

GT 6 – Ideologias, cultura e meios de comunicação

A problemática da consciência histórica em juventude transviada

Márcio Santos de Santana*

Resumo

Este trabalho analisa o filme *Juventude transviada*, tendo por objetivo compreender a formação da consciência histórica nos protagonistas juvenis. Tal empreendimento se justifica por se tratar de um clássico do gênero teenpicture, no qual o teenager (adolescente) é o protagonista e tem os seus dilemas e anseios representados como mote central da trama. Metodologicamente, nos pautamos pela análise da linguagem cinematográfica, vista como um todo complexo no qual se integram imagem, som e palavra, mas consolidado apenas com a edição e a montagem. Tomados em conjunto, esses elementos compõem uma narrativa. Dentre os principais resultados: (i) outrora a finalidade da ação do rebelde era a revolução, originada da ação política coletiva, considerada como a única maneira de solucionar os problemas da humanidade; (ii) na nova conjuntura, representada no filme, os jovens são considerados rebeldes não porque confrontam a autoridade estatal, mas porque contestam a autoridade existente no amago de outra instituição: a família. A conclusão é que *Juventude transviada* é um filme feito para a juventude, mas com a intenção de transmitir um alerta à sociedade: o distanciamento afetivo entre pais e filhos; entre os indivíduos, famílias e comunidades ou, ainda, entre sujeitos e instituições sociais conduz à anomia e a desestruturação social.

Palavras-chave: Juventude. Cinema. Consciência Histórica.

O filme **Juventude transviada** é a fonte histórica deste trabalho. Para analisá-lo, realizaremos operação heurística específica, com o fito de captação da historicidade e apreensão da lógica de constituição da linguagem, pois o fazer cinematográfico tem suas singularidades, tanto que imagem, som e palavra se conjugam em um todo complexo. De acordo com Carrière (1995, p. 14), o surgimento de uma linguagem

autenticamente nova [não foi possível] até que os cineastas comessem a cortar o filme em cenas, [ou seja,] até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma

* Docente no Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Contato: msantana@uel.br.

nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade.

A compreensão interna dessa linguagem é *conditio sine qua non* para a realização de qualquer estudo mais acurado. Visto no seu conjunto, os elementos e os recursos mobilizados no filme, ao fim e ao cabo, constituirão uma narrativa (CARDOSO; MAUAD, 1997).

A dimensão artística do filme não pode mais ser invocada como argumento para a desvalorização dos filmes como agentes da história e/ou fontes de conhecimento histórico, seja acadêmico ou escolar. O alargamento do conceito de fonte histórica promovido pelos Annales, incorporando todo e qualquer vestígio e/ou registro da ação humana, promoveu uma verdadeira “revolução documental” (REIS, 2004).

No processo de análise dos filmes realizaremos uma dupla operação. Primeiramente buscaremos compreender o filme como **agente histórico**. Isso demanda uma crítica externa à fonte. Em qual contexto histórico esses filmes estão inseridos? Com quais problemas e questionamentos sociais eles dialogam? Nesta perspectiva o foco analítico recai sobre o contexto histórico mais amplo no qual os filmes estão inseridos, bem como o significado deles para o momento histórico no qual apareceram ou mesmo para a atualidade.

Num segundo momento, o filme será tratado como **fonte histórica** propriamente dita. A historicidade dos filmes será analisada, observando atentamente a lógica de constituição da linguagem fílmica. O fazer cinematográfico tem suas particularidades, temas, leituras, sensibilidades, olhares, sequências e narrativa bem peculiar. Imagem, som e palavra se conjugam num todo complexo. A compreensão interna dessa linguagem é *conditio sine qua non* para a realização de qualquer estudo mais acurado (NÓVOA, 1995).

O filme é produto de uma realidade sociocultural e, como tal, veicula leituras sobre as dimensões da existência humana, com ampla capacidade de sedução do público, sendo irrefutável, sua capacidade de estruturar mitos e utopias, mentalidades e ideologias. Como produto coletivo, resultado do trabalho de profissionais diversos (roteirista, diretor, produtor, atores etc.), podendo também agir em sentido oposto, ou seja, combater as representações hegemônicas num dado momento histórico. O filme é, ainda, produto da indústria cinematográfica e, como tal deve seguir as regras inerentes ao seu nicho de

mercado: metas de custo e de faturamento, adoção das regras de produção e distribuição mais lucrativas etc.

A teoria da história tem desenvolvido ricas abordagens acerca da problemática da consciência histórica. De acordo com Rüsen (2001), há de se considerar, ao menos dois aspectos: primeiramente, a concepção de consciência histórica como algo inerente à condição humana. Em segundo, mas imbricado com o argumento precedente, a consciência histórica está relacionada com o conhecimento cotidiano e, também, com a questão da identidade, tanto individual quanto social.

* * *

A historiografia tem produzido importantes registros de ruptura com o sistema de exclusão das novas gerações do debate público. Os silêncios têm sido alvo de historiadores que trabalham com a *história da infância, adolescência e juventude*. A inserção dos jovens e/ou da juventude como objeto de estudo sistemático da história ocorreu em tempos relativamente recentes, notadamente, a partir dos anos 1970, no âmbito da Nova História francesa.

O novo olhar historiográfico permite retomar discussões e problemáticas clássicas da historiografia, ao mesmo tempo em que realiza tal operação por meio de um viés específico. Um novo olhar para antigas questões, que por vezes possibilitam a formulação de novos questionamentos. Nesse sentido, a juventude é um componente relevante para o funcionamento das sociedades, bem como central para a compreensão da modernidade.

Uma marcante transformação cultural, imprescindível para o aparecimento de uma história dos jovens e/ou da juventude, reside na aceleração do processo de individualização no Ocidente, bem como as complexas e variadas repercussões disso nas ciências humanas. Novos atores e papéis sociais surgem, assim como preferências, sensibilidades, modelos éticos se transformam; novas práticas e representações culturais vêm à tona, acompanhadas por situações, problemas e fenômenos econômicos que podem aparecer em razão dessas novas realidades.

Os estudos sobre a temática *juventude* consolidaram definitivamente a legitimidade perante a opinião pública, sendo objeto de reflexão nos meios acadêmicos,

políticos e midiáticos. No âmbito acadêmico, malgrado os esforços realizados, sobretudo nas Ciências Humanas, as definições de juventude ainda são marcadas por uma tensão original não solucionada, qual seja, a de que a categoria social é simultaneamente “um momento no ciclo de vida, concebido a partir de seus recortes socioculturais”, bem como “modos de inserção na estrutura social” (SPOSITO, 2003, p. 10).

Os dois critérios principais mobilizados para o desenvolvimento das definições da categoria juventude requerem um equacionamento mínimo. De outro modo, tanto o critério etário quanto o sociocultural, isolados ou em conjunto, permanecerão insuficientes para a construção de uma definição mais estruturada.

As críticas realizadas ao uso da categoria juventude têm origem nessa tensão mal resolvida. As categorias sociais formadas a partir do processo de cronologização do curso da vida são acompanhadas pelo critério etário, objetivo, naturalista e não-relativista. Assim, se a categoria for mobilizada isoladamente, conduz a uma concepção de juventude como faixa etária (ou classe de idade).

Portanto, concordando com a primeira perspectiva, a questão central a ser feita é acerca da relevância de uma pesquisa sobre o jovem e/ou a juventude, pois, como bem questionam Levi e Schmitt (1999, p. 9), “o que existe nesse contexto que vá além das questões clássicas da história social sobre as diferenciações dos grupos ou das classes na sociedade”.

Na segunda perspectiva a ser considerada, o enfoque é outro. Pensando nos estudos sobre a juventude *pari passu* com a problemática da modernidade, Groppo (2000, p. 8) questiona se “seria a juventude um componente realmente importante, de peso, na formação e funcionamento das sociedades modernas?” ou se, de outra forma, “seria apenas um componente por demais secundário para poder sustentar análises qualificadas e relevantes da modernidade”.

A categoria *juventude*, portanto, deve ser mobilizada a partir de alguns cuidados metodológicos. A idade não deve ser considerada o único critério para a definição de juventude, devendo ser combinado com outros princípios classificadores de sujeitos e/ou grupos sociais. Nesse sentido, o gênero, a etnicidade, o enquadramento econômico, a religiosidade (ou sua ausência) etc., devem compor o quadro analítico. Logo, o marco

etário compõe a definição apenas como ponto de partida, pois a ele se soma o componente sociocultural.

* * *

O roteiro foi escrito por Stewart Stern, com base na adaptação de Irving Shulman de uma história de Nicholas Ray, derivada a partir do livro homônimo do psiquiatra e pesquisador Robert Mitchell Lindner, publicado em 1944, um estudo de caso sobre o comportamento delinquente de Harold, o sujeito de pesquisa submetido a sessões de análise e hipnose. O filme teria como foco, inicialmente, o conflito de gangues e a corrida de carros, mas o foco narrativo foi ampliado após o contato com a obra de Lindner.

Na Língua Portuguesa o título do filme passou por uma importante adequação. Teria se chamado “*Rebelde sem uma causa*” em caso de tradução literal, mas foi lançado como **Juventude transviada**. Se a opção tivesse sido a tradução literal, o enfoque teria recaído sobre o indivíduo, no caso o protagonista Jim. Contudo, na versão brasileira a escolha se deu pelo coletivo – juventude – para ressaltar o eixo narrativo da trama, que se desdobra a partir da trajetória dos três jovens, Jim, Judy e Platão.

O que o título original do filme – **Rebel without a cause** – destaca, portanto, é uma transformação histórica de relevo: a rebeldia mostrada na narrativa fílmica já não é mais realizada com base em preocupações de caráter coletivo, mas sim individual. Entretanto, a noção de rebeldia mudara. “*Rebelde sem uma causa*” ressalta bem essa transição. Nesse sentido, os jovens retratados no filme são rebeldes não porque confrontam, **diretamente**, a autoridade estatal, mas porque contestam a autoridade no amago de outra instituição: a família.

Ao menos até meados da década de 1940, a noção de rebeldia está profundamente relacionada com a política, ou seja, o rebelde era um militante político, sobretudo, um militante de esquerda (anarquista, socialista, comunista etc.). A finalidade da ação do rebelde era a revolução, originada da ação política coletiva, considerada como a única maneira de solucionar os problemas da humanidade.

A concepção de rebeldia, indicada no título do filme, rompia com os padrões de compreensão da época, uma vez que, até aquela conjuntura, o rebelde lutava por uma

causa macropolítica, relacionada à situação econômica – a pobreza acima de tudo – com o objetivo de romper com a situação de exploração a que os pobres eram expostos.

Os rebeldes representados no filme não são operários, mas jovens de classe média, detentores de boa qualidade de vida. Portanto, o processo de construção de identidade social é o ponto central do enredo. Tal construção converte-se, ao menos nessa narrativa fílmica, na primeira etapa de constituição de uma consciência histórica.

* * *

A cena de abertura introduz o telespectador na tensão dramática do filme. Jim vem cambaleando pela rua, visivelmente embriagado, parando ao se ver diante de um macaquinho de brinquedo caído ao chão. A cena tem a duração de pouco mais de um minuto, realizada em um plano único. Para a sua realização, a câmera foi postada em um ponto fixo de onde registra a interação dramática entre o ator e o brinquedo.

A maneira cuidadosa e meiga que o jovem trata do brinquedo, deita-o, fazendo do papel de presente um cobertor e do laço um travesseiro. A metáfora visual remete ao vazio existencial do próprio Jim, angustiado pela falta de cuidados, necessitando de inserção familiar, sentindo-se carente de proteção, apesar de viver em uma família nuclear, de classe média, portanto, em boa condição financeira.

A razão para a revolta dos jovens está simbolizada na figura paterna. A ausência de orientação oriunda do pai, o adulto da relação, deixa esses jovens sem capacidade de se orientar na sociedade. A identidade social é construída pela negação da figura paterna. Os valores e os projetos de vida, o papel social, assim como a projeção de futuro para suas vidas são formatadas pela negação desses elementos tal como materializados em seus pais.

A cena seguinte tem importância estratégica na narrativa fílmica, pois realiza a ligação entre os três jovens sobre os quais o filme desenvolve sua trama: Jim, Judy e Platão. Cada jovem por uma razão específica está com problemas com a Delegacia de Menores.

* * *

Judy foi conduzida até a autoridade policial por estar perambulando sozinha a noite. Em seu relato, a jovem explica que teria uma sessão de cinema em família. Contudo, o pai se exaltou ao vê-la usando batom, tomando uma atitude rude que a magoou profundamente: limpou seus lábios, de modo tão forte, que a machucou, física e emocionalmente. Em sua conversa com o Conselheiro transparece a sua extrema carência afetiva com relação à figura paterna, de quem busca, intensamente, a aprovação.

No caso de Platão, a questão é bem outra. Conduzido até a instituição por ter atirado em filhotes de cachorro, foi amparado pela empregada da família. No diálogo entre o Conselheiro, a empregada da família Crawford e Platão, alguns dados sobre a sua vida são externados.

Justamente no aniversário do rapaz, sua mãe o deixou em casa com a empregada, partindo em viagem à Chicago para visitar a irmã. Seus pais não viviam juntos, o que não seria justificativa para a longa ausência da figura paterna. Desse quadro adverso, tem origem a resposta enfática de Platão, ao ser repreendido por sua governanta: “– Ninguém pode me ajudar.” Logo, o Conselheiro questiona se o jovem já esteve em um psiquiatra...

Jim é visto pelos pais. Sua mãe vai à sua direção esboçando um escândalo. A câmera focaliza o jovem de um ângulo baixo para demonstrar a solenidade cômica: ele se levanta e, em um tom formal, deseja feliz Páscoa aos pais. Seus pais são representados de maneira bem superficial. O pai é, a bem da verdade, uma caricatura. Uma materialização da covardia e da indecisão. Sua mãe, histérica e autoritária. Em seu diálogo, ela concentra em si o drama da situação, ou seja, apenas os seus sentimentos são relevantes (quase havia morrido de susto quando avisada daquele evento).

O jovem Stark desfalece sobre a cadeira. Esquiva-se ao ser auxiliado pela mãe. Seu pai permanece imóvel, incapaz de reação. Quando o faz, não produz bons sentimentos no filho. Seu pai o questiona onde havia passado a noite, chamando-o de *Jimbo*, tal como se ainda fosse uma criança. Nisso o rapaz se levanta e, olhando firme para o pai, examina-o de cima a baixo, esboçando um sorriso displicente, questionando se havia se divertido no evento social do qual estava participando até ser interrompido pela chamada policial.

A tensão na cena indica toda a frustração existente na relação do jovem com a família, pois seu comportamento de modo hostil. Olha o genitor como se o quisesse oprimir, devolvendo o sofrimento. Para tanto, mobiliza o recurso da ironia, não

compreendido pelo pai, haja vista a diferença de visão de mundo, valores e códigos culturais existentes entre os dois. Jim abraça o pai, fazendo-o se sentar na cadeira, tal como se fosse um rei ocupando um trono.

A impossibilidade de diálogo entre pais e filho é confirmada na continuidade da cena, quando se reúnem com o Conselheiro Sênior. A postura dos pais é de liberar o filho da maneira mais rápida possível, isentando-o de qualquer culpa, haja vista ser jovem e gozar da inimizabilidade. Entretanto, tal postura irrita Jim, cansado desse tratamento, uma vez que o faz se sentir inútil e incapaz de solucionar os próprios problemas.

* * *

A consciência histórica dos jovens, tal como representada no filme, segue dois vetores intrinsecamente ligados a autoridade dos pais. A dialética autonomia x heteronomia é o primeiro vetor. O outro tem a ver com a oscilação entre o conflito e a conciliação.

Na ausência de valorização de seus desejos, ideias ou reflexões, os jovens são levados à confrontação. Na representação fílmica, a juventude confronta, afronta, provoca. Os adultos em sua vida não terão, necessariamente, a capacidade e/ou sensibilidade de notar as motivações subjacentes a tais atos. Por conseguinte, a revolta virá como resposta dessa juventude.

Juventude transviada é um filme feito para a juventude, mas com a intenção de transmitir um alerta à sociedade: o distanciamento afetivo entre pais e filhos; entre os indivíduos, famílias e comunidades ou, ainda, entre sujeitos e instituições sociais conduz à anomia e a desestruturação social. Nesse sentido, não foi pensado, em sua origem, como filme apologético à juventude, mas sim, como porta voz de uma mensagem: cresçam e sigam os passos de seus pais; e mais, quando os exemplos paternos não forem salutares, então que os jovens sigam em sentido oposto. Quando tudo o mais falhar, saibam que as instituições estatais serão o último suporte, ainda que seja a polícia, como em *Juventude transviada*.

REFERÊNCIAS

Fonte

JUVENTUDE Transviada (Rebel Without a Cause). Direção: Nicholas Ray. Produção: David Weisbart. Roteiro: Stewart Stern. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1955. 1 DVD (111 min.), son., color., leg.

LINDNER, Robert Mitchell. Rebel without a cause: the story of a criminal psychopath. New York: Grune & Stratton, 1944.

Bibliografia

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História da criança no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1996.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventude**: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude. Introdução. In:_____. **História dos jovens**: da antiguidade à era moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. **Olho da História**, Salvador, v. 01, n. 01. 1995. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>. Acesso em: 12 set. 2013.

REIS, José Carlos. **Escola dos Annales**: a inovação em história. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

SPOSITO, Marília Pontes. **Os jovens no Brasil**: desigualdades multiplicadas e novas demandas políticas. São Paulo: Ação Educativa, 2003.