

CINEMA E REBELDIA: A CULTURA JOVEM DOS ANOS 1950 EM “JUVENTUDE TRANSVIADA” (1955)

Carlos dos Santos¹

Resumo: O presente artigo analisa a produção cinematográfica “Juventude transviada” (*Rebel without a cause*, dir.: Nicholas Ray – 1955) buscando abordar a forma pela qual ocorreu o contato entre a indústria do cinema de Hollywood e a cultura jovem em ascensão, na década de 1950, nos Estados Unidos da América. Para tanto, considera-se o contexto da citada indústria no período, quando é formulado o gênero cinematográfico *teen*, atentando-se para os desdobramentos sociais das representações juvenis operadas na obra.

Palavras-chave: Estados Unidos da América; Cinema; Juventude; Representação.

CINEMA AND REBELLIOUSNESS: THE 50'S YOUTH CULTURE IN “REBEL WITHOUT A CAUSE” (1955)

Abstract: This paper analyses the cinematographic production “Rebel without a cause” (Nicholas Ray – 1955) searching the way that occurred the contact between Hollywood movie industry and the rising youth culture, in the 50s, in the United States of America. In order to achieve this, it regards the context of this industry in the period, when is formulated the teen picture genre, noticing the social ramifications of juvenile representation constructed in the movie.

Keywords: United States of America; Cinema; Youth; Representation.

Introdução

A década de 1950 é usualmente lembrada como o momento de consolidação da juventude enquanto força cultural. Nos Estados Unidos da América, especialmente, a juventude do período passa a povoar o imaginário da nação através de um misto de rebeldia e angústia, insatisfação e ousadia, num contexto cultural que concorre com o imaginário político daqueles anos, tornando-se importante elemento na posterior caracterização

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História Comparada, do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/IH/UFRJ). Pesquisador integrante do Laboratório de Estudos Históricos e Midiáticos das Américas e da Europa (LEHMAE). Bolsista CAPES. E-mail: carlosvsdossantos@gmail.com

histórica do momento. Se o notável desenvolvimento econômico observado permitiu que a década fosse considerada através de um prisma positivo, sublinhando-se a afluência, as tensões oriundas da parcela juvenil² daquela sociedade assinalam questões relativas aos possíveis males que o consumo e a falta de perspectivas além do próprio bem-estar pessoal poderiam provocar.

Desta forma, examina-se a produção cinematográfica “Juventude transviada” (*Rebel without a cause* – 1955)³ objetivando-se abordar o processo de construção representacional da juventude realizada na obra. Pretende-se, à luz do cenário cultural de meados dos anos de 1950, problematizar o papel da indústria do cinema de Hollywood na consecução de um arquétipo juvenil calcado em um conjunto de características, o qual seria partilhado por outras produções de temática jovem, além de colaborar para a compreensão das questões levantadas no seio daquela sociedade, diante do surpreendente estabelecimento da cultura juvenil.

Diante das muitas possibilidades de trabalho historiográfico com fontes cinematográficas, considera-se aqui o cinema como veículo de representação social, bem como sua capacidade de colocar em movimento tendências presentes numa dada sociedade, figurando como agente de construções representacionais. Segundo José D’Assunção Barros, versando sobre a relação cinema-história e o uso do cinema pelos historiadores:

A partir de uma fonte fílmica, e a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionados aos diversos contextos contemporâneos, os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade. De igual maneira (...) os historiadores políticos e culturais podem examinar os diversos usos, recepções e apropriações dos discursos, práticas e obras cinematográficas.⁴

² Os jovens não compunham o único agrupamento social a questionar, de alguma forma, a ordem social estabelecida nos Estados Unidos, nos anos 1950. A população negra e as mulheres igualmente deram voz a novas demandas sociais. Entretanto, no presente artigo, apenas a juventude será examinada enquanto ator social por se considerar ser a parcela que melhor exemplifica as transformações culturais em curso.

³ *Rebel without a cause* (Juventude transviada); Direção: Nicholas Ray. Produção: David Weisbart. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 1955.

⁴ BARROS, José D’Assunção. “Cinema e história: entre expressões e representações”. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção. *Cinema-História – teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 43.

Desta forma, o cinema se apresenta enquanto fonte singular para o estudo das representações juvenis da década de 1950 por permitir o acesso a determinados constructos operados nos e através dos filmes. Ainda segundo Barros:

Para além do fato mais evidente de que o cinema – enquanto ‘forma de expressão cultural’ especificamente contemporânea – fornece fontes extraordinariamente significativas para os estudos históricos sobre a própria época em que foi e está sendo produzido, uma outra relação fulcral entre História e Cinema pode aparecer através da dimensão deste último como ‘representação’. O Cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um ‘meio de representação’. Através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme.⁵

Nas produções mais significativas do cinema americano juvenil, o embate entre os valores tradicionais e as tensões de ruptura presentes na sociedade americana da década em apreço configura-se como o pano de fundo dos enredos. Assim, as representações veiculadas dão conta de jovens cujo comportamento sublinha o distanciamento existente entre a nova cultura juvenil e os consolidados padrões emanados do habitual *ethos* americano. Mas, explicitando uma relação menos harmônica, o cinema consiste numa produção multifacetada. Nele concorrem vozes distintas, mesmo opostas, oriundas de grupos sociais diversificados, além de ser construído mediante a apropriação de elementos presentes em variados âmbitos da sociedade.⁶

Paralelamente à Barros, porém compartilhando preocupações metodológicas com este, Michèle Lagny, no artigo “O Cinema como Fonte de História”⁷, realiza algumas observações quanto à utilização do cinema no

⁵ *Ibid*, pp. 43-44.

⁶ Quanto à presença de variadas vozes sociais na obra cinematográfica, o próprio Marc Ferro, responsável pelas primeiras reflexões concernentes ao cinema, no seio da corrente historiográfica francesa da Nova História nos anos 1960, já havia salientado a potencialidade do filme para veicular as posições de grupos sociais subalternos. Sua noção de contra-análise da sociedade fundamenta-se nesta questão. Cf. FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. In: *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

⁷ LAGNY, Michèle. “O Cinema como Fonte de História”. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.

trabalho do historiador, tecendo reflexões referentes às aproximações entre a linguagem cinematográfica e a escrita historiográfica. Para Lagny, apesar de o cinema ser pensado enquanto 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.

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. Igualmente, o cinema possibilitaria a análise privilegiada do imaginário social, bem como da noção de identidade cultural⁸.

Nos Estados Unidos o elemento jovem desponta já em meados da década de 1940, aumentando gradualmente sua presença no cotidiano nacional, até eclodir em meados da década seguinte. Esta sociedade começa, então, a refletir sobre as maneiras através das quais os jovens estavam ingressando ativamente no cotidiano nacional. Caracterizada pela ansiedade, a cultura juvenil é tida como libertária, hedonista, fútil, distante das preocupações políticas nacionais, permissiva quanto aos padrões comportamentais, em especial naquilo que concerne à sexualidade, e desmanteladora dos padrões sociais vigentes. Logo, na continuidade desta perspectiva de observação, a cultura jovem passa a ser sublinhada, principalmente, pela rebeldia despropositada, a realização de atos violentos numa postura de gratuita oposição aos valores tradicionais desta sociedade.⁹

⁸ A discussão conceitual referente à utilização historiográfica dos termos imaginário social, identidade cultural e, especialmente, representação, não consta nos objetivos do presente artigo. Estas questões foram, entretanto, objeto de reflexão do autor em outras publicações. Caso o leitor busque problematizações sobre o tema, ver: FALCON, Francisco. "História e representação". *Revista de História das Ideias*. Coimbra, vol. 21, p. 87-126, 2000 e CÂRDOSO, Ciro Flamarion. "O uso, em história, da noção de representações sociais desenvolvida na psicologia social: um recurso metodológico possível." *Psicologia e saber Social*. Rio de Janeiro, V.1, n.1, p. 40-52, 2012. Para uma abordagem específica da representação social no cinema, bem como de seu uso historiográfico, conferir: BARROS, José D'Assunção. "Cinema e história: entre expressões e representações". In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. *Cinema-História – teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

⁹ LEUCHTENBURG, William E. (org.). *O Século Inacabado – A América Desde 1900*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

O debate sobre os jovens, e as muitas consequências de sua tomada de autonomia para a sociedade, usualmente variava entre, primeiramente, a consideração de que o problema do distanciamento instituído entre a atmosfera juvenil e a da sociedade como um todo se devia à crise dos valores tradicionais e familiares, bem como aos métodos modernos de educação escolar, tidos como permissivos em excesso e, em segundo lugar, a preocupação de observar atentamente os padrões comportamentais dos jovens, compreendendo suas interações para assim prevenir a delinquência e os demais atos tidos como desviantes, controlando as divergências dos adolescentes. As críticas deste primeiro posicionamento revestiam-se de uma retórica notadamente mais conservadora, salientando uma hipotética erosão dos valores tradicionais da sociedade americana pela pressão da subcultura jovem. Exemplar deste discurso, o livro *Teen-age Tyranny*, de Grace e Fred Hechinger, expõe o receio existente no período de que a cultura adolescente em ascensão representaria grande perigo ao desenvolvimento da sociedade americana. Segundo os autores:

A sociedade americana corre o risco de tornar-se uma sociedade adolescente com critérios adolescentes e objetivos imaturos na cultura e na informação (...) um crescimento para baixo em vez de para o alto.¹⁰

A segunda postura existente no debate é representada, por sua vez, pelas inúmeras políticas governamentais realizadas ao longo da década de 1950 e posterior, que pretendiam abordar o dilema conformando-o às instituições estatais, de maneira a neutralizá-lo. De qualquer forma, devido ao caráter espetacular sobre o qual a cultura jovem vinha lançando seus alicerces, a ideia de delinquência sofreu um alargamento de significado em contato com a noção de adolescência: qualquer utilização de linguajar ou

¹⁰ HECHINGER, Grace; HECHINGER, Fred. *Teen-age Tyranny*. Nova York: William Morrow & Co., 1962. *Apud* 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; SCHMITT, Jean-Claude. (Orgs.). *História dos Jovens: A Época Contemporânea*. Trad. Paulo Neves, Nilson Moulin, Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 1996. p. 357.

maneirismos próprios de grupos específicos de jovens era considerado sinal exterior de uma perigosa tendência à criminalidade.¹¹

Neste contexto, a delinquência juvenil figura como um problema social preocupante, constituindo-se como um aspecto integrante do imaginário referente aos jovens dos anos 1950. Nos Estados Unidos, a recorrência de episódios relativos à formação de grupos de jovens para a prática de atos de violência leva o Senado, em 1954, a constituir um subcomitê para avaliar a situação. Diante destes acontecimentos e da atmosfera de materialização de uma cultura representativa da juventude através da qual o peso deste contingente torna-se presente, a delinquência juvenil assume um notável potencial midiático. Seria desta maneira, no viés da violência, que a indústria cinematográfica absorveria as demandas socioculturais dos *teens*, grupo etário para o qual o cinema de Hollywood volta suas atenções, por motivos bastante específicos.¹²

Em meados da década de 1940, Hollywood havia se tornado o berço de um dos mais importantes nichos industriais dos Estados Unidos. Referindo-se a este momento, Leonard Quart e Albert Auster afirmam:

Os oito maiores estúdios [estavam] produzindo 99 por cento de todos os filmes apresentados na América do Norte e quase 60 por cento dos filmes exibidos na Europa. Além disso, havia quase 90 milhões de ingressos vendidos a cada semana nos EUA. De fato, a indústria cinematográfica era a sexta mais importante indústria nos Estados Unidos em 1945.¹³

No entanto, contrariando este quadro de prosperidade empresarial, os anos finais da década de 1940 trariam o primeiro forte elemento detonador da crise que anos mais tarde decretaria o fim do outrora rentável

¹¹ 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; SCHMITT, Jean-Claude. (Orgs.). *História dos Jovens: A Época Contemporânea*. Trad. Paulo Neves, Nilson Moulin, Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

¹² Sobre a ascensão de uma cultura jovem e sua absorção midiática nos Estados Unidos dos anos 1950, ver: DIGGINS, John Patrick. *The Proud Decade: America in War and in Peace*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1989; LEUCHTENBURG, William E. (org.). *O Século Inacabado – A América Desde 1900*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976 e MEDOVOI, Leerom. *Rebels – Youth and the Cold War Origins of Identity*. Durham, Londres: Duke University Press, 2005.

¹³ QUART, L.; AUSTER, A.. “Hollywood Dreaming: Postwar American Film”. In: Josephine G. Hendin (ed.). *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*. Oxford: Blackwell, 2004, p.151.

sistema de estúdios hollywoodiano. Em 1947, a Suprema Corte dos Estados Unidos considerou ilegal a prática longamente instituída de os estúdios controlarem os diversos estágios da produção cinematográfica, além da distribuição e exibição dos filmes. De acordo com os juristas norte-americanos, a prática configurava reserva de mercado em benefício dos grandes estúdios, os quais foram intimados a abrir mão da propriedade de suas cadeias de salas de exibição, bem como de parte da distribuição.¹⁴ Quando, em 1954, o prazo concedido pela ação antitruste chegou ao fim, a medida judicial representou uma sensível queda nos lucros obtidos por estes estúdios. Além deste duro golpe, a esta altura, outras questões colocavam igualmente em risco a posição privilegiada da qual até então o cinema desfrutara no negócio do entretenimento nos Estados Unidos.

Se, por um lado, a indústria da Califórnia acabou por enfrentar os obstáculos políticos erguidos pela histeria anticomunista, a qual representou sérias limitações às possibilidades de produção teve, por outro lado, de lidar com o surgimento da forte concorrência televisiva que, conjuntamente à proliferação dos bairros suburbanos, portanto distantes dos centros onde se localizavam as salas de exibição, foi responsável pelo sensível esvaziamento destas, o que tornava necessário que medidas de renovação fossem tomadas como forma de reduzir o impacto negativo desta conjuntura sobre a empresa cinematográfica.¹⁵ Consequentemente, os estúdios de Hollywood absorvem as demandas em formação na sociedade, operando transformações temáticas e de gênero em suas produções das quais o surgimento do gênero *teen* possui posição de destaque. Segundo

¹⁴ Produzindo os filmes, os estúdios também controlavam a distribuição das películas, bem como possuíam a propriedade de grandes redes de salas de exibição. Após 1947, além de os estúdios terem de se desfazer da propriedade das salas, foram impedidos de participar do nascente negócio televisivo. Estas ações não apenas significaram grandes perdas de rentabilidade antes assegurada, mas igualmente o impedimento de entrar em uma nova e potencial possibilidade de lucros. Sobre o processo jurídico, Cf. BORNEMAN, Ernest. “United States versus Hollywood: the case study of an antitrust suit. In: BALIO, Tino. *The American Film Industry*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1976.

¹⁵ Sobre o advento dos subúrbios e os desdobramentos sociais, culturais e econômicos, ver: COHEN, Lizabeth. *A Consumers' Republic – The Politics of Mass Consumption in Postwar America*. Nova York: Vintage, 2003.

Christopher Gair, tratando dos elementos que levaram os estúdios a produzirem filmes de temática juvenil:

Como resultado dos interrogatórios do HUAC¹⁶ em fins dos anos 1940, os quais haviam aumentado a desconfiança pública e institucional sobre Hollywood, havia um nervosismo geral nos estúdios sobre o quê poderia ser produzido, reforçado pela sensação de que a maioria dos espectadores apoiava as políticas repressivas da Guerra Fria. Além disso, estas companhias estavam estabelecidas há décadas e eram mais receptivas a roteiros que operassem dentro dos parâmetros das fórmulas de sucesso e baixo-orçamento que aqueles que parecessem mais radicais. Estranhamente, esta combinação fez com que os filmes sobre delinquência juvenil fossem atrativos aos grandes estúdios, especialmente se os enredos pudessem ser facilmente construídos sobre variações não apenas do Western, mas igualmente sobre a história de amor heterossexual padrão e uma versão atualizada da narrativa sobre o inimigo público gângster dos anos 30 e 40, agora transpostas para representar jovens fora de controle aterrorizando comunidades urbanas. Ademais, a delinquência juvenil foi altamente tópica. O início dos anos 1950 presenciou uma quase-histeria sobre o 'problema' dos adolescentes sem regras: em 1954, houve um Subcomitê para Delinquência Juvenil do Senado, e o educador e jornalista Benjamin Fine publicou seu influente estudo, *1,000,000 Delinquents*. Para alguns críticos, isto não é o suficiente para explicar a virada aos filmes adolescentes: Peter Biskind sugeriu que 'considerando que 1954 foi o ano no qual Dulles anunciou a política da retaliação massiva, o ano no qual três porto-riquenhos nacionalistas abriram fogo na Casa dos Representantes, ferindo cinco congressistas, o ano no qual Ike (Eisenhower) considerou (e decidiu contra) atacar Ho Chi

¹⁶ HUAC (House Un-American Activities Committee), em português, Comitê para Atividades Anti-Americanas. Criado em fins da década de 1930, este comitê ligado ao Congresso americano era responsável por instituir investigações e julgamentos sobre indivíduos cujos atos poderiam ser considerados contrários ao bem dos Estados Unidos. Seria neste comitê que, nos anos iniciais da década de 1950, o senador Joseph McCarthy fundamentaria sua cruzada anticomunista, denominada pelas ações de seu integrante mais ativo, McCarthyismo. Dentre outros atos, o comitê investigou a vida privada de inúmeros profissionais do meio cinematográfico da Califórnia, colaborando para a formação de uma atmosfera de tensão naquela indústria, através da instituição de uma "lista negra" a qual provocou o afastamento de profissionais de variadas áreas (atores, diretores, roteiristas, técnicos) acusados de simpatizarem com a ideologia comunista, além de influir no próprio negócio da produção de filmes, erigindo barreiras políticas sobre os temas passíveis de serem abordados pelos enredos. Para análises detalhadas sobre a atmosfera existente na indústria do cinema de Hollywood nos anos finais da década de 1940 e os iniciais da década seguinte, ver: ROSS, Steven J. *Movies and American Society*. Padstow: Blackwell Publishing, 2002 (em especial o capítulo 7). Sobre a conjuntura político-ideológica do anticomunismo, ver: WHITFIELD, Stephen J. *The Culture of the Cold War*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1991. Quanto às ações do comitê, conferir: PEIXOTO, Fernando. *Hollywood: episódios da histeria anticomunista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

Minh para retirar os franceses de Dien Bien Phu, e o ano no qual a Suprema Corte decidiu que escolas segregadas eram separadas mas não-iguais’, a obsessão dos estúdios com a delinquência juvenil é ‘peculiar, para dizer o mínimo’. Para Biskind, o interesse reflete a primeira onda de retrocesso conservador contra o que William Whyte chamou de ‘filiarquia’... uma cultura jovem autônoma, não delinquência *per se*.¹⁷

É, portanto, nesta atmosfera de inquietação social que se insere a produção de “Juventude transviada”. Diante da autoconscientização dos adolescentes como uma comunidade coesa com interesses comuns, a sociedade americana responde através de uma postura cautelosa que busca neutralizar e controlar o desenvolvimento da cultura jovem na nação. Assim sendo, no que se refere a indústria cinematográfica hollywoodiana, percebe-se a materialização do jovem enquanto objeto singular.

Nicholas Ray e a mitologia da representação juvenil no cinema

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 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 Carol (Ann Doran) assume posição de domínio sobre seu pai Frank (Jim Backus) 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 (Corey Allen), líder

¹⁷ GAIR, Christopher. *The American Counterculture*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007. p. 102. Trad. autor.

do grupo e namorado de Judy, Jim toma parte em uma corrida clandestina que acaba pondo fim à vida daquele. 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*¹⁸, 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, acontecimento que, possivelmente, foi indiretamente responsável pela ampla divulgação obtida pela produção e por parte substancial dos ingressos vendidos.

A performance realizada por James Dean em “Juventude transviada” lhe conferiria a posição de primeiro astro adolescente no momento em que o *star system* passava por transformações e no qual surgia um novo tipo de herói cinematográfico em Hollywood. Este se distancia do clássico modelo das décadas anteriores, 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

¹⁸ 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.

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 origem mesma de seus impasses psicológicos. Segundo Edgar Morin, refletindo sobre a conjuntura de surgimento deste herói:

O *star system* morreu, mas a estrela de cinema continua. A estrela mergulha na problemática e se exalta na mitologia. Sua vida já não é mais solução, mas uma busca ardente, já não é mais satisfação, mas a sede. Ela nasce às vezes do filme problemático, de onde é projetada para o céu da mitologia; ou então, quando nasce na superprodução, procura introduzir-se no cinema problemático. São os filmes que conseguem tomar emprestado ao segundo cinema seu caráter problemático, conservando do primeiro a natureza espetacular-mitológica, aliás, que são os privilegiados, nos quais surgem as estrelas atuais. As estrelas, portanto, já não são modelos culturais, guias ideais, mas simplesmente imagens exaltadas, símbolos de uma vida errante e de uma busca real.¹⁹

Dean seria, assim, a “encarnação adolescente (...) da difícil busca do sentido e da verdade da vida, da comunicação de uma relação autêntica com outra pessoa”.²⁰ No caso de James Dean, ao afirmar que as novas estrelas já não seriam modelos culturais, Morin parece aludir aos padrões sociais predominantes, uma vez que é exatamente por distanciar-se dos parâmetros culturais tradicionais, que o astro adolescente relaciona-se tão intimamente com a cultura jovem, esta fundamentada no distanciamento em relação aos padrões comportamentais usuais.

Tratando especificamente dos papéis interpretados por James Dean, Steven Ross afirma que estas personagens

(...) 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.²¹

¹⁹ MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad.: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 132.

²⁰ *Ibid*, p. 133.

²¹ ROSS, Steven. *Movies and American Society*. Padstow: Blackwell Publishing, 2002. p.231.

O interesse de Nicholas Ray, diretor da película, pelo tema da juventude remonta à sua atividade na década de 1930, quando membro da trupe *Theater of Action*, de Nova York. Neste período, atuou na peça intitulada *The young go first* cujo enredo criticava a estrutura paramilitar do Youth Conservation Corp, dentro da política do *New Deal*, dramatizando a exploração de jovens com objetivos militares. Quando começa a trabalhar em Hollywood, em fins da década de 1940, dirige o filme “O crime não compensa” (*Knock on any door* - 1949), no qual um jovem de origem italiana, Nick Romano (John Derek) é julgado por assassinato. De clara conotação política, o argumento do advogado de defesa, Andrew Morton (Humphrey Bogart), pede que se considere a origem pobre do acusado como um dos motivos de sua delinquência. Logo após o lançamento do filme, o Comitê de Atividades Anti-Americanas (HUAC) inicia sua campanha contra os profissionais de esquerda ligados à produção cinematográfica e Ray posteriormente afirmaria que foi deixado de fora da chamada lista negra graças à intervenção de Howard Hughes, então proprietário da RKO Studios. Seu filme posterior, *Johnny Guitar* (1954), é apontado como uma alusão às ações do Senador Joseph McCarthy à frente do Comitê. Em “Juventude transviada” (1955), entretanto, o diretor despe-se de seu viés político na abordagem da juventude. Ainda assim, a rebeldia juvenil representada neste último título preserva o caráter de resistência contra uma ordem social repressiva, apesar de despolitizada.²²

Em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*²³, Nicholas Ray é questionado quanto a um elemento sempre presente em seus filmes e que, em parte, explica a proximidade alcançada por estes com relação à audiência. Discorrendo sobre a existência do mal em cada ser humano, Ray afirma que

²² EISENSCHITZ, Bernard. *Nicholas Ray: American Journey*. Londres: Faber and Faber, 1993. *Apud*: MEDOVOI, Leerom. *Rebels – Youth and the Cold War Origins of Identity*. Durham, Londres: Duke University Press, 2005.

²³ Enaltecido pelo jovem grupo de críticos desta revista, Ray é por eles incluído no seletivo grupo de “diretores autorais”, capazes de não apenas fazer cinema, mas produzir obras de arte com um conjunto de características que demarcariam sua autoria. Segundo Jean-Luc Godard, numa sentença impositiva: “Cinema é Nicholas Ray”. Jean-Luc Godard: 'Beyond the Stars' ('Au dela des etoiles', *Cahiers du Cinéma* 79, Janeiro 1958) In: HILLIER, Jim. *Cahiers du Cinéma – The 1950's: Neo-realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985. p. 118.

(...) nenhum ser humano, homem ou mulher, é completamente bom ou completamente mal. A coisa essencial em cada retrato da vida, seja ele ficção baseada na realidade, ou realismo estrito, é que o espectador procura por sensações diante das quais ele ou ela, sob as mesmas circunstâncias, agiria exatamente da mesma forma, sendo isso certo ou errado; as fraquezas da personagem devem ser humanas, porque se elas forem, o espectador pode reconhecer-se nelas, então, quando a personagem age como um herói eles se sentem capazes de fazer a mesma coisa e assim se identificam com ele.²⁴

Assim, abordando os dilemas juvenis, o diretor habilmente oferece a suas personagens as dúvidas e anseios presentes na própria juventude, humanizando-os, o que permite a identificação umbilical desta parcela populacional, ou ao menos de parte dela, com a película, que se torna veículo de suas tensões emocionais.

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 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*²⁵. 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. Desta forma, não apenas a sociedade de consumo tornava-se o alvo da crítica implementada pelo enredo, mas, igualmente, a tradicional instituição da família nuclear americana. Em consonância ao peso que a crítica à família assume nesta obra, James Dean salienta a importância do uso

²⁴ Charles Bitsch. Interview with Nicholas Ray (L'Entretien avec Nicholas Ray', *Cahiers du Cinema* 89, Novembro 1958 (extracts)). In: HILLIER, Jim. *Cahiers Du Cinéma – The 1950's: Neo-realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985. p. 120.

²⁵ O significado do título original da produção acabou perdido na tradução para a versão brasileira. *Rebel without a cause*, em tradução literal, rebelde sem causa, veicula a ideia de falta de motivação no comportamento daquela juventude. Sem uma causa, sua conduta torna-se inconsequente, uma mera transgressão realizada pelo jovem.

da técnica, do método na atuação, como forma de veicular a crítica às instituições sociais. Segundo suas palavras: “A consideração do Método (atuação) e da profundidade psicológica possibilitaram uma forma de criticar os principais elementos do consenso do pós-guerra, particularmente a família.”²⁶

Neste sentido, as críticas publicadas quando do lançamento do filme oscilavam entre o reconhecimento da qualidade técnica dos atores e da direção, e um posicionamento politicamente conservador, atentando para os riscos da representação da delinquência juvenil no cinema. Assim, um artigo publicado na revista *Cue* demonstra-se simpático com relação à produção:

“Juventude transviada” é um absorvente, incômodo drama sobre este tema. Ele trás uma dura e assustadora sentença nesta tensa estória de três jovens confusos em uma “boa” comunidade que são pegos, junto com seus colegas de escola, em uma série de atos socialmente perturbadores para os quais ninguém parece ter uma explicação pronta, ou uma solução fácil.

(...)

O drama, vívido, rodado quase que em estilo documental, pode ser considerado como uma peça de teatro, inteligente na escrita e na direção, e soberbo na alta qualidade de suas performances.²⁷

Enquanto que, no artigo assinado por Bosley Crowther, editado no *New York Times* de 30 de outubro de 1955, lê-se:

Existe uma grande questão neste filme que reflete as atitudes de certos adolescentes, particularmente em sua ameaçadora ostentação e sua mania por violência sem sentido. Mas a insistência com a qual o roteirista e diretor demonstram simpatia para com os jovens à custa de seus pais e outros que representam autoridade (...) leva à influência desta película sobre jovens reais com questionáveis distúrbios emocionais. Há um truque nesta pretensão de “entendimento” que pode enganar gravemente.

Nós certamente não queremos argumentar pela proibição destes filmes, mas continuamos a insistir que os produtores sejam mais cuidadosos e responsáveis pelo que dizem.

²⁶ MAY, Lary. *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

²⁷ Revista *Cue*, 29 de outubro de 1955. Cf. ROSS, Steven J. *Movies and American Society*. Padstow: Blackwell Publishing, 2002. pp. 244-245.

Parafraseando um velho axioma, pequenos egos possuem grandes olhos.²⁸

O teor destes artigos, apesar da diferença de retórica e de posicionamento político dos autores, demonstra como “Juventude transviada” inseria-se no debate concernente à delinquência juvenil. O filme, além de ser considerado um produto de entretenimento, da indústria cinematográfica, é problematizado através de seu possível impacto na sociedade, considerando o contato direto do enredo com a atmosfera cultural juvenil do período, na qual se destacavam as questões relativas à rebeldia e, além disso, às tensões emocionais e às disfunções familiares de parte desta juventude.

A cena inicial da produção é bastante significativa das carências sentimentais e familiares sofridas por Jim. Nesta a câmera, localizada no chão, fotografa a personagem de Dean que, bêbado, se aproxima de um pequeno macaco de brinquedo que se encontrava abandonado na rua. Paternalmente cuidando do objeto, Jim o coloca para dormir, cobrindo-o com uma folha de papel e deitando-se ao seu lado, em posição fetal, enquanto os créditos iniciais são exibidos. Os dois são embalados pela melodia jazzística de um trombone²⁹. Esta cena serve de abertura para a seguinte, desenrolada na delegacia, onde as três personagens principais se encontram pela primeira vez.

Além da personagem protagonista, as outras duas principais personagens coadjuvantes possuem, igualmente, problemas com suas famílias. Judy é uma jovem que percebe que seu pai já não lhe oferece o afeto e o carinho que sempre ofereceu pelo simples fato de ter completado 16 anos de idade. Por sofrer com o distanciamento paterno, por razões morais, e por não conseguir 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 é

²⁸ CROWTHER, Bosley. *Jornal New York Times*, 30 de outubro de 1955. Cf. ROSS, Steven J. *Movies and American Society*. Padstow: Blackwell Publishing, 2002. pp. 245-247.

²⁹ A referida cena inicia-se em 0h, 0min. e 06 seg., e encerra-se em 0h, 1 min. e 16 seg.

criado por uma empregada, uma vez que não conheceu o pai e a mãe mantém-se constantemente ausente em viagens. Desta forma, Platão transforma-se 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 como 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 sequer 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, igualmente, da sociedade de consumo então em consolidação, a família nuclear, é apontada enquanto hipócrita por esta produção cinematográfica. Tanto que Platão, rapaz que sequer conhece um real seio familiar, constrói para si uma família ideal na qual Jim e Judy figuram como seus pais, oferecendo-lhe o afeto e a atenção que ele almejava³⁰. Esta família harmônica, porque imaginada por Platão, tem significativamente como lar uma mansão abandonada numa 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. Neste cenário, Jim, Judy e Platão travam um diálogo bastante significativo quanto ao papel ocupado pelas crianças na família americana contemporânea. Por diversão, Jim e Judy interpretam um casal de compradores interessados no imóvel, com Platão vivendo o papel de corretor imobiliário. Respondendo a uma pergunta de Judy sobre a existência de aposentos para as crianças, afirma o rapaz:

Platão: “- Realmente não as incentivamos. São tão barulhentas e encrenqueiras. Não concorda?”

Judy: “- Sim, sim. E tão irritantes quando choram. Não sei o que fazer quando choram. Você sabe, querido?”

³⁰ A cena inicia-se em 1h, 17 min. e 40 seg., encerrando-se em 1h, 32 min. e 35 seg.

Jim: “- Afogá-las como filhotes de cachorros.”
Platão: “- O quarto das crianças fica longe do resto da casa. Se tiver filhos, vai achar esta uma solução maravilhosa. Vão poder aprontar e você nem vai reparar. De fato, se os trancar, nem vai precisar vê-los de novo.”
Jim: “- Muito menos conversar com eles.”
Judy: “- Conversar com eles?”
Jim: “- Ninguém conversa com crianças.”
Judy: “- Não, apenas as vendem.”³¹

O curioso diálogo conclui-se em discretos risos. Apesar de construírem a conversa, a noção do abandono parental é traumática para os três jovens, porém especialmente para Platão. Quando, na sequência, este acorda de um cochilo e pensa ter sido abandonado pelos seus pais fictícios, da mesma forma como o foi por seus pais verdadeiros, desencadeia-se uma crise que terminará na morte do jovem, assustado, abrigado no observatório, no escuro, à noite.

A película de Nicholas Ray tem como elemento principal o conflito edípico de Jim, especialmente a decepção sentida por este diante da fraqueza moral de seu pai. Aos olhos de Jim, Sr. Frank Stark não possui firmeza suficiente para assumir a posição esperada de um chefe de família, sendo subjugado por sua esposa em sua própria casa, fato que impossibilita Jim de se identificar com ele. De acordo com a reclamação feita pelo rapaz ao oficial Ray, representante na delegacia do Juizado de Menores, seu pai é um covarde, na linguagem corrente dos jovens, um *chicken*, incapaz de se autoafirmar. Por este motivo, Jim não pode aceitar receber a citada alcunha de ninguém, pois isso o identificaria com seu pai. Quando acontece, Jim é levado a participar irracionalmente de atos gratuitos de rebeldia, como a briga de facas com Buzz, da qual ele aceita participar apenas para provar que não é um *chicken*, ou quando toma parte na *chickie run*³² rumo ao precipício, que terminará na morte de Buzz, pelo mesmo pretexto. A

³¹ O referido diálogo inicia-se em 1h 19 min. 58 segs. e termina em 1h 20 min. 38 segs.

³² Corrida clandestina na qual dois carros correm em direção a um precipício, vencendo aquele que lançar o veículo primeiramente no abismo, saltando do automóvel em movimento nos últimos instantes.

denominação mesma da corrida implica a prova de coragem, sendo um *chicken* aquele que pular primeiro do carro em movimento.

A falta de atitude do Sr. Stark implica em um processo de afeminização ao qual a personagem é submetida ao longo da projeção. Esta submissão afeminada do “homem da casa” dialoga com a questão da domesticação masculina em debate no período. Na atmosfera da vida suburbana, os papéis familiares de homens e mulheres começam a sofrer alterações, com a redução da autoridade patriarcal e a elevação da mulher nas decisões concernentes à família, passando a existir um diálogo constante entre os cônjuges em nome de uma maior harmonia familiar. Em direta sintonia com a atmosfera política da Guerra Fria, essa nova estrutura de organização da família é apontada por setores liberais como positiva, pois diferenciaria a família americana das autoritárias famílias fascista e comunista, bem como coadunaria com os princípios democráticos inerentes aos valores americanos. Opostamente, segundo os setores sociais conservadores, o afrouxamento causado na educação dos filhos teria como perigosa consequência o enfraquecimento moral da futura geração de americanos, já que as distinções tradicionalmente existentes entre os papéis masculino e feminino seriam abrandadas, ficando os rapazes criados em famílias desta espécie sem um apropriado modelo masculino no qual pudessem se espelhar.³³ No caso de Jim Stark, sua recusa em aceitar a posição subalterna do pai materializa-se em seus atos de rebeldia.

Na cena mais representativa do lapso de fibra moral de Frank Stark, Jim encontra o pai abaixado, recolhendo uma bandeja com comida que havia caído ao chão. Registrada em baixa iluminação, o que confere uma atmosfera obscura, condizente com a gravidade da situação, percebe-se que o homem veste um avental florido, símbolo do trabalho doméstico e que, se supõe, representaria o universo residencial feminino. Assim se desenrola o diálogo:

Jim: “- O que houve? Derrubou? Deixou cair?”

³³ Sobre a transformação do papel familiar masculino, e as distinções entre os modelos familiares americano, fascista e comunista, conferir: MEDOVOI, Leerom. *Rebels – Youth and the Cold War Origins of Identity*. Durham, Londres: Duke University Press, 2005, especialmente o capítulo 5.

Sr. Stark: “- Sim. Vou limpar antes que ela veja.”

Jim: “- Deixe-a ver.”

Sr. Stark: “- O quê?”

Jim: “- Deixe-a ver. O que pode acontecer? Ela é... Papai? Levante-se.

Não... Quero dizer, você não deveria...”³⁴

No diálogo acima, questionado pelo filho, Sr. Stark diz ser melhor recolher a sujeira antes que a esposa a veja, sendo para ela que ele levava a comida. Surpreso e decepcionado com a preocupação do pai em não contrariar a esposa, Jim o exorta a mudar de atitude, a que o homem parece não compreender. O distanciamento desta personagem do universo masculino, bem como sua passiva inserção no meio doméstico, se completa pelo fato de não haver qualquer alusão à sua vida profissional. Desta forma, Frank Stark vê-se privado do tradicional papel social masculino, de trabalhador, provedor do sustento da família e, ainda, parte ativa do corpo social da nação, indivíduo participante da marcha de desenvolvimento do país. Além disso, o Sr. Stark não dirige, sendo o carro da família considerado como pertencente ao filho. Longe de se constituir em detalhe de menor importância, sendo morador de um subúrbio e não possuindo, nem dirigindo um automóvel, Frank Stark encontra-se alijado do modelo de chefe de família corrente nos Estados Unidos da década de 1950, momento no qual a posse e usufruto de um automóvel tinham forte carga de status e prestígio, sendo este objeto, além de sua inerente função como meio de transporte, símbolo de poder e virilidade.

O distanciamento existente entre seus pais e Jim torna-se patente no momento em que este procura contar a eles seu envolvimento no incidente da *chickie run*, informando-lhes de suas intenções em procurar a polícia. Confuso e atemorizado, o rapaz busca fazer o que julga correto, sendo repreendido pelos pais. Diante do conflito entre sua moral absoluta e a moral relativa do mundo adulto, cristalizada na oposição de seus pais quanto à sua ida à delegacia, Jim se surpreende negativamente. Interpelando eticamente o Sr. Stark, exige que este tome uma atitude apoiando-o, o que não acontece. A cena do embate entre eles, rodada na escada localizada na

³⁴ O referido diálogo se desenvolve entre os 40 min. 35 segs. e os 41 min. 25 segs.

sala de estar da família Stark, permite que o jovem coloque-se em posição fisicamente superior ao seu pai durante toda a discussão. Captada em longos planos, vê-se toda a carga de angústia a qual está submetido o rapaz, com a câmera realizando movimentos circulares que denotam a ausência de referência sentida por Jim naquele momento. No cenário, a televisão ligada, porém sem sinal de transmissão, exibindo apenas o desfilar de confusas e velozes barras em tons de cinza, igualmente configura o estado psicológico desordenado do protagonista. Sem poder contar com a compreensão e o apoio dos pais, Jim acaba por agredir fisicamente Frank Stark, como último recurso para torná-lo moralmente forte. Apesar de não agredir a mãe, chuta violentamente um grande retrato seu, antes de sair bruscamente de casa, ato que assume intenso significado simbólico³⁵.

Sentindo-se desconectado em sua realidade familiar, Jim também não consegue firmar laços relacionais dentro de seu grupo social imediato. Na cena de sua chegada à nova escola, torna-se patente seu deslocamento dos códigos seguidos por todos os outros jovens. Nesta, exibida logo no início da projeção, fica claro o não pertencimento tanto de Jim, quanto de Platão, ao ambiente escolar, local privilegiado da sociabilidade juvenil. Enquanto Platão colide com sua lambreta no pé do mastro no exato momento de hasteamento da bandeira, quando todos os estudantes voltam-se para observá-la, Jim pisa no emblema da escola, localizado junto à porta de entrada. Este fato gera a irritação de um veterano que o repreende, Jim se desculpando por ser calouro e desconhecer os códigos de conduta próprios da instituição. Uma vez dentro do prédio, o protagonista não consegue se sentir à vontade, sendo vacilante em seus passos, chegando a entrar por engano no banheiro feminino.³⁶ Desta forma, a aproximação de Jim com os outros estudantes se dá na chave da rebeldia quando este toma parte nas disputas com o líder da gangue.

Esta aproximação ocorre na sequência da cena transcorrida no interior do observatório astronômico da cidade. Nesta, os estudantes assistem a uma dramatização audiovisual daquilo que teria sido o “Big

³⁵ A cena desenrola-se entre 58 min. e 24 seg. e 1h, 05 min., e 30 seg.

³⁶ Cena inicia-se em 22 min. e 32 seg. e encerra-se em 25 min. e 06 seg.

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, representa 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 pode ser interpretada por um viés alienizante, já que o comportamento incoerente dos jovens ancora-se na completa falta de comprometimento com o futuro.³⁷

Se a rebeldia masculina se fundamenta em atos de violência irracional, a rebeldia feminina se desenvolve por outro viés, na obra de Nicholas Ray. A principal personagem feminina, Judy, encontra-se perfeitamente inserida no grupo de delinquentes juvenis da escola na qual estuda. É ela a namorada do líder do grupo e será ela, em parte, a responsável por Jim aceitar participar da *chickie run* que irá resultar na morte de Buzz, já que é a ela, especialmente, que Jim quer provar sua masculinidade. Como forma de reação à ausência de afeto paterno que passou a sentir, Judy assume fora de casa um comportamento moralmente reprovável, baseado na rebeldia da gangue da qual faz parte, mas, principalmente, na forma como procura expressar sua sexualidade. Apesar de ser namorada de Buzz, Judy não deixa de assumir uma conduta sedutora diante de Jim, sempre que entra em contato com ele, ainda que na presença do próprio Buzz. Oportunamente, Judy faz perguntas a Platão sobre Jim, buscando satisfazer sua curiosidade quanto ao novo rapaz.

Em “Juventude transviada”, a rebeldia feminina consiste em um elemento presente e tão explorado quanto a rebeldia masculina, sendo a personagem de Judy o ponto de desenvolvimento do *ser rebelde* em âmbito feminino. No entanto, afastando-se da rebeldia masculina, caracterizada

³⁷ A referida cena ocorre entre 25 min., e 07 seg. e 29 min. e 40 seg.

especialmente através da violência gratuita e despropositada, com o único fim alegado de prova da masculinidade, a rebeldia feminina expressada por Judy exerce-se quase que exclusivamente através de sua sexualidade.

Opera-se, assim, a construção direta da relação entre rebeldia feminina e promiscuidade sexual. Como se poderia prever, em observância aos padrões morais em vigor na sociedade dos Estados Unidos quando da produção desta película, no ano de 1955, o filme não veicula qualquer alusão direta ao comportamento, tampouco aos atos sexuais de suas personagens.³⁸ No entanto, a tendência de Judy a um comportamento sexualmente menos conservador é claramente apresentada, tornando-se um dos principais traços característicos da personagem. Seu caráter emocionalmente volúvel torna-se ainda mais evidente 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 qualquer sinal 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.

Judy assume dois comportamentos contraditórios: um quando se encontra acompanhada de seus amigos arruaceiros, demonstrando-se pouco preocupada com a observância de regras morais, ativamente participante dos atos de rebeldia praticados pelo grupo, instigando o comportamento perigoso praticado pelos rapazes; outro quando sozinha ou na companhia unicamente de Jim, momento no qual se expressa docemente, refletindo

³⁸ Entretanto, existe uma alusão indireta quando, após Judy perguntar a Jim quantos quartos deveria existir na mansão abandonada onde estavam, Jim a convida para explorá-los. Diante da aceitação de Judy, a narrativa procede a um corte, apenas voltando ao casal momentos depois, para encontrá-los abraçados, deitados, com Judy confessando amá-lo.

sobre os problemas que enfrenta em seu relacionamento distante com seu pai. Desta maneira, a rebeldia feminina é configurada de forma mais complexa que a masculina, nesta produção. Apesar de arredia às convenções sociais, aparentando tender a um comportamento emocional e sexual pouco submetido às normas tradicionais, Judy continua a desejar o ideal feminino. Em essência, e apesar de suas faltas comportamentais, Judy continua a ser gentil e sincera, buscando se comprometer em um relacionamento amoroso com Jim. Desta forma, se no caso de Jim, bastaria que seu pai assumisse a posição que o rapaz considera socialmente correta, diante da intransigência de sua mãe, para se alcançar a solução de seus desvios comportamentais, Judy, por sua vez, apenas depende do carinho paternal para assumir o papel social esperado de uma jovem de sua idade e classe. Diante da negativa paterna, será nos braços de Jim que Judy encontrará o afeto masculino que almeja.

“Juventude transviada” pretendeu se aproximar dos dilemas psicológicos representativos da juventude do período. Nesta produção, os atos de rebeldia praticados pelos jovens são apresentados em íntima relação aos seus impasses familiares e relacionais e, secundariamente, como consequência do contexto sociocultural no qual se encontram. Se as três personagens principais (Jim, Judy e Platão) não conseguem compreender os fundamentos da sociedade na qual estão inseridas, suas incertezas pessoais também não são, igualmente, compreendidas por aqueles que os cercam, seus familiares. Assim, ancorado em uma perspectiva notadamente tradicional, a única forma de reconciliação apresentada pelo roteiro consiste na final adequação de todos aos padrões vigentes da família nuclear e da sociedade de classe-média dos Estados Unidos do período.

A história narrada em “Juventude transviada” desenrola-se no período de pouco mais de 24 horas. Neste curto espaço de tempo, Jim conhece Judy e Platão, envolve-se em problemas com a gangue de desordeiros do colégio da qual Judy faz parte, participa da corrida de automóveis que acaba na morte de Buzz e, por fim, presencia a morte de Platão, a qual, apesar de seus esforços, não consegue evitar. Desta forma, a

rebeldia juvenil contra a sociedade estabelecida não se configura enquanto uma possibilidade viável, uma vez que gera duas mortes desnecessárias em apenas um dia. A morte de Buzz a bordo de um automóvel roubado é, por sua vez, bastante significativa, já que o carro consistia em um dos maiores símbolos de liberdade e da cultura jovem do período.³⁹

Paralelamente, a jaqueta vermelha⁴⁰ utilizada em boa parte da projeção pela personagem de James Dean assume a função de símbolo da rebeldia e, de mesma forma, da inviabilidade da manutenção deste caminho. Jim veste a referida jaqueta quando se prepara para ir ao penhasco no qual fora marcada a corrida clandestina, que na película figura enquanto o exemplo máximo de rebeldia sem propósito, já que põe fim a vida de um dos rapazes. A partir daí, Jim não retira esta vestimenta até a penúltima cena, quando mais uma vez oferece seu casaco ao ver Platão com frio, tendo sido a primeira no momento em que estes se conheceram na delegacia. Após a lamentável morte de Platão, causada por um engano policial, Jim fecha a jaqueta, pensando poder mantê-lo aquecido. A retirada da jaqueta simboliza, para Jim, o abandono do comportamento desregrado mantido por ele até então. Ao se despir do casaco, Jim despe-se, de mesma forma, da rebeldia que lhe caracterizava, harmonizando-se com sua família, agora que seu pai finalmente assumiu a posição moralmente firme que Jim esperava. No caso de Platão, a instabilidade emocional que o caracteriza torna impossível sua assimilação à sociedade dentro dos parâmetros de normalidade emanados desta. Além disso, ao vestir o símbolo da rebeldia juvenil involuntariamente o jovem aceita seu fatídico destino. Quanto à Judy, esta é apresentada na cena final aos pais de Jim, fato que simboliza a materialização de seu relacionamento com o rapaz e, igualmente, sua aproximação ao padrão comportamental esperado.

Entretanto, apesar do desenlace aparentemente conservador do filme, na tomada final, quando todas as viaturas policiais deixam o

³⁹ DIGGINS, John Patrick. *The Proud Decades: America in War and in Peace*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1989.

⁴⁰ Christopher Gair salienta a importância da cor vermelha na cultura norte-americana, especialmente na literatura. Cf. GAIR, Christopher. *The American Counterculture*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

observatório, local em que Platão encontrou seu trágico fim, estas o fazem em fila e deslocando-se lentamente, o que lembra a tradição do cortejo funeral de automóveis, relativamente comum nos Estados Unidos. O dia ainda está amanhecendo, o que confere a cena uma iluminação suave. Significativamente, um homem formalmente trajado chega ao observatório aparentando certo grau de surpresa com tamanha movimentação no início da manhã. Alheio aos tristes acontecimentos passados a pouco, o homem segue seu caminho, numa discreta citação à indiferença da sociedade americana ao drama adolescente.

Considerações finais

Como dito anteriormente, “Juventude transviada” veicula a crítica à sociedade de consumo então em consolidação, porém, especialmente, à erosão das relações familiares nos Estados Unidos do período. 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-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 embriaguez⁴¹. 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 ironicamente responde: “- You buy me many things.” (“- Você me compra muitas coisas.”).

Neste sentido, a produção de Nicholas Ray insere-se na problematização das consequências sociais do exponencial desenvolvimento econômico observado nos Estados Unidos do pós-guerra, frequentemente apresentado por um prisma positivo, prova da superioridade e da força do sistema de produção capitalista sobre os

⁴¹ A cena inicia-se em 01 min., e 20 seg. e termina em 18 min., e 30 seg.

processos econômicos das nações socialistas, dentro da dicotomia ideológica do período. Afastando-se do discurso laudatório quanto à especificidade americana, na película de Ray a rebeldia sem sentido praticada pelos jovens configura-se como um grito de alerta, um sintoma suficientemente claro de que as rápidas transformações pelas quais a sociedade americana vinha passando poderiam ter desdobramentos negativos para aquela geração que, apesar de viver na afluência, e talvez em parte por isso, crescia na ausência de objetivos concretos para a vida. Entretanto, diante do conservadorismo reinante naquela sociedade, bem como das muitas restrições impostas pelo próprio sistema de produção cinematográfica dos grandes estúdios hollywoodianos, “Juventude transviada” não realiza uma crítica de singular profundidade, tendo um desfecho adequado aos códigos morais em vigor.

Jim Stark distancia-se do estereótipo do herói de cinema em utilização nas décadas anteriores, nos Estados Unidos. Sendo caracterizado pela divergência frente aos padrões comportamentais aceitos, é psicologicamente frágil, apesar de apresentar grande determinação e coragem em seus atos. Assim, a personagem de James Dean representa toda a insegurança e tormento pessoal pretensamente enfrentados por parte significativa da juventude americana nos anos 1950, num doloroso contato com a hostil atmosfera social daquela nação, como se explicita no desenvolvimento da trama.

Judy, por sua vez, vivencia sua sexualidade de maneira explícita, uma vez que é através dela que a adolescente exterioriza toda a angústia que sente em relação à falta de afeto paterno. A posição privilegiada da qual goza dentro da hierarquia da gangue de arruaceiros estudantis, como namorada do líder do grupo, coloca-a na erotizada disposição de símbolo feminino do bando de delinquentes. Ademais, sua sensualidade aparente reafirma a heterossexualidade do protagonista, colocada em risco diante de seu frágil e sexualmente ambíguo amigo John (Platão). Desta maneira, a feminilidade da protagonista reveste-se de substancial importância na manutenção dos padrões comportamentais básicos de Jim Stark, já que será

através do tradicional romance heterossexual que ambas as personagens se adequarão aos ditames morais emanados da sociedade americana.

“Juventude transviada” veicula personagens jovens em dissonância com os padrões comportamentais propagados, no período, na sociedade dos Estados Unidos. Observados os limites de encenação impostos pelos códigos de censura e mesmo pelo sistema de produção vigente, a película traz 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 do cinema, sendo a personagem masculina confusa e psicologicamente frágil, enquanto sua congênere feminina busca desconsiderar as convenções sociais e culturais que constrangeriam sua margem de ação. De qualquer maneira, o sucesso de bilheteria alcançado afirmaria o potencial mercadológico e, além disso, a vivacidade cultural de se incluir na atmosfera jovem do momento.

Recebido em 04.12.2014
Aprovado em 07.04.2015