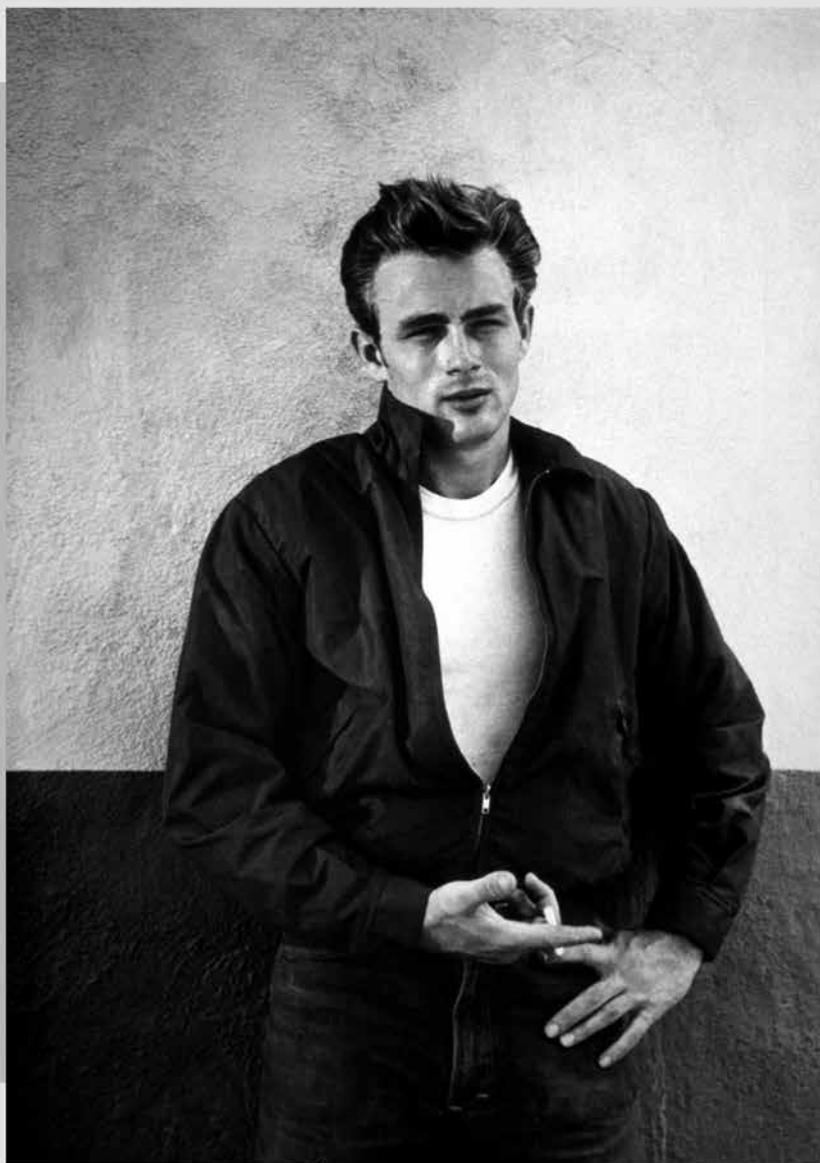


REFLEXÕES SOBRE A ADOLESCÊNCIA NO CINEMA



POR EDUARDO SAVELLA

“Você disse uma vez que na vida cada coisa é possível apenas em um único momento. Tem razão. Mas doze anos atrás, no dia em que seguimos a Selvagem até sua cabana, tudo era possível, para você como para mim.”

Jules em *Todas as Noites (Toutes les Nuits, 2001)*, de Eugène Green

A ANGÚSTIA

“Boy if...I had one day when I didn't have to be all confused, and I didn't have to feel that I was ashamed of everything, if I felt that I belonged someplace, you know? Then...” - Jim em *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause, 1955)*, de Nicholas Ray

Drama realista e comédia anedótica, *Gatinhas e Gatões (Sixteen Candles, 1984)*, de John Hughes trata da infelicidade de Samantha (Molly Ringwald) ao despertar na manhã de seu aniversário de 16 anos. “It's physically impossible to me to get happy”, e essa sua angústia tem três razões: o desconforto com o corpo em crescimento (frustração e projeção da feiura sobre si), o esquecimento de toda sua família a respeito de seu aniversário (sua irmã mais velha se casa no dia seguinte) e, sobretudo, a paixão aparentemente não correspondida por Jake Ryan (Michael Schoeffling), o cara mais bonito da escola e namorado da *prom queen*. Os fatos conspiram contra Sam: a visita dos avós amorosos e sem-noção e do bizarro estudante de inter-

câmbio chinês, o ônibus *geek* como realidade e o carro como desejo, a inconveniente abordagem amorosa do chefe dos *geeks* (Anthony Michael Hall). No entanto, como nota a amiga de Sam, com quem desabafa seus sentimentos, é a pena de si mesma que obseda a infelicidade.

A comédia de *Gatinhas e Gatões* nasce da densificação ou exagero das características do mundo, a caricatura (além de outros recursos, como os efeitos de som paródicos, ou o expediente fantástico: tudo acontecerá ao longo da noite, especialmente com Geek. Sua inépcia frente aos desejos se tornando realidade é similar à da dupla de *Mulher Nota Mil*). A apresentação da segunda festa, *the real party*, na casa de Jake, começa com uma calcinha no boneco do entregador e segue para a casa coberta de papel higiênico; mais tarde, uma pizza serve de disco no gramofone. Com essa estilização anedótica, o filme procede, nas arestas do drama de Sam, com uma descrição cômica do universo dos *young americans* dos anos oitenta, pelo qual deambula Jake Ryan, sóbrio em sua própria festa, cismado com Sam, enquanto esta pensa nele durante o sono.

Antes, a festa da escola é para Sam o momento de esperança e ápice do fracasso. Os *close-ups* de Sam enquanto observa Jake Ryan dançar com a namorada: os olhos deste cruzam com os dela, ele sorri e Sam, em pânico, mais que desviar o olhar, gira, e no momento seguinte a esse primeiro mal-entendido, o golpe fatal do destino com o segundo ataque amoroso de Geek. Sam se refugia no corredor vazio. O soco na portinhola vermelha do extintor de incêndio, as lágrimas, o escorregar para o chão, o ápice da angústia; duplicado pelo isolamento no banco de carro da oficina escolar, o som distante da festa, onde se dá um novo encontro com Geek, desta vez momento de análise consciente: contar a outro sobre a própria angústia pode ser um tipo de alívio.

Sam não sabe como se dirigir a Jake e lhe parece que ensaiar uma maneira ideal de agir vai funcionar (uma frase escolhida com coragem, a imaturidade que consiste em acreditar que é possível, no próximo momento, se nos esforçarmos, ser perante os outros a pessoa ideal que desejamos ser) – mesma situação com a puerilidade nervosa de Hermie em *Verão de 42* (*Summer of '42*, 1971), de R. Mulligan.

No entanto, no momento para o qual nos preparamos - Sam na frente de Jake para dizer “Jake, você não vai acreditar, mas tive um sonho bizarro, e você estava nele” - a coragem vai embora nos deixando em pânico com o constrangimento fulminante que nos assombrará sempre que dele nos lembrarmos. Essa encenação ideal, afetação de naturalidade, mais bizarra ainda que o constrangimento, nunca daria na estima verdadeira que esperamos dos outros. Essa falta de coragem para realizá-la, será devido à nossa própria percepção inconsciente da verdade, nos sabotando em tais intenções? Ao contrário, podemos chegar a realizá-las, como Hermie em *Verão de 42*, e nem perceber o quanto estamos sendo ridículos, ou então nos atormentar com os escorregões, que, no entanto, passam despercebidos para os outros – “Hernia, Jesus!”.

Numa tomada, Samantha aproxima-se para falar com Jake, este se vira e, feliz por finalmente poder falar com Sam, sorri. Sam, sem voz, gira paralisada e segue em frente, se escondendo num canto, deixando Jake decepcionado. O mesmo tipo de divergência de compreensão ou mal-entendido numa única

tomada em *A Inocência do Primeiro Amor* (Lucas, 1986), de David Seltzer: quando Maggie e Cappie estão sozinhos na lavanderia. Maggie fala do vômito no sapato e gira, de costas para Cappie e de frente para a câmera, com uma expressão que diz: “Como posso ser tão burra? Falando de vômito no sapato para o cara que eu quero tanto que goste de mim” enquanto, em segundo plano, Cappie com uma expressão que diz: “Ela é incrível!”. Num quadro, o filme expressa o constrangimento de Maggie e, simultaneamente, sua injustificabilidade, na admiração de Cappie. Numa única tomada, em ambos os casos, sínteses de constrangimento. O realismo emocional é evidente.

À noite, Sam não consegue dormir. Quando os momentos constrangedores e frustrantes passaram (mas ainda se fazem obsessivamente presentes), a infelicidade é refletida, consciente de si, uma espécie de tristeza apaziguada. Depois da conversa com o pai e da noite de sono, a luz da manhã do dia do casamento encontra Sam apenas triste, olhar descansado e ânimo para continuar após o desastre da noite anterior. É uma regra misteriosa da vida que o que se espera só acontece quando menos se espera? Quando Sam se ocupa somente do hilário e desastroso casamento da irmã, sobrevém o final otimista do filme que o remata como apresentação da vida como sucessão de momentos felizes e infelizes (que se substituem dialeticamente), e que as angústias dessa adolescência não são permanentes, ao contrário, devem ser constantemente ultrapassadas.*

* Dessa adolescência, pois as formas que ela toma na vida são certamente tão diversas quanto são as pessoas no mundo. Quais são as semelhanças e diferenças entre a juventude de *Toda a Família Trabalha* (*Hataraku ikka*, 1939), de Mikio Naruse e a de *Jovens, Loucos e Rebeldes* (*Dazed and Confused*, 1993), de Richard Linklater? Ou entre o crescimento do Apu de Satyajit Ray e do Jamie de Bill Douglas? A adolescência da qual tratamos aqui é, afinal, muito restrita, relacionada a um contexto social particular.

A paixão não correspondida é, naturalmente, uma das fontes principais de angústia nos filmes sobre a adolescência. Quais são as outras? Há o conflito com os colegas, com o meio social. Jim, em *Juventude Transviada*, diz: “Nobody acts sincere”, centro temático de *O Clube dos Cinco* (*The Breakfast Club*, 1985), de John Hughes. Quando Claire (Molly Ringwald), sincera e covardemente, afirma que na segunda-feira voltará a ignorar todos os quatro que conheceu de modo tão sincero, visto a pressão social, a lágrima de Brian (Anthony Michael Hall) concentra todo o sofrimento e humilhação daqueles que são postos para fora do jogo das aparências.

Há o conflito de gerações. Em *Juventude Transviada* a angústia transborda em frêmitos de loucura e desespero. Jim (James Dean) não encontra um modelo para lhe guiar no pai submisso à mãe, ou compreensão nos adultos que já não lhe parecem mais maduros e sábios como quando era criança (com a possível exceção do policial, cuja presença, no entanto, não é efetiva). Perdido no deserto da juventude, contra a mentira, o medo, a covardia e o conformismo dos pais, Jim prefere a moral íntima, baseada no idealismo e na coragem, na sinceridade e na verdade. Em *A Um Passo do Abismo* (*Over the Edge*, 1979), de Jonathan Kaplan, de modo semelhante, a delinquência juvenil e a rebelião são legítimas frente o embotamento e a hipocrisia dos pais.

É a adolescência o momento privilegiado na vida para a confusão, o desconforto, o choque? Onde está a representação de certa angústia adolescente, cujas causas não têm a ver (ao menos não diretamente) com os pais ou a descoberta do amor, a virgindade e a desilusão, nem com causas tão simples como tirar ou não a carteira de habilitação, como em *Licença para Dirigir* (*License to Drive*, 1988), de Greg Beeman? Certa angústia, diluída na vida, que se expressa na dúvida, na

confusão e no medo, que me acompanhou ao menos, na adolescência?

O planetário em *Juventude Transviada*: o universo, tão vasto, nossa angústia, tão natural, tão desprezível, tão arrebatadora.

A FELICIDADE

“Stay Gold, Ponyboy” - Johnny em *Vidas sem Rumo*.

Há, no fim das contas, como sugere *Gatinhas e Gatões*, um momento feliz para cada momento infeliz? Os momentos de compreensão do mundo, felicidade por estar vivo, como o do poema de Robert Frost em *Vidas sem Rumo* (*The Outsiders*, 1983), de Francis Ford Coppola. Epifania? Neste filme, inclusive, há a presença mútua da tragédia e da esperança. Ou os instantes de suspensão, quando nos esquecemos dos problemas para nos sentirmos plenos, apaziguados de outra forma, como a brincadeira na mansão abandonada em *Juventude Transviada* (suspensão titubeante da angústia). Acho que foi assistindo a *O Sopro no Coração* (*Souffle au Coeur*, 1971), de L. Malle, há alguns anos, que entendi essa receita de bem-estar instantâneo, que é ouvir música, seja jazz, blues, rock'n roll, se deixar mover pela música e pela dança. Nada mais comum em um teen movie que a ideia de escapar à realidade opressiva por meio dos fones de ouvido, como em *A Um Passo do Abismo*, ou ir mais além, estando sozinho, e dançar pra valer no quarto como em *U.S. Go Home* (1994), de C. Denis, ou dançar acompanhado como em *O Clube dos Cinco*, ao som de *We Are Not Alone*. A cena musical do *Twist'n Shout* de *Curtindo a Vida Adoado* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986), de John Hughes é o ápice, a



consumação completa da representação de felicidade que é o próprio Ferris (a felicidade, que é o sentimento segundo o qual tudo dá certo, tudo parece possível). Nesses momentos, fazemos efetivamente parte de um todo, pertencemos a algum lugar, a alguém, ao mundo, somos infinito, como a frase de efeito de *As Vantagens de Ser Invisível* (*The Perks of Being a Wallflower*, 2011), de Stephen Chbosky. É em nada menos que felicidade que consiste o éter da música de Lily Chou-chou em *Tudo sobre Lily* (*Riri Shushu no Subete*, 2001), de *Shunji Iwai*.

FANTASIA (o desejo e o devaneio; sonhar acordado; idealismo e puerilidade)

“Why are you messing with the phantasy? We know about reality. Don’t ruin the phantasy, okay?” - Gary em *Mulher Nota Mil*.

O arrebatamento do desejo e a esperança de que se realize - que as coisas não sejam tão desanimadoras no próximo momento - tudo é possível a partir de agora (mesmo com a intuição de que há uma direção irresistível dos acontecimentos, diferente da dos desejos). É prazeroso acreditar nas fantasias? Talvez o mesmo prazer do cinema, do jogo, da recordação dos sonhos?

O prólogo de *Mulher Nota Mil* (*Weird Science*, 1985), de J. Hughes é a chave do filme e o exponencia de comédia maluca para representação de uma fantasia adolescente.

Gary e Wyatt observam garotas se exercitando no ginásio da escola. Gary (Anthony Michael Hall) expressa seu desejo que é a trama do filme: namorar uma garota, dar uma *huge party*, todo mundo convidado. Wyatt (Ilan Mitchell-Smith) interrompe: “but nobody likes us, Gary”, e Gary responde o que

citamos acima: “don’t ruin the phantasy, okay?”. Wyatt concorda, feliz. Em seguida, o choque com o constrangimento causado pelos valentões, as roupas furadas, o começo do filme e a criação de Lisa (Kelly LeBrock) que é o misto mágico de modelo, Albert Einstein e apresentador da MTV. Se *Mulher Nota Mil* é um filme menor, não é por estar longe das qualidades de *O Clube dos Cinco*, mas por ter intenções menores sem deixar de ser igualmente válido. É como se o filme fosse uma fantasia de um dos personagens geeks de *Gatinhas e Gatões*. Um filme puramente adolescente, tramado numa mente adolescente num fluxo de imaginação obcecado pelo sexo, que começa com a criação científico-mística da mulher nota mil, muito mais inteligente, sobrenaturalmente poderosa e inteiramente devotada a nós mesmos. No entanto, esta é uma fantasia sincera e muito conscienciosa na criação das peripécias: Lisa coloca Wyatt e Gary nas situações em que sonhavam estar e, porém, os dois se comportam nelas do modo mais inseguro e desastrado possível, como seria na vida real (o que é uma fonte de comédia - Wyatt fica reduzido ao banheiro na tão sonhada festa) - até certo ponto, pois depois de um pouco de coragem e descontração os dois acabam por ficar completamente à vontade na situação: Gary vira, se embêbedando no Kandy Bar, um frequentador do lugar mais frequentador que os frequentadores de verdade. Assim Lisa, pedagogicamente, ensina-os, passo a passo, sobre o amor e a vida até o final, quando atraem a atenção das garotas com quem tanto desejavam estar. Em suma, o devaneio de um adolescente inteligente, deitado no quarto sem fazer nada, à tarde, olhando as nuvens passando pela janela.

O tema de *A Paixão* (*La Cotta*, 1967), de E. Olmi: o idealismo juvenil em confronto

com a realidade do afeto, expressa no diálogo do protagonista Andrea com a mulher mais velha, no carro. Idealismo imaturo expresso por Andrea em sua sistematização da cantada (“um conceito industrial aplicado ao amor”), em sua paixão por Janine, em sua fantasia representada no filme em fluxo de consciência após ser esquecido por Janine na noite de ano novo. Ao ir atrás dela com os taxistas, confuso, sem a encontrar, por entre a névoa, uma sucessão de imaginação (e memória) que explica, de diversos modos, o porquê dela o ter deixado, quando a resposta evidente, compreendida na última fantasia antes do fim da esperança, antes da raiva e da resignação abatida, é tão somente a indiferença de Janine.

Tão logo o interesse de Andrea passa para a nova moça, a mulher mais velha que o recebe na festa onde Janine não está, e ela lhe mostra com palavras a realidade do amor. Andrea não escuta, imaginando no ônibus de volta como seria bom amá-la, e se recordando de Janine. O idealismo que consiste em acreditar que as fantasias são, mesmo que pouco prováveis, sempre possíveis. E a puerilidade em esperar que se realizem, e logo. Com a maturidade, o que a moça lhe disse Andrea perceberá, desta vez por si mesmo.

O filme é todo um desenvolvimento sobre a frase do garoto que Andrea encontrou na rua assoviando para a moça da janela: “Sono cose di ragazzi, pero possono avere la loro importanza” (São coisas de criança, mas podem ter sua importância). O que preocupa o adolescente pode parecer banal ao adulto, mas, banal ou não, é o que preocupa uma pessoa, e os adultos geralmente encontram novas banalidades com o que se ocupar, como tantas vezes demonstram os teen movies e seus adultos equivocados. O pai de Jim lhe diz, em *Juventude Transviada*: “Jimbo, só estou tentando lhe mostrar como você é tolo. Quando for mais velho, vai lembrar

disso e rir de si mesmo por pensar que fosse tão importante”. Porém, Jim é mais justo em seu idealismo vivo que seus pais em seu pragmatismo decadente. A angústia de Jim vem da necessidade de impor uma moral viva, nova e corajosa, à moral fraca, desgastada e medrosa de seus pais, que tão naturalmente ameaça sua própria. Pois a vida para Jim não é algo a ser vivido com paixão e intensidade, do melhor modo possível (aí o idealismo, aí a rebelião) e, para seus pais, talvez por falta de força ou fraqueza de espírito, algo a ser vivido com pragmatismo, cansaço e egoísmo, o que é decepcionante? Esquecer-se de como era ser adolescente às vezes é o mesmo que se esquecer de viver. Em suma, a fórmula de Allison de *O Clube dos Cinco*: “É inevitável (ficar parecido com os pais). Quando você cresce, seu coração morre”. Isso está totalmente posto em *A Um Passo do Abismo*. O pai de Carl se esqueceu de viver, todo enrolado na venda de cadillacs e no embrulho econômico de Nova Granada. Do equívoco e do amor imanente do pai, porém não mais percebido pelo filho, vem a opressão e as intensas tomadas, cada vez piores, de Carl largando-se na cama, esgotado, numa revolta muda e cada vez mais incontinente que só pode se acalmar com a música, a amizade, o amor e a rebelião.

SOLIDÃO

“What does he know about, man alone?”
- Plato em *Juventude Transviada*.

“Creio que algo que me falta completamente é conhecer a solidão, e mesmo sofrer com ela.” - Louise em *Noites de Lua Cheia* (*Les Nuits de la Pleine Lune*, 1984), de E. Rohmer)

Os esforços de Andrea em sistematizar os procedimentos amorosos e encontrar o amor ideal nada mais são que uma negação da solidão. Gostaria de construir uma grande coleção de representações da solidão na adolescência. Por onde começar?

Watts em *Alguém Muito Especial* (*Some Kind of Wonderful*, 1987) de Howard Deutch: “The only things I care about in this goddamn life are me and my drums, and you.”

A solidão é talvez um dos temas intrínsecos aos filmes de Robert Bresson. Charles em *O Diabo, Provavelmente* (*Le Diable Probablement*, 1977) possui a angústia da lucidez no mundo terrível da humanidade, e uma angústia mais obscura, de onde provém seu afastamento dos outros, mesmo dos amigos e amantes. Falta de esperança e confusão? O contraponto é Michel.

O desejo de fazer amigos de Jim na mais nova das tantas vizinhanças em que já morou é evidente em *Juventude Transviada*, bem como a ligação apenas superficial de Judy (Natalie Wood) com os colegas da gangue. Porém, é com Plato (Sal Mineo) que temos a representação mais densa da solidão no filme.

Há a apresentação de seu problema psicológico na delegacia e de que, privado de um relacionamento com os pais, é criado por uma guardiã. Aqui, como as angústias dos outros dois protagonistas, a de Plato é atribuída à ausência ou à incompreensão dos pais. Depois de não aceitar o casaco de Jim, Plato o segue como que inspirado por uma intuição; a felicidade é óbvia em seu rosto quando conta, quase uma mentira, que Jim é seu amigo, e o convida para passar a noite em casa, a euforia em fazer um amigo, quase como num sonho. Depois, a felicidade que experimenta e expressa, antes de cair no sono na casa abandonada. Sua felicidade é tanto maior quanto é o choque em acordar e encontrar não mais os companheiros, mas a gangue que persegue Jim, fato que põe em ignição sua confusão psicológica

completa, ligada à associação dos companheiros aos pais ausentes, à mistura de coisas diferentes que mentalmente confunde, neste momento de confusão e perdição, confunde numa única emoção, a da carência de amor. Tudo se passa como se Jim e Judy fossem a primeira amizade que Plato faz na vida. Delineia-se assim, sem mostrar, nada menos que uma vida inteira de solidão.

A solidão é ainda mais intrínseca à vida quando significa também seus aspectos mais interiores.

Hermie, em *Verão de 42*, possui dois amigos na praia e pode namorar com relativa facilidade. Sua paixão pela mulher da casa da praia o puxa para o abismo onde a felicidade só é possível ao lado dela. Porém, o encontro enfim entre os dois, que certamente é o contrário de um momento de solidão (conjunção), é acompanhado pelo conhecimento repentino e irreversível da vida, da felicidade e da infelicidade ao mesmo tempo, do aspecto mais terrível e do mais extasiante da vida de uma única vez e

sendo a mesma coisa (e esse momento só pode ser grave). Depois de conhecer a vida assim, de um golpe, Hermie se perdeu, “perdeu o menino Hermie”, e a vida se torna um único ato solene, intenso. Assim Hermie se agarra à cerca, como para se sustentar com força, e observa o horizonte, a casa, pois apenas posições sublimes condizem agora com a verdade do mundo. O que seu amigo diz não tem mais importância, pois Hermie sentiu a morte e o êxtase, paradoxalmente juntos no mesmo instante. De um golpe a vida lhe mostrou seu ímpeto mais profundo, atribuindo-lhe da solidão que é a de não estar mais no mundo como os outros, ou, novamente, a solidão da lucidez.

Hermie cresceu. Crescer é uma perda e um encontro de si mesmo. Não me lembro de ter me perdido de uma vez só, num choque, numa experiência brutal como a de Hermie. Não foi numa única noite, mas todos os dias, e já perdi de vista o velho Dudu. Algo nele se quebrou.



RENATA CARNIGLIA E LUCIANO PIERGIOVANNI
EM *A PAIXÃO* (1967)

