cinema como Fonte de História” (LAGNY, 2009), realiza algumas observações quanto à utilização do cinema no trabalho do historiador, tecendo reflexões referentes às aproximações entre a linguagem cinematográfica e a escrita historiográfica. Para Lagny, apesar de o cinema ser pensado na forma de um produto comercializável e, em geral, não almejar o estatuto de documento histórico, assume esta função uma vez que conserva vestígios do tempo e do lugar no qual cada produção é realizada. Afastando-se da concepção de Ferro, a autora afirma que as imagens cinematográficas evidenciam muito mais sobre a percepção que se tem da realidade do que sobre a realidade propriamente dita. Assim, a utilização de fontes fílmicas seria notadamente profícua no que se refere às reflexões concernentes à noção de representação. Além disso, o cinema possibilitaria a visão privilegiada do imaginário social e, de mesma maneira, da noção de identidade cultural.

Desta forma, considerando-se as asserções teóricas oferecidas por Ferro, Napolitano, Morettin, Sorlin e, especialmente, Michèle Lagny, o presente trabalho implementa a análise tendo como horizonte a inserção das obras cinematográficas selecionadas no contexto sociocultural do período de produção, nos respectivos países buscando, entretanto, não negligenciar as possíveis influências ocorridas. Visando os objetivos propostos, o exame volta-se, primordialmente, aos elementos narrativos presentes no roteiro, não pretendendo realizar uma detida abordagem dos parâmetros próprios da linguagem fílmica, nos níveis do plano, da sequência, da iluminação ou dos demais fatores técnicos que compõem a produção cinematográfica.

-As produções e seus contextos

Ambientado nas proximidades da cidade de São Francisco, Califórnia, “Juventude transviada” narra um dia na vida de Jim Stark, representado pelo ator James Dean. Jovem instável, Jim acaba de se mudar para uma nova vizinhança, por decisão de sua família, após o jovem haver se envolvido em problemas com outro garoto, na cidade onde morava. Na verdade, a raiz de seus dilemas encontra-se dentro de sua própria casa, de seu núcleo familiar. Jim não consegue concordar com a inversão de papéis que vê, diariamente, em seu lar, onde

sua mãe assume posição de domínio sobre seu pai que, na visão do rapaz, não possui firmeza de caráter para fazer frente aos inaceitáveis ditames da esposa. Apesar da intenção de se adequar à nova realidade social onde está sendo inserido, Jim não tarda a entrar em conflito com o grupo de arruaceiros da escola em que está ingressando, grupo do qual faz parte sua nova vizinha, Judy (Natalie Wood). Desafiado por Buzz (Jim Backus), líder do grupo e namorado de Judy, Jim toma parte em uma corrida clandestina que acaba pondo fim à vida do primeiro. Tentando levar o caso à polícia, é perseguido pelos outros integrantes do bando da escola, o que levará à morte de seu fragilizado amigo, John (Sal Mineo), que se autodenomina Platão. Devido a esta fatalidade, Jim se reconcilia com sua família, revendo seu temperamento explosivo.

A inserção desta produção cinematográfica no cenário cultural juvenil do período seria notável, devendo-se seu sucesso a uma confluência de fatores. Primeiramente, a produção de Nicholas Ray já contava com as mais recentes e espetaculares inovações tecnológicas do período, sendo exibido em cores e no formato de tela widescreen. Um segundo motivo para o alto nível de aceitação da película se deve ao fato de seu roteiro ter como cenário uma localidade residencial suburbana, com as personagens principais sendo ainda estudantes do *high school*⁴, detalhes estes que aproximavam bastante a obra de seu público consumidor alvo, os jovens de classe média de regiões urbanas. Outro aspecto que pode ajudar a explicar o sucesso alcançado pela película consiste na prematura morte de seu astro principal, James Dean, morto em um desastre automobilístico dias antes do lançamento do filme, fato que, possivelmente, foi indiretamente responsável pela ampla divulgação obtida pela produção e por parte substancial dos ingressos vendidos.

A aproximação das personagens à realidade sociocultural dos jovens de classe média norte-americanos dialoga com o contexto social dos Estados Unidos daquele momento, no que concerne às discussões quanto ao surgimento de jovens violentos e inconsequentes. Em meados da década, ouviam-se questionamentos referentes aos riscos que o cinema e os *crime comics*⁵ poderiam representar a uma juventude suscetível a maus exemplos e facilmente

⁴ No sistema educacional dos Estados Unidos, o high school equivale ao atual ensino médio do sistema educacional brasileiro. No entanto, se o primeiro consiste em quatro anos letivos, o segundo é composto por apenas três. Desta forma, os estudantes usualmente cursam o high school entre seus 14 e 17 anos de idade.

⁵ As *crime comics* eram publicações do tipo “histórias em quadrinhos” ou HQs, voltadas principalmente ao mercado infanto-juvenil, abarcando gêneros de ação ou terror, usualmente comercializadas em bancas de jornal. Apesar das similaridades observáveis entre as *comics* deste período e as publicadas posteriormente, existem peculiaridades que não devem ser menosprezadas. Para informações referentes a este formato editorial cf:

impressionável, levando o Congresso a iniciar uma mesa de trabalhos com a finalidade de estudar o tema⁶.

Para a indústria cinematográfica, o caráter controverso da questão da rebeldia juvenil poderia se constituir em uma possibilidade de aferição de lucros⁷, desde que as produções fossem capazes de explorar o sensacionalismo da temática sem atrair a oposição declarada das parcelas mais conservadoras da sociedade, através de roteiros dinâmicos, porém com desfechos tradicionais, que assegurassem o afluxo das parcelas mais jovens da audiência às salas de exibição.⁸

Por outro lado, a tensão belicista da Guerra fria se faz presente em uma cena específica da produção, passada no interior do observatório astronômico da cidade. Na referida cena, desenrolada no início da obra, os estudantes assistem a uma dramatização audiovisual daquilo que teria sido o “Big Bang”, a explosão cósmica que, em hipótese, teria criado o universo. Após o espetáculo de flashes e sons, o velho astrônomo afirma que, diante da vastidão do universo, os problemas humanos tornam-se insignificantes. A apresentação do “Big Bang”, bem como a subestimação dos problemas do homem, constitui-se em uma alusão à paranoia nuclear existente na sociedade norte-americana naquele momento, quando a URSS já havia desenvolvido a tecnologia de ogivas nucleares e de mísseis balísticos de longo alcance, tornando um ataque aos Estados Unidos, em teoria, possível. Assim, diante da perspectiva da aniquilação nuclear, a rebeldia fortuita das personagens, desenvolvida ao longo de toda a trama, pode ser interpretada por um viés alienizante, já que o comportamento incoerente dos jovens ancora-se na completa falta de comprometimento com o futuro.

“Acossado”, por sua vez, narra a trajetória de Michel Poiccard, interpretado pelo ator Jean-Paul Belmondo, um jovem criminoso de pequenos golpes que, após roubar um carro com placa da embaixada americana para ir à Paris encontrar Patricia (Jean Seberg), uma

COUPERIE, Pierre. *et al. História em Quadrinhos e Comunicação de Massa*. São Paulo: MASP, 1970. e MOYA, Álvaro de. *(Org.) Shazam!*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

⁶ O Texto “Seduction of the Innocent” (1954), de Frederic Werthan, exemplifica esta conjuntura.

⁷ Pode-se apontar “O Selvagem” (*The Wild One*, dir.: Laslo Benedek – 1953) e “Sementes da violência” (*Blackboard Jungle*, dir.: Richard Brooks – 1955) como produções partícipes da temática da delinquência juvenil, realizadas no período.

⁸ Neste período, o Código Hays, antigo código de autocensura utilizado pela indústria de Hollywood, já se encontrava desatualizado, se considerarmos as transformações culturais ocorridas na sociedade americana desde sua instauração no fim da década de 1920. Paralelamente, a sensível redução do conservadorismo nas temáticas, e na retórica, utilizadas pelos estúdios acabou sendo uma estratégia de resistência contra a concorrência materializada pela televisão, a partir de fins dos anos 1940. Cf. LEV, Peter. “Censorship and Self-Regulation”. In: *The Fifties – Transforming the Screen (1950-1959)*. New York: Charles Scribner's Sons & Thomson Corporation, 2003.

jovem americana por quem está apaixonado, é perseguido pela polícia, acabando por ferir mortalmente um motociclista policial. A partir deste evento, a vida de Poiccard resume-se em tentar convencer Patricia a acompanhá-lo em sua fuga para a Itália, esperando ter acesso a uma soma de dinheiro escuso que lhe é devida. Tendo os investigadores em seu encalço, Poiccard enreda-se cada vez mais profundamente na trama que terminará em sua morte, através de um disparo da polícia em suas costas, depois de ter seu paradeiro denunciado pela própria Patricia.

A película dirigida por Jean-Luc Godard constituiu-se, na memória da cinematografia do século XX, como o filme manifesto do movimento artístico⁹ surgido na França, nos anos finais da década de 1950, denominado *Nouvelle Vague*. Este movimento é considerado como aglutinador de uma série de tendências da ordem da produção, da técnica e da temática do fazer cinematográfico, então em discussão no momento, tendo possibilitado a renovação de sua construção artística, influenciando movimentos similares em outras partes do mundo, iniciando debates acalorados referentes ao real valor de seu caráter inovador, bem como de sua constituição ou não em uma escola artística de contornos claramente definidos. No entanto, apesar da inegável importância destas questões, há pouca pertinência em explorá-las no presente texto, buscando evitar-se um desvio do objetivo norteador da pesquisa.¹⁰

A produção francesa em questão foi rodada nos meses de agosto e setembro de 1959, tendo sido lançada no ano seguinte, no mês de março. Neste período, a França encontrava-se num contexto de rápido desenvolvimento econômico e de modernização de seus meios de produção. Os difíceis anos de carestia, durante e após o último conflito mundial, haviam sido ultrapassados, da mesma forma que a tumultuada política de alianças partidárias característica da IV República tinha sido substituída pelo fortalecimento do poder executivo, personificado pelo General Charles de Gaulle, herói da resistência externa durante a Segunda Guerra

⁹ A *Nouvelle Vague* desenvolve-se, principalmente, no campo da produção cinematográfica, porém não exclusivamente, havendo manifestações tanto na literatura quanto na música do período. No entanto, a estética deste movimento se fez tão intensamente presente no cinema francês entre o fim da década de 1950 e o início da década de 1960 que acabou por eclipsar as outras formas de expressão artísticas partícipes, ao menos aos olhos do público leigo. Para maiores informações, cf. ROSS, Kristin. *Fast Cars, Clean Bodies – Decolonization and the Reordering of French Culture*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 1995 e BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague: Portrait d'une Jeunesse*. Paris: Editions Flammarion, 2009.

¹⁰ São inúmeras as obras dedicadas a apresentar, caracterizar e debater os parâmetros constituintes da *Nouvelle Vague*. Michel Marie, na primeira parte de seu livro *A Nouvelle Vague e Godard*, oferece um exame detalhado da gestação do movimento no seio da crítica cinematográfica da revista especializada “Cahiers du Cinéma”, bem como de seu desenvolvimento e sua herança para o cinema. Cf. MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2011.

Mundial, agora à frente da V República Francesa. De qualquer forma, o cenário político-econômico do período não se faz diretamente presente no enredo de “Acossado”, sendo esporádicas e pouco claras as alusões tanto à política interna quanto à externa da nação.¹¹

Já em seu lançamento, “Acossado” obtêm substancial sucesso de bilheteria. Isso ocorreu, segundo Michel Marie, devido ao fato de o filme de Godard ter contado com uma extensa e diversificada campanha publicitária, especialmente se observarmos se tratar de uma produção de baixo orçamento para os padrões franceses de 1959. Se a crítica ficou dividida entre enaltecer ou execrar a obra, o público teve acesso a fotos, cartazes e, antes mesmo do lançamento do filme, a um disco e a um romance inspirado no roteiro da produção. Apesar da relação direta entre os “Cahiers du Cinéma” e o diretor da película, que era articulista da mesma, é interessante o que Luc Mollet escreve no artigo publicado nesta revista, em abril de 1960:

Os quatro meses que correram entre a primeira sneak e a primeira sessão pública de Acossado, em 16 de março de 1960, permitiram ao filme de Jean-Luc Godard adquirir uma notoriedade jamais esperada, acredito eu, antes do lançamento de um filme; notoriedade devida ao prêmio Jean Vigo, ao lançamento de um disco, de um romance muito distantemente adaptado e infielmente inspirado no filme e, sobretudo, à imprensa, que dá mostras de uma paixão igual, tanto quanto inédita, nos panegíricos e na destruição. (MARIE, 2011: p.238).

“Acossado” consiste, para além das desventuras de Poiccard e de seu destino fatídico, num retrato do cotidiano parisiense do final da década aqui abordada. Através dos passos deste criminoso *bon vivant*, podemos observar os deslocamentos das pessoas na capital da nação francesa, adentramos nas salas de cinema da Champs-Élysées, frequentamos os bares e cafés na noite parisiense. A opção de se filmar em tomadas externas, isto é, fora dos estúdios, possibilita este contato mais intenso da trama com a cidade que lhe abriga, o que transparece na projeção. Assim, os dois jovens protagonistas interagem com os modos e hábitos de uma parcela da juventude de Paris da qual eram parte integrante os principais realizadores envolvidos na empreitada cinematográfica.

-As duas juventudes

¹¹ A *Nouvelle Vague*, como um todo, seria criticada pela falta de contato com as questões políticas do período. No filme em questão, vale ressaltar que a cena na qual De Gaulle e o presidente americano D. Eisenhower desfilam em parada foi retirada por motivos de censura e que, em um momento no qual a Guerra da Argélia sofria contundentes críticas, não existe citação direta sobre a questão, apenas Poiccard agindo deseducadamente com um soldado que lhe pede “fogo”, para acender um cigarro.

Analisando comparativamente as duas obras cinematográficas elencadas, é preciso considerar, além das implicações decorrentes das distinções entre os dois contextos espaciais de produção, o fato de existir um lapso temporal de cerca de cinco anos entre “Juventude transviada” e “Acossado”. Esta diferença entre os anos de produção das obras é significativa não apenas por se tratar de um momento histórico em que a cultura jovem ganhava rapidamente novos contornos mas, igualmente, por permitir uma circulação da primeira película, que já se tornara mundialmente conhecida no ano de produção de “Acossado”.¹² Desta forma, é ao menos plausível a ideia de que a representação cinematográfica da juventude americana operada em “Juventude transviada” estivesse presente na mente daqueles envolvidos na produção francesa.

Ambas as obras apresentam, guardadas as devidas especificidades como, por exemplo, a pequena diferença de faixa etária entre os protagonistas dos dois filmes¹³, personagens jovens os quais veiculam comportamentos e condutas divergentes dos padrões morais aceitos nas sociedades onde foram produzidas. Por conseguinte, alguns elementos narrativos são utilizados para possibilitar a exploração comportamental dos mesmos. Questões como a rebeldia ligada ao consumo e a sexualidade praticada em moldes mais liberais são bases fundamentais nestas representações.

O enredo de “Juventude transviada” desenrola-se no seio de uma comunidade suburbana, formada por famílias de classe média, de razoável poder aquisitivo. Esta ambientação mostra-se crucial para a forte e clara crítica à sociedade de consumo colocada em prática ao longo da realização. A rebeldia representada pela personagem de Dean, e exteriorizada em seu comportamento inconsequente, é apenas superficialmente sem causa, apesar do que pode transparecer observando-se o título original, *Rebel Without a Cause*. Na verdade, Jim Stark possui perfeita noção da fonte de suas angústias: uma família composta por uma mãe autoritária e um pai submisso os quais, em caráter de compensação, atendem prontamente aquelas que acreditam serem as necessidades de consumo de seu filho inquieto.

Na obra, não apenas a sociedade de consumo tornava-se o alvo da crítica implementada pelo enredo, mas, outrossim, a tradicional instituição da família nuclear norte-

¹² Neste caso, é importante salientar a admiração nutrida por parte dos críticos dos “Cahiers du Cinéma” em respeito ao diretor de “Juventude transviada”, Nicholas Ray, incluído no seletivo grupo de *diretores autorais*, por eles considerados como realizadores que imprimiam um traço pessoal, e por isso autoral, em seus filmes.

¹³ Enquanto em “Juventude transviada” as personagens possuem em torno de 17 ou 18 anos, em “Acossado” Patrícia tem 20 anos, enquanto Michel está na faixa dos 25 anos.

americana, sendo que uma das cenas iniciais da película torna explícita a questão do consumo na compensação para os problemas familiares. Nesta, Jim encontra-se detido na delegacia por ter sido encontrado caído na rua em estado de embriaguez. Quando seus pais e sua avó chegam ao posto policial para buscá-lo, seu pai questiona qual o motivo dele agir assim se lhe compra tudo o que quer: “-I buy you everything you want.” (“-Eu lhe compro tudo o que você quer.”), ao que Jim responde: “-You buy me many things.” (“-Você me compra muitas coisas.”). Ao longo da cena, sua mãe sistematicamente opõe-se a tudo o que é dito pelo seu pai, este pedindo para que ela ao menos espere até chegarem a casa, fato que provoca o protesto de Jim.

Nos Estados Unidos da década de 1950, a homogeneização e o conformismo, alicerçados pelo materialismo inerente à sociedade de consumo que se concretizava, começam a ser apontados como ingredientes corruptores das qualidades tradicionais do *ethos* norte-americano. Surgem, então, trabalhos sociológicos críticos às modificações socioculturais observadas, exemplificados pelas obras *The Lonely Crowd* (1950), de David Riesman; *White Collar* (1951) e *The Power Elite* (1956), de C. Wright Mills; e *The Organization Man* (1956), de William H. Whyte. Nestas obras, a obsessão pelos bens materiais, o conformismo e a homogeneização considerados característicos da sociedade de consumo, tanto quanto a incessante busca de ascensão social enquanto objeto de autopromoção, são contundentemente criticados. Neste sentido, a produção de Nicholas Ray insere-se na problematização das consequências do exponencial desenvolvimento econômico observado, frequentemente apresentado por um prisma positivo, prova da superioridade e da força do sistema de produção capitalista sobre os processos econômicos das nações socialistas, dentro da dicotomia ideológica do período.

Além da personagem protagonista, as outras duas principais personagens coadjuvantes também possuem problemas com suas famílias. Judy é uma jovem que se vê desmerecedora do afeto que sempre recebera de seu pai, este a julgando crescida demais para receber seu carinho. Sofrendo com o distanciamento imposto pelo pai, por razões morais, e não conseguindo ultrapassá-lo, expressa sua decepção através de atos de rebeldia que possam chocá-lo. Platão, por sua vez, constitui-se no caso mais problemático dos três jovens. Filho de um casamento desfeito, o rapaz é criado por uma dedicada e bem-intencionada empregada, uma vez que não conhecera o pai e a mãe se mantém constantemente ausente em viagens. Platão transforma-se, desta forma, em um jovem depressivo e atormentado, ansiosamente em

busca de atenção e afeto. Este quadro emocional o leva a realizar atos irracionais sobre os quais não sabe encontrar motivos, o último deles resultando em sua própria morte.

Assim sendo, a forma na qual a instituição familiar é apresentada na película compromete o modelo de família nuclear culturalmente aceito no período, na sociedade norte-americana. Em “Juventude transviada” não existe nem mesmo um exemplo de relação familiar saudável. As três personagens apresentadas possuem sérias disfunções comportamentais devido aos problemas relacionais existentes entre estes jovens e seus pais, sendo a rebeldia de Jim e Judy uma maneira de reagir à hostilidade que percebem em casa. Desta maneira, uma das bases do *American Way of Life* e da sociedade de consumo então consolidada, a família nuclear, é caracterizada pelo elemento da hipocrisia por esta produção cinematográfica. Tanto que Platão, rapaz que sequer conhece um real seio familiar, constrói para si uma família ideal onde Jim e Judy figuram na posição de seus pais, oferecendo-lhe o afeto e a atenção que ele almejava. Esta família harmônica, porque imaginada por Platão, tem significativamente seu lar materializado na mansão abandonada na colina. A espaçosa construção, que claramente chegou a ser um imóvel luxuoso, não passa de ruínas naquele momento, afinando-se ao que parece ser a instituição familiar se tomarmos a perspectiva dos três jovens. Entretanto, e apesar das críticas, o filme apresenta um final conservador, sendo a harmonização do seio familiar suficiente para a resolução dos problemas comportamentais da juventude.

Diferentemente da produção americana, que ainda se encontrava amarrada aos rígidos códigos sociais e de censura da sociedade dos Estados Unidos, Godard pôde contar com uma maior liberdade para a consecução de “Acossado”¹⁴. É possível, deste modo, que suas personagens não apresentem quaisquer relações familiares. Se Michel é um golpista que se torna homicida, vivendo ora em uma determinada cidade, ora em outra, Patricia é uma jovem americana que vive sozinha em Paris, trabalhando como vendedora do jornal “New York Herald Tribune” e buscando tornar-se sua articulista, ainda contando com o sustento dos pais sob o pretexto de estudar na Universidade de Sorbonne. A nacionalidade americana de Patricia é, por sua vez, expressiva. Na sociedade francesa será uma americana que irá

¹⁴ Não devemos, entretanto, sobrevalorizar um possível liberalismo da sociedade francesa, como atestam a descrição com que são encenadas as breves e raras cenas de afeto entre Patricia e Michel, bem como a censura estatal à qual foi submetido o filme de Godard para a obtenção da licença de exibição. Finalmente, note-se que “Acossado” foi, apesar de não veicular qualquer cena de nudez ou de licenciosidade, classificado como inapropriado para menores de 18 anos. Essa classificação deveu-se, provavelmente, à temática abordada mais que ao teor das cenas filmadas.

representar toda a modernidade comportamental de uma jovem mulher. Além disso, Patricia ainda guarda muito de sua cultura, demonstrando um baixo grau de assimilação cultural, como prova seu apenas relativo controle do idioma francês. Amante de carros, principalmente dos modelos americanos, e atento observador dos gestos do ator hollywoodiano Humphrey Bogart, os quais tenta imitar, Michel Poiccard apaixonou-se justamente por esta mulher. Ato afetivo que foge ao arquétipo de sua personagem.

Os protagonistas masculinos das obras cinematográficas tratadas, Jim Stark e Michel Poiccard, divergem do estereótipo do herói de cinema em utilização nas décadas anteriores, distanciando-se do clássico modelo dos anos 1920 e 1930, de notável cavalheirismo e idoneidade moral incorruptível, mesmo diante das adversidades mais atroz, seguro e suficientemente forte para seguir o caminho eticamente correto merecendo, no final, a admiração da heroína. Agora, o herói parece seguir uma ética própria, apenas em parte congruente com o papel social dele esperado. Os dilemas pessoais por ele enfrentados exteriorizam-se em sua falta de habilidade em lidar com o meio social, meio este que se caracteriza como a mesma origem de seus impasses psicológicos. Steven Ross afirma que os personagens vividos por James Dean:

*(...) were just sensitive, sensual, and often anguished young men seeking to discover and define their identities. In the process they raised doubts about the values and behavior that dominated American culture and society, and indirectly conveyed some of the undercurrent of dissatisfaction that existed during the decade.*¹⁵ (ROSS, 2002).

Se, apesar do comportamento impulsivo e perigoso, Jim acaba por se adequar ao seu esperado papel como jovem de classe média, reconciliando-se com seus pais e construindo um relacionamento afetivo com Judy, Michel Poiccard vai às últimas consequências de seu comportamento auto-destrutivo. Criminoso procurado, o herói de Godard constitui-se pela heterogeneidade. Sempre devidamente trajado, compra diversas edições do jornal “France Soir”, pois gosta de ler o horóscopo. O chapéu e o cigarro, que fuma descontroladamente, chegando a acender o próximo antes que aquele que acabara de fumar pudesse se apagar, compõem sua aparência, sendo sua presunçosa elegância sublinhada pelo tema musical jazzístico que o acompanha ao longo da projeção. Sabendo escolher bons automóveis para

¹⁵ (...) eram sensíveis, sensuais, e geralmente jovens angustiados buscando descobrir e definir suas identidades. No processo eles levantaram dúvidas sobre os valores e comportamento que dominavam a cultura e a sociedade americanas, e indiretamente expressaram algumas das tendências da insatisfação que existiu durante a década. Cf. ROSS, S. *Movies and American Society*. Padstow: Blackwell Publishing, 2002. p.231.

furtar, tem como sonho de consumo ir viver na Itália com Patricia, através do dinheiro que lhe é devido por um comparsa. Não perde a oportunidade de realizar um galanteio para, no momento seguinte, proferir uma ofensa, sendo suas tentativas de aproximação de Patricia marcadas pela intercalação de gentilezas e injúrias. Sexista, profere comentários irônicos sobre as mulheres ao volante, da mesma forma que acha válido levantar descaradamente as saias das jovens nas ruas de Paris. Ignorando os riscos e determinado a convencer Patricia em fugir para a Itália em sua companhia, negligencia a aproximação da polícia, cada vez mais perto. Assim, a técnica pouco convencional de montagem utilizada em “Acossado”, marcada por rupturas, falsos *raccords* e saltos, e que propiciou críticas e aplausos quando do lançamento deste título, parece condizer com este caráter volátil da personalidade de Poiccard, indivíduo angustiado pela possibilidade de prisão, movimentando-se incessantemente pela cidade, enredando-se na trama que, num ritmo de desenvolvimento acelerado propiciado pela montagem, leva-o à morte através de sua amada.

Opondo-se aos declarados sentimentos de Poiccard, Patricia, por seu turno, não afirma amá-lo, resistindo às suas investidas, apesar de acabar por ceder e ir à cama em sua companhia. O casal protagonista de “Acossado” veicula, desta forma, um determinado grau de inversão nos papéis amorosos. A despeito da excessiva masculinidade que Poiccard possa exibir através de seus atos, é ele a metade fragilizada da relação. Patricia mantém-se segura de si, não se prendendo a convenções morais, confessando estar grávida e planejando realizar um aborto. De tal modo, e ainda que não apresente nada da rebeldia gratuita de Judy, em “Juventude transviada”, sua forma de comportamento vai bem além dos limites observados pela personagem feminina hollywoodiana, a despeito da descrição e recato com que a aspirante a jornalista procura se apresentar.

Como se poderia esperar, em observância aos padrões morais em vigor na sociedade dos Estados Unidos quando da produção de “Juventude transviada”, no ano de 1955, o filme não veicula nenhuma alusão direta ao comportamento, tampouco aos atos sexuais de suas personagens. Entretanto, a tendência de Judy a uma conduta sexualmente menos conservadora é claramente apresentada, tornando-se um dos principais traços característicos da personagem. O caráter emocionalmente volúvel de Judy evidencia-se ainda mais nas cenas seguintes ao acidente que vitima fatalmente seu namorado. Era de se esperar que a jovem apresentasse forte pesar pela morte de alguém tão próximo a ela. Entretanto, decorrido o curto espaço temporal de poucas horas, Judy já se encontra nos braços de Jim, confessando amá-lo. Não

existe, igualmente, qualquer espécie de preocupação de sua parte quanto às consequências do acidente. Uma vez ocorrido o fato, ela simplesmente abandona o local do desastre, não cogitando chamar as autoridades competentes, tampouco expressando sinais de forte desequilíbrio emocional causado pela morte repentina e estúpida de Buzz. Se considerarmos os padrões morais da sociedade norte-americana de meados da década de 1950, a prontidão com que Judy esquece o namorado morto e transfere seu afeto a Jim demonstra-se, obviamente, reprovável. Entretanto, no final da película, esta jovem mulher inicia um relacionamento estável, adequando-se aos conservadores padrões morais do período.

Em “Acossado”, entretanto, as implicações ao conservadorismo da sociedade francesa limitam-se à ausência de cenas nas quais sejam veiculados diretamente atos explícitos de troca de afeto físico entre as personagens.¹⁶ A temática, por seu lado, mostra-se nada conservadora, apresentando uma relação afetiva/sexual pouco convencional entre um criminoso em fuga e uma jovem estrangeira liberalizada quem acaba por denunciá-lo à polícia, como intuito de provar a si mesma que não o ama. Quando, como consequência de sua denúncia, seu amante ocasional morre diante de si, Patricia demonstra muito pouco pesar ou remorso. Michel havia contado com a sorte demorando-se em Paris. Quando a sorte o abandona, morre em uma das ruas da cidade, no fim do fôlego.

-Considerações finais

O presente texto pretendeu apresentar um exame comparativo da caracterização juvenil operada em duas produções cinematográficas representativas da década de 1950: “Juventude transviada” e “Acossado”. Importante salientar que, apesar de “Acossado” ter sido lançado no início do ano de 1960, foi considerada pertinente sua análise para o recorte temporal proposto, os anos 1950, devido a sua evidente relação com a atmosfera cultural dos anos finais da mesma década.

As obras aqui elencadas veiculam personagens jovens em ruptura com os padrões comportamentais propagados, no período, nas sociedades nas quais as respectivas películas foram produzidas. Observados os limites de encenação impostos pelos códigos de censura e

¹⁶ A longa cena rodada no quarto de hotel de Patricia, apesar de demonstrar que os amantes se relacionaram sexualmente, é rodada bastante pudicamente, sendo o ato sexual mascarado pelos lençóis sob os quais se encontram as personagens, bem como pelos saltos de montagem.

mesmo pelos sistemas de produção vigentes, as películas trazem à tela personagens em ruptura com seus laços familiares, expressando sua sexualidade de forma notadamente livre para os costumes do momento, por vezes cometendo crimes e apresentando pouca consideração às prováveis consequências de seus atos. Aos olhos do público, estas personagens tornam-se muito pouco convencionais se comparados aos modelos tradicionais dos cinemas americano e francês, sendo as personagens masculinas confusas e psicologicamente frágeis, enquanto suas congêneres femininas buscam desconsiderar as convenções sociais e culturais que constrangeriam sua margem de ação.

Caso consideremos o grau de liberdade com que tais filmes abordaram a questão do jovem, levantando alguns dos dilemas existentes diante das novas demandas culturais evidenciadas, fica evidente que a produção de Nicholas Ray possui um caráter mais conservador em sua trama, coadunando com os parâmetros sociais em vigor nos Estados Unidos, bem como aos limites ainda restritos emanados de Hollywood. Entretanto, não deve ser negligenciado o fato de que o longa-metragem de Godard constituiu-se, por sua vez, uma realização à margem do sistema de produção existente na França, nos fins da década. Fora do *mainstream*, era a proposta do movimento dos jovens diretores franceses, do qual fazia parte Godard, forçar a renovação da produção cinematográfica francesa, com novos temas, novos roteiros, novos atores, em suma, uma nova forma de fazer cinema. Desta maneira, nada mais potencialmente promissor do que abordar a juventude e seus novos padrões comportamentais.

-Referências Bibliográficas

BAECQUE, Antoine de. *La Nouvelle Vague: Portrait d'une Jeunesse*. Paris: Editions Flammarion, 2009.

BISKYND, Peter. *Seeing is Believing: Or How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the 50s*. London: Bloomsbury, 2001.

Bloch, Marc. "Para uma história comparada das sociedades europeias". In: *História e Historiadores – textos reunidos por Étienne Bloch*. Trad.: Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 1995.

BUHLE, Paul; WAGNER, Dave. *Hide in Plain Sight – The Hollywood Blacklistees in Film and Television, 1950-2002*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.

COUPERIE, Pierre et al. *História em Quadrinhos e Comunicação de Massa*. São Paulo: MASP, 1970.

CRAIG, Campbell; LOGEVALL, Fredrik. *America's Cold War: The Politics of Insecurity*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

DIGGINS, John Patrick. *The Proud Decade: America in War and in Peace*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

FERRO, M. “O Filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GAIR, Christopher. *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

KOCKA, Jürgen. “Comparison and Beyond”. *History and Theory*, v.12, n.1, 2003.

LAGNY, Michèle. “O Cinema como Fonte de História”. In: NOVOA, J.; FRESSATO, S.; FEIGELSON, K. *Cinematógrafo – Um olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.

LEUCHTENBURG, William E. (org.). *O Século Inacabado – A América Desde 1900*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

LEV, Peter. *The Fifties – Transforming the Screen (1950-1959)*. New York: Charles Scribner's Sons & Thomson Corporation, 2003.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2011.

MAY, Lary. *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

MCENANEY, Laura. “Cold War Mobilization and Domestic Politics: the United States”. In: LEFFLER, M. P.; WESTAD, O. A. *The Cambridge History of The Cold War*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MORETTIN, Eduardo. “O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, M. H. Et alii. *História e Cinema – Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

MOYA, Alberto de. (Org.) *Shazam!*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. “A História Depois do Papel”. In: PINSKY, C. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

ROSS, Kristin. *Fast Cars, Clean Bodies – Decolonization and the Reordering of French Culture*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 1995.

ROSS, Steven J. *Movies and American Society*. Padstow: Blackwell Publishing, 2002.