

O Selvagem: a representação juvenil no cinema hollywoodiano

*Carlos Vinicius Silva dos Santos*¹

Resumo: O presente estudo aborda a atmosfera sociocultural da sociedade dos Estados Unidos da América no período referente aos primeiros anos da década de 1950, momento de consolidação do cenário político da Guerra Fria. No referido período, surgem na sociedade norte-americana novas demandas sociais e culturais que seriam absorvidas pela indústria midiática em um processo de mercantilização das tensões sociais que se apresentavam. Neste contexto, a indústria cinematográfica hollywoodiana busca dialogar com a realidade cultural da juventude norte-americana, apresentando enredos voltados a este público. Desta forma, o artigo empreende a análise da obra cinematográfica *O Selvagem* (*The Wild One*, 1953) com o objetivo de examinar as maneiras através das quais se deu o citado processo, bem como a relação da película com seu contexto de produção. Além disso, realiza-se a apreciação de cartazes selecionados da obra, buscando uma abordagem pormenorizada dos principais elementos acionados na representação da juventude realizada na película em questão.

Palavras-chave: Guerra Fria. Estados Unidos da América. Juventude. Hollywood.

Abstract: This study deals with the sociocultural atmosphere in the United States of America during the early 1950's, period of Cold War political strengthening. In this decade, a new social and cultural demand begins to rise up in the American society, whose would be assimilated by the entertainment industry as a process of market social tensions. In this context, Hollywood movie industry intends to reach of juvenile cultural reality, presenting youthful scripts. Thus, this article analyzes the movie *The Wild One*, 1953, intending to take a nearer view of how the mentioned process had occurred and likewise the respective political context. In addition, this paper examines selected posters of *The Wild One*, aiming an approach of juvenile characterization's main elements constructed in the movie.

Keywords: Cold War. United States of America. Youth. Hollywood.

¹ Mestrando do programa de pós-graduação em História comparada (PPGHC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisador do Núcleo de Estudos da História das Américas e Europa (NEHAE) do Instituto de História (IH/UFRJ). Bolsista CAPES.

Cinema e juventude

*What are you rebelling against?
What've you got?*²

O presente artigo examina a produção cinematográfica *O Selvagem* (*The Wild One*, dir.: Laslo Benedek – 1953) objetivando abordar a maneira pela qual a indústria midiática do início da década de 1950 realizou o processo de representação cultural da juventude, em consonância ao contexto político e social da época. É neste período que se constitui a consolidação da bipolaridade política entre os dois principais Estados vitoriosos do conflito mundial de 1939-1945, a saber, Estados Unidos da América (EUA) e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Esta nova realidade geopolítica, popularizada pela denominação Guerra Fria³, teria reflexos profundos na atmosfera interna da nação norte-americana, tanto no que se refere ao contexto político como, da mesma maneira, nos âmbitos econômico, social, cultural, educacional, influenciando determinados aspectos da vida cotidiana dos cidadãos.

O diálogo acima mencionado, como

epígrafe deste texto, tornou-se diretamente representativo daquilo que ficou caracterizado enquanto rebeldia juvenil nos anos de 1950. Nele, uma jovem habitante da pequena cidade ocupada por uma gangue de motoqueiros⁴ pergunta ao líder do “Black Rebel Motor Club”, Johnny Strabler, contra o quê ele se rebela, inspirada no próprio nome do grupo, onde consta a palavra “rebelde”. A resposta obtida “-Contra o que você quer?” relaciona-se à imagem do jovem angustiado, perdido em meio a sua própria incompreensão da realidade, socialmente indômito, ainda que não representasse um risco iminente àqueles que o cercavam, porém incapaz de firmar relacionamentos sociais ou pessoais dentro dos padrões considerados saudáveis ou moralmente aceitos e, via de regra, absolutamente avesso a qualquer espécie de comportamento que pudesse denotar a representação de autoridade, fosse ela familiar ou emanada do Estado. Este arquétipo juvenil, marcado pela rebeldia, materializou-se através dos meios midiáticos do período, notadamente o cinema, cristalizando-se e sobrevivendo tanto aos astros que lhe deram vida, quanto ao contexto histórico no qual surgiu, configurando uma juventude sem propósito

² “Contra o quê você está se rebelando? O que você tem?” Diálogo do filme *O Selvagem* (*The Wild One*), firmado entre Johnny Strabler e uma jovem residente da pequena cidade invadida pela gangue de motociclistas por ele liderada.

³ Historiograficamente, não existe um consenso de como o termo -Guerra Fria- fora criado. No presente trabalho, considero que este é definitivamente inserido no debate político pelo jornalista e assessor político Walter Lippmann, sendo utilizado em artigos por ele escritos no ano de 1947. Cf. FENELON, Déa R. *A Guerra Fria*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Coleção Tudo é História, n. 64.

⁴ Saliento que o termo “motoqueiro”, repetidamente utilizado referindo-se ao grupo de rapazes liderado por Johnny Strabler, consiste em um termo pejorativo, em oposição à “motociclista”. Por motoqueiro entende-se, em língua portuguesa, um indivíduo que, sobre uma motocicleta, realiza atos de desrespeito às leis, bem como às normas sociais estabelecidas. Ou seja, exatamente o comportamento característico dos personagens veiculados em *O Selvagem*.

específico, desprovida de bases políticas ou éticas que pudessem lhe conferir a necessária chancela moral.

A produção cinematográfica da qual foi extraído o breve diálogo, “O Selvagem”, constituiu-se como o primeiro filme a dialogar estreitamente com os elementos culturais representativos da parcela jovem da sociedade dos EUA, tendo alguns de seus elementos reapropriados por produções das décadas subsequentes. Assim avaliado, optou-se por privilegiar a citada obra⁵, considerando-se a estrutura narrativa interna da mesma em relação às questões da sociedade norte-americana no período salientado, especialmente no que concerne à juventude. A escolha pela utilização de fonte cinematográfica, em um trabalho de pesquisa historiográfica, deve-se a consideração de que documentos desta natureza podem possibilitar a realização de uma abordagem diferenciada sobre um período temporal o qual já foi repetidamente visitado (os anos posteriores a Segunda Guerra Mundial), permitindo a observação sob uma perspectiva distinta, colaborando para o desenvolvimento do conhecimento sobre o período.

Considerações metodológicas

Um dos primeiros autores a produzir considerações metodológicas sobre

o uso historiográfico de fontes cinematográficas foi Marc Ferro⁶. No cerne de seu pensamento, desenvolvido numa série de artigos e livros dos quais *O Filme: uma contra-análise da sociedade?*⁷ e *Cinema e História*⁸ ocupam posição de destaque, Ferro defende que o cinema, enquanto fonte histórica, ofereceria vantagens de utilização sobre as outras espécies de documentos já consolidados, em especial os textuais, por não se acomodar tão facilmente às censuras sociais as quais os documentos estão comumente submetidos. Diante da complexidade de sua linguagem, o cinema escaparia às tensões dos diversos segmentos da sociedade, veiculando elementos que nem os grupos de poder constituídos, nem aqueles envolvidos na produção apreenderiam. Desta forma, Ferro nos apresenta a potencialidade do cinema em possibilitar uma contra-análise da sociedade, operando a análise historiográfica a partir de dicotomias como “aparente - latente” ou “visível - não visível”. Segundo o autor:

⁶ Embora não seja o primeiro autor a teorizar sobre o uso de fontes cinematográficas pelos historiadores, as afirmações realizadas por Ferro possuem o mérito de incluir definitivamente esta espécie de documento ao conjunto de fontes caras ao trabalho historiográfico. Sua consideração de que o filme escaparia às coerções usualmente sofridas pelos outros documentos, possibilitando uma contra-análise da sociedade colaborou notavelmente para esta inclusão, apesar de haver sido posteriormente contestada. Cf: FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

⁷ FERRO, M. O Filme: uma contra-análise da sociedade?. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

⁸ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

A Câmara revela o funcionamento real daquela [sociedade], diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. (...) A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso, é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade⁹.

O comprometimento com o real, evidenciado no trecho acima, demonstra o alto grau de importância dedicado à “veracidade” e à “autenticidade” da fonte na proposta do autor. Para Ferro, o filme poderia se prestar enquanto registro direto do real, sendo qualquer espécie de manipulação evitada pelo cineasta. Assim, seu modelo de análise busca estratégias que assegurariam a autenticidade do filme enquanto registro histórico, logo enquanto fonte.

As assertivas de Ferro, apesar da relevância de abordarem o uso propriamente metodológico das fontes filmicas, foram submetidas a críticas posteriores. Para Eduardo Morettin¹⁰ as dicotomias analíticas salientadas pelo historiador francês desconsiderariam o caráter polissêmico da imagem, com o demérito de ignorar sua própria estrutura interna. Na

⁹ FERRO, M. O Filme: uma contra-análise da sociedade?. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.202.

¹⁰ MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et alii. *História e cinema – dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

argumentação de Ferro, o conhecimento histórico de um determinado período faz-se crucial para a análise de um filme. Assim, os questionamentos que dirigem a análise não partem de elementos intrínsecos à fonte, mas do estado geral do saber sobre o período histórico de produção daquela película. Esta questão leva Morettin a concluir que a posição de Ferro sustenta a ideia de complementaridade entre os diversos tipos de fonte, com o perigo de “uma visão teleológica do processo histórico [amarrar] a leitura de filmes produzidos em determinada época a um fato que lhes é posterior”¹¹. Diante destas considerações, Morettin afirma:

(...) para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. (...) trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro do seu contexto¹².

Aproximando-se das críticas apresentadas por Morettin, Marcos Napolitano¹³ defende que as questões referentes à

¹¹ MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et alii. *História e cinema – dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 59.

¹² MORETTIN, E. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et alii. *História e cinema – dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 63.

¹³ NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. pp.235-289.

autenticidade e à objetividade, basilares na posição de Ferro, não possuem qualquer importância, uma vez que as manipulações não seriam de modo algum evitáveis. Partindo de outra perspectiva, sugere que a análise deve fundar-se na questão: “o que um filme diz e como o diz?”. Citando Pierre Sorlin, e as considerações deste para uma análise sócio-histórica do filme, Napolitano explicita que a abordagem deve se perguntar:

como o filme representa (...) as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais.¹⁴

Por seu turno, Michèle Lagny¹⁵, realiza algumas observações quanto à utilização do cinema no trabalho do historiador, tecendo reflexões referentes às aproximações entre a linguagem cinematográfica e a escrita historiográfica. Para Lagny, apesar de o cinema ser pensado como um produto comercializável e, em geral, não almejar o estatuto de documento histórico, assume esta função uma vez que conserva vestígios do tempo e do lugar no qual cada produção é realizada.

Afastando-se da concepção de Ferro, a autora afirma que as imagens cine-

matográficas evidenciam muito mais sobre a percepção que se tem da realidade do que sobre a realidade propriamente dita. Assim, a utilização de filmes seria notadamente profícua no que se refere às reflexões concernentes à noção de representação. Igualmente, o cinema possibilitaria o exame privilegiado do imaginário social, bem como da noção de identidade cultural. Desta forma, a análise implementada a seguir pauta-se no exposto por Morettin, Napolitano, Sorlin e, especialmente, nas observações de Lagny acerca da potencialidade do uso da fonte cinematográfica naquilo que se refere à noção de representação. Apesar de considerar o contexto de produção de *O Selvagem*, a abordagem realizada atenta, principalmente, aos elementos narrativos integrantes do enredo, buscando clarificar as relações existentes entre a representação juvenil operada e o contexto político e cultural de realização da obra.

Lamentavelmente, o suporte impresso no qual é veiculado o presente trabalho torna inviável a apreciação direta de tal fonte cinematográfica pelo leitor, o que limita o alcance da abordagem aqui realizada. Assim, intentando reduzir em algum grau o hiato existente entre a fonte e o texto, recorro ao final da análise de “O Selvagem” ao exame de cartazes promocionais da referida produção, voltando-se tanto para a linguagem imagética quanto para a linguagem textual existentes em tais objetos publicitários.

A indústria cinematográfica hollywoodiana tradicionalmente se utilizou de tais peças publicitárias com a

¹⁴ NAPOLITANO, M. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. pp.235-289. p. 246.

¹⁵ 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.

intenção de suscitar no público o interesse pelo filme, veiculando elementos que estariam presentes durante a projeção. Nestes cartazes, a saturação de imagens buscando demonstrar dramaticidade, apresentando momentos de clímax, era uma estratégia comum, integrante do elenco de atividades propagandísticas que envolviam as produções cinematográficas. Como importante ferramenta publicitária dos estúdios, o cartaz prestava-se ao convencimento, figurando como uma pré-exibição da atmosfera a ser desfrutada durante a projeção. Assim, a abordagem destes suportes propagandísticos realizada neste trabalho ampara-se nas considerações de Abraham Moles¹⁶ quanto à função publicitária de tais objetos e, ainda, seu objetivo de firmar um elo de comunicação entre o público consumidor e o objeto de consumo, no caso os espectadores e as produções cinematográficas.

O *Selvagem*: a estreia da rebeldia juvenil em Hollywood

A obra cinematográfica aqui considerada, *O Selvagem (The Wild One)*, é reconhecida como a primeira produção a dialogar com o cenário sociocultural juvenil dos anos 1950¹⁷. Pela primeira vez, uma questão que já vinha se configurando na sociedade americana do pós-Segunda Guerra Mundial, a delinquência

juvenil, era abordada em uma produção hollywoodiana. O início da referida década consiste, igualmente, no momento em que o jovem passa a compor, com maior clareza que nos anos anteriores, uma faixa etária portadora de demandas culturais próprias e, portanto, representativa de um nicho mercadológico específico. Em confluência ao consumo em expansão na sociedade americana no período salientado, os jovens passam a buscar seu lugar social pela consolidação de demandas culturais as quais se materializariam por meio do consumo de bens culturais especialmente produzidos para este contingente. Logo a indústria do entretenimento voltar-se-ia à juventude direcionando publicações, discos, filmes e programas de televisão a este público. Assim, o cinema então em crise¹⁸ percebe nesta parcela populacional um importante contingente de consumidores, os quais poderiam representar lucros seguros e bem-vindos.¹⁹ A questão que suscita interesse, entretanto, não é a simples absorção destas demandas culturais pelo mercado midiático, mas sim a forma de

¹⁶ MOLES, Abraham. *O cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

¹⁷ Cf. GAIR, Christopher. *The american counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

¹⁸ A partir do fim da 2ª Guerra Mundial, a indústria cinematográfica hollywoodiana entra em crise por três motivos principais: a decretação pelo Congresso, em 1947, do fim do monopólio dos grandes estúdios sobre o negócio do cinema, referindo-se ao controle da produção, da distribuição e da exibição por parte dos mesmos; o surgimento da televisão e da concorrência por esta representada; e os empecilhos causados à produção pela retórica política anticomunista, da qual o fenômeno do McChartismo consiste no fenômeno mais contundente.

¹⁹ Sobre a importância dos jovens americanos enquanto mercado consumidor para a indústria cinematográfica hollywoodiana, ver ROSS, S. *Movies and american society*. Padstow: Blackwell Publishing, 2002.

representação da juventude colocada em prática pela indústria cinematográfica, a saber, o jovem rebelde, portador de dilemas psicológicos, em permanente rompimento com a sociedade na qual se encontra, todavia, inserido. Considerando-se o peso negativo dos elementos presentes, é curioso o fato de este tipo de representação ter alcançado o grau de sucesso percebido através da longevidade alcançada pelo estereótipo cunhado. *O Selvagem* acabou por se tornar a obra cinematográfica de maior notabilidade do diretor Laslo Benedek, que também dirigiu *A Morte do Caixeiro Viajante* (*Death of a Salesman*, 1951) adaptação para o cinema da peça homônima de Arthur Miller.

Johnny Strabler, o rebelde do filme *O Selvagem*, interpretado pelo ator Marlon Brando, constitui-se no arquétipo do jovem problemático veiculado através da tela grande nos anos iniciais da década aqui considerada: sem qualquer laço familiar ou social além da gangue de motoqueiros que, apesar de sua relutância, parece liderar, não possui uma origem clara, configurando-se enquanto um nômade, um indivíduo em constante deslocamento, sempre na estrada à procura, segundo suas palavras, de alguma aventura, algo que, na realidade, preencha sua existência desprovida de propósito. Esta espécie de protagonista masculino (nos filmes dos anos 1950 apenas os homens exprimem sua total rebeldia) dialoga com a formação de um novo tipo de herói realizada pelos estúdios cinematográficos no período. Este se distancia do

clássico modelo dos anos 1920 e 1930, de notável cavalheirismo e idoneidade moral incorruptível, mesmo diante das adversidades mais atrozes, 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 ao papel social dele esperado. Os dilemas pessoais por ele enfrentados exteriorizam-se em sua falta de habilidade em lidar com o meio social, meio este que se caracteriza como a origem mesma de seus impasses psicológicos.

A construção deste herói externamente forte, porém internamente fragilizado, dá-se no período em que começam a surgir críticas ao consumismo que se intensifica na sociedade dos Estados Unidos. Ao longo da década, estudos sociológicos²⁰ procurariam demonstrar como a sociedade norte-americana passou a ser composta por indivíduos angustiados e depressivos, oprimidos pela busca incessante de elevação de *status* social²¹. Ao jovem de classe média, habitante de um dos modernos complexos residenciais suburbanos, marcados pela homogeneidade do padrão de vida de seus moradores, pela similaridade dos costumes e bens consumidos, assim

²⁰ Dentre estes, os principais são: *The Lonely Crowd* (1950), de David Riesman; *White Collar* (1951) e *The Power Elite* (1956), de C. Wright Mills; e *The Organization Man* (1956), de William H. Whyte.

²¹ Sobre os estudos referentes à atmosfera emocional predominante na classe média da sociedade americana dos anos 1950, ver LEUCHTENBURG, William E. (org.). *O Século Inacabado – A América Desde 1900*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

como pela orgulhosamente propagandeada assepsia moral, a apresentação filmica de uma personagem igualmente jovem, portadora de incongruências e dissonâncias, constantemente deslocada de sua realidade social, poderia parecer curiosamente instigante.

Esta representação, bem como da delinquência juvenil operada no filme, coloca em prática uma série de elementos os quais seriam absorvidos pela cultura jovem norte-americana do período, tornando-se icônicos, sendo constantemente reapropriados pela indústria midiática ao longo das décadas seguintes. Estes elementos, relacionados à vestimenta, bem como aos hábitos e maneirismos, passam a ser vinculados ao *ser jovem* a partir deste momento. Desta forma, ocorre uma espécie de circularidade entre a produção cinematográfica hollywoodiana voltada ao público jovem e o consumo destas representações, uma vez que, se é em consonância às demandas juvenis que se formam na sociedade que os roteiros são, em parte, elaborados, o posterior consumo gerado pela recepção destas representações cinematográficas acaba por influenciar a cultura jovem que estava presente nas bases da produção. Jeans, jaquetas, motocicletas e falta de observância às normas sociais estabelecidas passam a caracterizar, midiaticamente, a rebeldia juvenil, a qual se transfigura em produto de consumo. Seria através desta representação de rebeldia que Hollywood asseguraria a audiência desta referida parcela da população.

A presença de Marlon Brando

no papel de protagonista insere a obra analisada no chamado *Star System*, o ‘Sistema de Estrelato’. Através deste sistema, vigente desde os anos 1920 e que representava muito além de uma simples estratégia publicitária de divulgação das películas, um seleto grupo de atores e atrizes passava a integrar o *cast* de um determinado estúdio, vinculados a este pela via de contratos de longo termo. Filiados ao estúdio, operava-se a construção de astros e estrelas na figura destes atores, que passavam a representar os principais papéis nas produções realizadas. Logo, os atores tornavam-se maiores que os próprios filmes, ocorrendo uma espécie de simbiose entre seus personagens²² e sua pessoa individual, tanto na vida pública quanto na vida privada. Desta forma, os filmes ganhavam considerável poder de manipulação psicológica sobre a audiência, acionando um processo de projeção-identificação dos espectadores em relação aos personagens, bem como aos atores, publicamente apresentados como representantes de uma vida onde a abundância, o conforto, a beleza e a felicidade constituíam-se em bens gratuitamente acessíveis. Edgar Morin assim inicia sua obra *As Estrelas: mito e sedução no cinema*:

²² Fazia parte deste sistema um determinado ator ou atriz representar personagens que caracterizassem uma “persona” algo fechada, implicando a manutenção de certo conjunto de características básicas. Em outras palavras, uma atriz que usualmente vivia mulheres sedutoras e perigosas ou um ator que costumeiramente dava vida a personagens honestos e moralmente fortes diante das adversidades.

O cinematógrafo foi concebido para estudar o movimento: tornou-se o maior espetáculo do mundo moderno. A câmara de filmar parecia destinada a decalcar o real: começou a fabricar sonhos. A tela parecia dever apresentar ao ser humano um espelho: ela ofereceu ao século XX semideuses, as estrelas do cinema²³.

Vale lembrar que Brando era, no ano de realização de *O Selvagem*, um astro em ascensão, representando nas telas personagens jovens e indômitos, tendo sua última participação cinematográfica, em *Uma Rua Chamada Pecado (A Streetcar Named Desire, 1951)*, ainda presente nas lembranças dos espectadores. Desta forma, sua participação na produção de 1953 buscava atrair a audiência, caracterizando antecipadamente o tom do enredo oferecido, tendo-se em mente as personagens anteriormente vividas pelo ator. Apesar de o antigo Sistema de Estrelato já estar relativamente enfraquecido neste período, a presença de astros e estrelas em uma determinada obra ainda constituía-se elemento crucial no sucesso da mesma, continuando a exercer forte impacto nos espectadores.

Curioso salientar que, apesar de consistir em um filme voltado ao público jovem, *O Selvagem* não possui uma trilha sonora diretamente relacionada ao enredo. A questão se problematiza ainda mais se considerarmos que boa parte das cenas da produção se desenrola no interior de um bar onde existe um *jukebox*.

²³ MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad.: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. X.

A única cena onde a música representa uma forma de expressão cultural da juventude consiste naquela em que um rapaz toca *bebop*²⁴ em sua gaita. Mesmo assim, a relação música/juventude é apresentada de forma bastante sutil, não sendo explorada. Segundo Gair²⁵, isso ocorre simplesmente porque o *rock and roll* ainda não havia se estabelecido nos anos de produção do filme, sendo este gênero musical a ser eleito pela indústria cultural como música juvenil por excelência. No entanto isto apenas aconteceria alguns anos depois.

Rebeldia X conservadorismo

Aprofundando-se na análise da obra em questão, *O Selvagem* narra os acontecimentos gerados como consequência da inesperada chegada de um grupo de motoqueiros à cidade de Wrightsville, uma localidade interiorana localizada em algum lugar não claramente identificado dos Estados Unidos. O referido grupo, liderado por Johnny Strabler (Marlon Brando), acaba por subverter quase que instantaneamente a ordem cotidiana do pequeno lugarejo, através de confusões e bebedeiras no geral inofensivas. A situação torna-se ainda mais atípica quando da chegada de um grupo de motoqueiros rivais, detonando uma briga de socos entre os líderes de ambos os grupos, a qual acaba sem maior gra-

²⁴ O *bebop* consiste em uma forma de jazz mais acelerado, criado no pós-Segunda Guerra, principalmente pelo saxofonista Charlie Parker.

²⁵ GAIR, Christopher. *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

vidade. O estabelecimento do caos evidencia a incapacidade do xerife Harry Bleeker (Robert Keith) em lidar com os arruaceiros, o que faz com que alguns habitantes do lugar decidam agir por conta própria e expulsar à força os hóspedes indesejáveis. As coisas saem completamente de controle, resultando na morte acidental de um velho morador do local, morte esta imputada injustamente a Johnny, que é inocentado pelo testemunho de Kathie Bleeker (Mary Murphy), jovem da qual ele havia se aproximado desde sua chegada à cidade.

O Selvagem é uma produção adaptada de um conto intitulado *The Cyclist Raid* o qual, por sua vez, foi baseado em um acontecimento real ocorrido na cidade de Hollister, Califórnia, em 1947. Nesta ocasião, um grupo de cerca de 4.000 motociclistas ocupou a cidade durante o fim de semana no qual se comemorava a independência dos Estados Unidos (04 de julho). Apesar de não haverem sido relatados incidentes graves, o grupo desordenou a cidade, trazendo a questão da rebeldia juvenil aos jornais. A produção do filme, no entanto, escolheu pela ênfase à rebeldia esvaziada de sentido e pelo caráter espetacular inerente a motociclistas deslocando-se em grupo pelas estradas. Devido a isso, Marlon Brando se decepcionaria com o resultado alcançado pela produção, afirmando *a posteriori*:

We started out to do something worthwhile, to explain the psychology of the hipster. But somewhere along the way we went off the track. The result was that instead of finding why young peo-

ple tend to bunch into groups that seek expression, all that we did was show the violence²⁶.

(Nós começamos para fazer algo que valesse a pena, explicar a psicologia do hipster. Mas em algum lugar no caminho nos perdemos. O resultado foi que ao invés de descobrir porque jovens tendem a se reunir em grupos que buscam expressão, tudo o que nós fizemos foi mostrar a violência.)

Nos momentos iniciais da película, um plano de uma estrada vazia e desprovida de construções ao seu redor é acompanhado de um texto mostrado ao espectador enquanto a gangue de motoqueiros de Johnny surge no horizonte e se aproxima. Diz o texto: “This is a shocking story. It could never take place in most American towns, but it did in this one. It is a public challenge not to let it happen again”. (Esta é uma história chocante. Poderia nunca ter acontecido na maioria das cidades americanas, mas aconteceu nesta. É um desafio público não permitir que isso aconteça novamente.)

A princípio, pode parecer que a mensagem veiculada no texto refere-se simplesmente ao caos gerado pela invasão desordeira de um grupo de motoqueiros a uma pequena cidade a qual não poderia oferecer quaisquer espécies de defesas contra uma ação deste gênero. No entanto, os dizeres ali salientados inserem-se no contexto de desconfiança instaurado pela histeria anticomunis-

²⁶ STAFFORD, Jaff. *The Wild One*. Disponível em <<http://www.tcm.com/this-month/article/29941%7Co/The-Wild-One.html>>. Acesso em 27 nov. 2011.

ta que se desenvolvia intensamente no ano de realização desta produção, 1953. No texto acima destacado, duas noções exploradas pelo cenário político anticomunista do período chamam a atenção: a ideia de que algo poderia nunca ter acontecido, mas inesperadamente aconteceu; a afirmação de ser uma questão pública assegurar que não venha a acontecer novamente. Demonstrar que um acontecimento que teve consequências funestas parecia jamais poder acontecer, porém aconteceu, aproxima-se a suspeita e ao medo da ameaça comunista sobre o modo de vida americano, servindo de aviso àqueles que pareciam crer pouco nesta possibilidade. Paralelamente, tornar a questão pública transforma a suposta defesa dos ideais americanos dever de cada um dos cidadãos e não apenas do Estado, devendo esta ser compartilhada e exercida patrioticamente. Note que a própria chegada repentina dos motoqueiros arruaceiros à cidade vincula-se ao perigo de uma invasão comunista à nação norte-americana. Este argumento não se referia unicamente à possibilidade de uma invasão militar, bélica, mas da mesma forma ao estabelecimento da ideologia soviética em território norte-americano, uma ideologia estrangeira, alegadamente danosa aos pilares da nação, que contava com defensores dentre os habitantes dos próprios Estados Unidos.

O exacerbado anticomunismo desenvolvido na sociedade americana do pós-guerra teve consequências negativas para a indústria cinematográfica

hollywoodiana. O Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC), formado no ano de 1938, e que apenas havia sido instituído como parte do Congresso em 1945, vinha monitorando a influência de indivíduos ligados ideologicamente ou partidariamente ao comunismo desde 1943. Em 1947, a busca do Congresso por simpatizantes do comunismo empregados na indústria de Hollywood, levou ao interrogatório de um grupo de produtores, atores e, principalmente, roteiristas dos quais a maior parte mostrou-se colaborativa aos trabalhos do Comitê, em especial no testemunho de acontecimentos e na acusação de indivíduos suspeitos de serem simpatizantes do regime soviético. No entanto, um pequeno grupo de dez pessoas, posteriormente conhecidos como “os dez não-colaborativos” (*The Ten Unfriendly*), composto principalmente por roteiristas, decidiu pela não-colaboração, apoiando-se legalmente nos princípios expostos na Primeira Emenda Constitucional a qual, dentre outras determinações, assegura a liberdade de assembleia e expressão.²⁷ Após três anos de processos e recursos, todos os integrantes do grupo foram sentenciados à prisão. Em 1951, o Comitê, agora imerso na atmosfera de acusações do McCarthismo, realiza nova e mais intensa investida sobre Hollywood, da qual resulta uma lista de nomes de colaboradores da indústria cinematográfica os quais seriam simpatizantes ou defensores do

²⁷ Cf. <http://www.house.gov/house/Constitution/Amend.html>. Acessado em: 10/12/2011.

comunismo. Ter o nome incluído na referida lista, denominada *Hollywood Blacklist*, implicava a perda do emprego e o ostracismo.²⁸

Tal atmosfera, marcada por acusações, intimações, listas negras e, na prática, expulsão de profissionais de seu meio de trabalho, criou um clima de delação e desconfiança que se refletia no funcionamento industrial dos estúdios. As consequências para a produção cinematográfica não foram unicamente econômicas, mas fizeram-se igualmente presentes nas abordagens temáticas das realizações, bem como no grau de dificuldade envolvido na consecução de um determinado projeto. Diante das investidas patrióticas e moralistas sobre sua produção, os estúdios assumem uma postura defensiva. Sobre a realidade na qual passou a se resumir o trabalho na área, o diretor Elia Kazan afirma, em 1952: “Actors are afraid to act, writers are afraid to write and producers are afraid to produce”²⁹. (Atores têm medo de atuar, escritores têm medo de escrever e produtores têm medo de produzir). Desta maneira, os estúdios passam a se distanciar de roteiros

de cunho social ou político, voltando-se a enredos que advogavam por um harmonioso *American Way of Life*³⁰.

Em *O Selvagem*, o grupo de Johnny corporifica o forasteiro, o *outsider*³¹, aquele que, apenas por ser desconhecido, gera a instantânea desconfiança dos habitantes locais. Não tarda muito até que esta desconfiança tenha se transformado em declarada antipatia. Além disso, a gangue de motoqueiros representa um modo de vida absolutamente distante daquele existente na localidade de Wrightsville. Ali, vê-se a típica cidade interiorana norte-americana, de população pequena e sociabilização coesa. Todos se conhecem, desenvolvendo-se a trama quase que completamente em uma única rua da cidade, onde se localizam os poucos estabelecimentos comerciais. Neste sentido, o filme do diretor Laslo Benedek aproxima-se de elementos comuns aos enredos do gênero cinematográfico *western*, usualmente ambientado em uma pequena e isolada localidade do oeste, na segunda metade do século XIX. Em boa parte das tramas do referido gênero, um lugarejo é ameaçado pela chegada de um grupo de malfeitores que cometem crimes e subvertem a ordem social local. No período de produção de *O Sel-*

²⁸ Importante salientar que as ações contrárias às atividades políticas de esquerda não emanavam simplesmente de Washington. Desde 1944, a organização “Motion Picture Alliance for the Preservation of the American Ideals”, em tradução livre, Aliança Cinematográfica para a Preservação dos Ideais Americanos, assumia postura notadamente anticomunista em Hollywood. Walt Disney e John Wayne são dois dos famosos filiados à organização.

²⁹ “Kazan Warns Fear Hurts Film Industry”, *New York Times*, 15 de maio de 1952. In: LEV, Peter. *The Fifties – Transforming the Screen (1950-1959)*. New York: Charles Scribner’s Sons & Thomson Corporation, 2003. p.11.

³⁰ Desta forma realiza-se o expurgo de roteiristas os quais, durante a década de 1930, haviam se especializado em escrever roteiros de roupagem notadamente social, no cenário de lenta recuperação da crise econômica iniciada em 1929.

³¹ A questão da existência de um *outro* externo, portanto, não pertencente ao grupo, e representativo de ameaça aos fundamentos morais da nação é constante no imaginário nacional norte-americano, estando culturalmente estabelecida.

vagem, o título *Matar ou Morrer* (*High Noon*, 1952) constitui-se como exemplo de *western*. Neste, o xerife da cidade, interpretado pelo ator Gary Cooper, precisa defendê-la sozinho contra o retorno de um grupo de criminosos cujo líder havia sido preso por ele.

Os motoqueiros liderados por Johnny apresentam a este meio tradicional uma forma social onde os laços relacionais firmados são pautados por um conjunto de regras diferentes, demonstrando um modo de vida distinto do praticado na cidade, o qual é tido como moralmente correto e desejável. Assim, seu comportamento enquanto grupo configura-se como um elemento ameaçador ao *way of life* tradicionalmente estabelecido na pequena cidade. Desta forma, não restam alternativas a não ser considerá-los indesejáveis, perigosos aos habitantes e, por fim, intentar a expulsão dos mesmos da área pertencente à cidade, como uma maneira de expurgá-la de uma ameaça em potencial. Nesta lógica, o cotidiano pacato é visto como um bem pertencente aos seus moradores, devendo ser por eles defendido. Desta maneira, é em confluência a este raciocínio que, na cena em que um pequeno grupo de residentes da localidade sequestra Johnny com a intenção de dar-lhe uma surra, um dos indivíduos mais exaltados afirma durante a sessão de espancamento assim agir para “enfiar-lhe um pouco de respeito às leis goela abaixo”. O termo “lei”, utilizado nesta frase, não deve ser entendido enquanto o código jurídico, já que Johnny não havia cometido nenhum

delito claro, mas como “ordem”, respeito ao cotidiano da comunidade e, em um âmbito mais alargado, à própria estrutura social dos Estados Unidos.

A caracterização do conservadorismo dos habitantes do lugarejo é ainda salientada através do velho atendente do bar onde os rapazes de Johnny se reúnem. Este atendente, um senhor idoso chamado pelo diminutivo “Jimmy”, materializa gentilmente todo o tradicionalismo da comunidade. Quando perguntado por um dos forasteiros se gosta de assistir televisão, responde não gostar de imagens, logo após afirmar apenas ouvir música no rádio, e não ouvir o noticiário já que ele “agita as pessoas.” Diante do *bebop* tocado na gaita de um dos rapazes, permanece surpreso, aparentando nunca ter ouvido este ritmo musical antes, em *voga* no período, em especial no que se refere ao público jovem. Finalmente, quando percebe que algo pode estar havendo de errado, devido à pane nos telefones, Jimmy imediatamente afirma que os militares devem ser chamados. No entanto, quando, pela falta de ação do xerife da cidade, um grupo de habitantes resolve agir por conta própria, as consequências são fatais exatamente para Jimmy.

Assim, o enredo de *O Selvagem* apresenta a comunidade de Wrightsville pelo viés da intolerância, agindo violentamente contra os forasteiros os quais, apesar de subverter a ordem da pequena cidade, não tinham chegado ainda a realizar qualquer ato de violência. A situação é apenas controlada pela chegada

de um oficial de polícia, de posição mais elevada que a usufruída pelo xerife, que detém os motoqueiros e apreende suas motocicletas. Desta forma, fica evidente caber ao Estado as linhas de ação efetiva, devendo os cidadãos apenas manter-se em alerta, evitando que acontecimentos como aquele tomem forma.

O Selvagem, apesar da veiculação mercadológica da rebeldia juvenil, configura um enredo notadamente conservador. O inconformismo inerente à personagem de Brando termina por ser apresentado como danoso e insustentável. Suas ações e as de seu grupo acabaram colocando em marcha, ainda que involuntariamente, uma série de acontecimentos que terminaram na morte de um inocente e, apesar de Johnny haver sido inocentado graças à ajuda de alguns poucos moradores da cidade de Wrightville, suas incongruências pessoais o impossibilitam de agradecê-los. Em um final pouco claro, Johnny Strabler parece ter se tornado socialmente mais receptível, dando o primeiro passo em direção à sua integração à sociedade contra a qual se rebelara.

Em oposição a este homem rebelde, sem origem e sem destino, representado na obra, constrói-se a figura da protagonista. Jovem inocente e gentil que trabalha no bar escolhido como lugar de descanso e bebedeiras pelo grupo de Johnny, Kathie Bleeker, interpretada pela atriz estreada Mary Murphy é, igualmente, a filha do xerife. Vivendo na tranquila cidade interiorana, transcorre pacientemente seus dias conformada à

realidade que se lhe apresenta, apesar de nutrir o desejo secreto de romper com a vida que leva e ir embora da cidade, em companhia de um estranho que surgiria, oportunamente, no bar. Assim, Kathie e Johnny configuram-se enquanto antípodas, talvez a velha e a nova juventude, o conformismo e a rebeldia. O fascínio e, conjuntamente, o medo que a motocicleta gera em Kathie é bastante representativo da eleição deste objeto como símbolo de inconformismo. Logo após ser transportada na motocicleta de Johnny, ela admira o veículo, sua representação de liberdade e virilidade, afirmando ter sido aquele seu primeiro passeio, numa sutil alusão ao seu estado virginal. Neste ponto, observa-se um importante detalhe da produção hollywoodiana dos primeiros anos da década em questão: em *O Selvagem* realiza-se a construção de um novo herói masculino, rebelde, inseguro e instável, porém não de uma nova heroína. A protagonista continua a veicular o ideal tradicional de mulher: gentil, sincera, pura e, já que solteira, casta. Quando Johnny reencontra uma jovem integrante do grupo rival, e que ele já havia conhecido intimamente, ignora suas investidas. Assim, torna-se claro que, nesta película, a rebeldia juvenil configura um produto de consumo exclusivamente masculino.

Desta maneira, a questão da sexualidade encontra-se fortemente presente na trama de *O Selvagem*. A personagem de Marlon Brando, apesar de seus dilemas psicológicos e sua inabilidade para firmar relacionamentos sociais saudáveis, consegue atrair Kathie, uma jovem

mulher sexualmente reprimida, exatamente através de sua rebeldia ostensiva. Tendo conseguido a atenção da moça, questiona o modo como Kathie leva sua vida, exortando-a a buscar uma existência mais aberta, livre das tradicionais amarras sociais. Este esforço de veiculação de elementos voltados à sexualidade, ainda que nada explícitos, enquadra-se no momento de crise enfrentado pelos estúdios hollywoodianos durante o período. Como forma de atrair maiores audiências para as produções e, conseqüentemente, maiores lucros, a indústria cinematográfica começa a rever as antigas regras presentes no Código Hays³², buscando se aproximar à nova conjuntura cultural, distante daquela que havia pautado a formação do código, o qual se encontrava moralmente desatualizado naquele momento.

Desta forma, e como parte da estratégia publicitária da indústria cinematográfica de então, os cartazes produzidos para figurarem nos *halls* das salas de exibição nas quais o filme iria ser ou estava sendo exibido baseavam-se em motivos voltados, especialmente, à rebeldia e à sexualidade. Entretanto, a ênfase ofere-

cida a cada um dos elementos presentes na publicidade costumava variar de cartaz para cartaz.

Rebeldia e sexualidade nos cartazes publicitários de *O Selvagem*

Considerando-se alguns dos muitos cartazes veiculados em território norte-americano em fins do ano de 1953, período de pré-lançamento e lançamento da produção, percebe-se a forma como os elementos-chave da película foram sendo apropriados de maneira selecionada e ligeiramente distinta. As primeiras figuras abaixo apresentadas, de números 01 e 02, representam suportes nos quais a questão da violência e da delinquência juvenil, apesar de presentes, parecem submetidas ao elemento da sexualidade. Para tanto, utilizam-se conjuntamente de duas formas de linguagem: a imagética e a textual.

³² Código de autocensura realizado pelos estúdios hollywoodianos como instrumento de defesa às ações censoras de organizações moralistas. Formulado com a participação da organização católica *Legião da Decência*, o Código Hays esteve em utilização de fins da década de 1920 até a década de 1960, quando se torna obsoleto diante das transformações culturais ocorridas na sociedade norte-americana. Cf. LEV, Peter. "Censorship and Self-Regulation". In: LEV, Peter. *The Fifties – Transforming the Screen (1950-1959)*. New York: Charles Scribner's Sons & Thomson Corporation, 2003.



Figura 1: cartaz de *O Selvagem*.

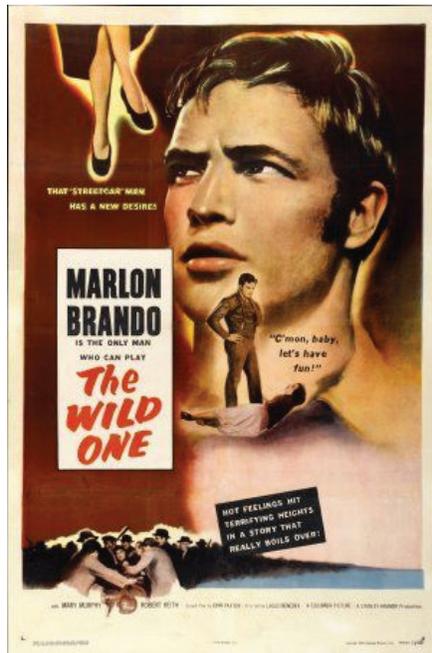


Figura 2: cartaz de *O Selvagem*.

Os referidos exemplares constituem-se enquanto variantes do mesmo conjunto de significantes, uma vez que nestes percebemos os mesmos elementos sendo acionados em diagramações distintas. Imageticamente, a face do ator principal, Marlon Brando, consta como o maior elemento, chegando a ser maior que o título do filme. Em ambas as fontes, sua imagem passa por um processo de duplicação, já que além da face, há a representação de seu corpo, sempre próximo a uma figura feminina que parece subjugada, existindo na figura 01, ainda, outra representação de feminilidade, que atrai o olhar do protagonista. Aos elementos imagéticos referentes à questão da violência, relacionada à delinquência

juvenil, resta posição secundária, ocupando pequenos e periféricos espaços em ambos os cartazes.

Quanto à linguagem textual, apesar de o nome do ator aparecer em destaque nos dois casos, ocorrem certas divergências entre os mesmos. O primeiro deles (fig. 01) apresenta uso claramente mais rico desta linguagem, veiculando frases relacionadas aos três campos nos quais se divide o cartaz. As frases tanto resgatam o último grande sucesso de bilheteria do ator “The streetcar man has a new desire (O homem de *Uma Rua Chamada Pecado* tem um novo desejo), quanto apresentam a ideia de sexualidade implícita em “C’mon, baby, let’s have fun” (Vamos, baby, vamos nos divertir). Da

mesma forma, volta-se à violência presente na película informando “Hot feelings hit terrifying weights in a story that really boils over” (Sensações quentes atingem forças aterrorizantes em uma história que realmente sai de controle). A valorização do ator, dentro do ainda vigente *star system*, é visível na frase “The only man who could be *The Wild One*” (O único homem que pode ser ‘O Selvagem’), presente em ambos os produtos. O segundo destes (fig. 02), ainda que mais simples em sua linguagem textual, traz a frase “Not suitable for children” (Não adequado para crianças). Apesar de consistir em um tipo de classificação etária ainda não legalmente em vigor, porém já

em utilização nos Estados Unidos neste período, o aviso poderia exercer, neste caso, uma função propagandística, salientando o grau de violência representado na película.

Os exemplares de números 03 e 04, por outro lado, distanciam-se dos dois primeiramente apresentados pela completa ausência de elementos voltados à sexualidade, sejam estes imagéticos ou textuais. Na verdade, ambos os cartazes sequer veiculam representações de corpos ou faces femininas, de qualquer maneira. Nestes, o elemento visual predominante é a motocicleta, a qual possui posição privilegiada dentro da diagramação.

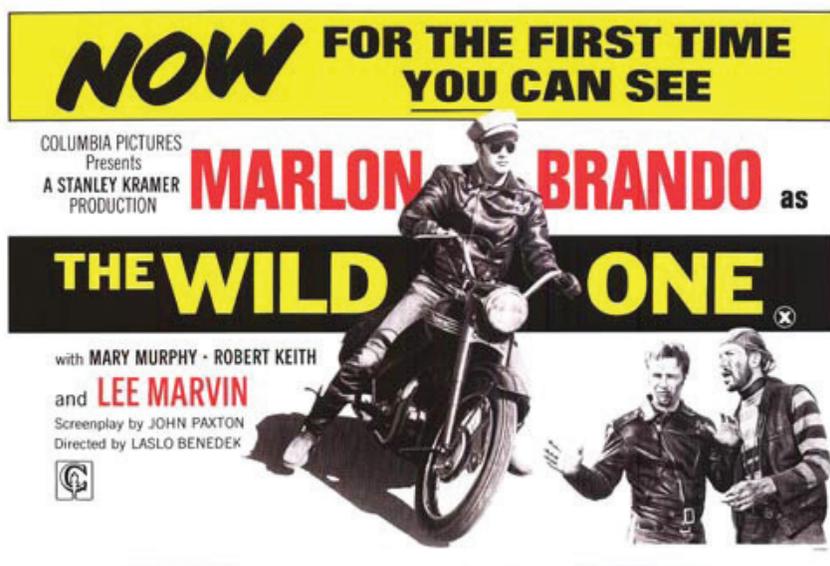


Figura 3: cartaz de *O Selvagem*.

O primeiro dos cartazes (fig. 03) surpreende pelo uso contido de elementos imagéticos, especialmente se considerarmos se tratar de uma peça publicitária da indústria cinematográfica, ligada umbilicalmente à representação visual. Nesta fonte cabe a Johnny Strabler posição central, montado em sua motocicleta, em postura que denota movimento e velocidade. Secundariamente, veem-se o protagonista e o antagonista com as faces visivelmente ensanguentadas. Por fim, o ‘jogo’ imagético do cartaz seguinte (fig. 04) merece menção pela originalidade estética. Neste, não existem quaisquer fotografias dos atores, nem mesmo de Marlon Brando, sendo o cenário, produzido em traços similares aos das *comics*³³ dos anos 1950, composto por um conjunto de motociclistas tendo algumas construções ao fundo. Os motociclistas, que parecem ser um único personagem, caracterizados da mesma forma, pilotando motocicletas idênticas, são representados em formação e em posição corporal que transmite a sensação de grande velocidade ao observador da cena.

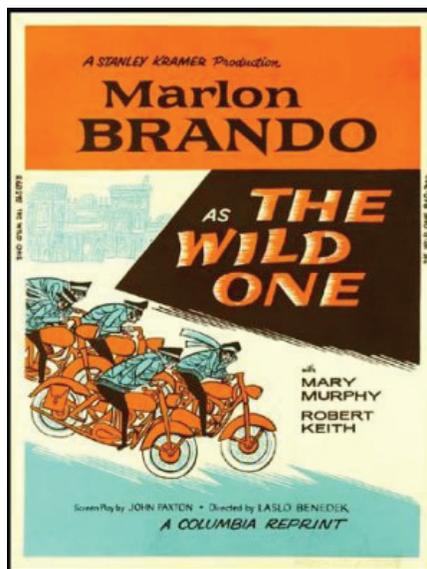


Figura 4: cartaz de *O Selvagem*.

Em ambos os cartazes os elementos textuais primários são o nome do ator principal e o título da produção. Diferenciando-se dos dois primeiros exemplos, não existem frases que denotem questões voltadas à sexualidade, tampouco que se referenciem ao tema da rebeldia juvenil, ficando esta última referência a cargo das imagens, somente.

Os suportes acima apresentados constituem exemplos de um conjunto mais numeroso de cartazes promocionais produzidos quando do lançamento de *O Selvagem*³⁴. O exame realizado de-

³³ Em português, histórias em quadrinhos ou, atualmente, HQs. Consistiam em publicações voltadas principalmente ao mercado infanto-juvenil, abrangendo gêneros de ação ou terror, usualmente comercializadas em bancas de jornal. Apesar das similaridades observáveis entre as *comics* deste período e as publicadas posteriormente, existem peculiaridades que não devem ser menosprezadas. Para informações referentes a este formato editorial cf: COUPERIE, P. et al. *História em Quadrinhos e Comunicação de Massa*. São Paulo: MASP, 1970. e MOYA, A. (Org.) *Shazam!*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

³⁴ Para produções como *O Selvagem*, que contava com um reconhecido astro como protagonista, os estúdios costumavam confeccionar inúmeros cartazes, em diagramações distintas. Os cartazes aqui selecionados assim o foram tanto por exemplificarem os elementos utilizados na maior parte dos suportes, quanto por terem sido veiculados para mercados fora dos Estados Unidos, tendo sua linguagem textual traduzida

monstra como os elementos da rebeldia juvenil, relacionada à violência, bem como a sexualidade moralmente duvidosa, consistiam nos aspectos-chave salientados nos cartazes como forma de atrair o público consumidor. A representação juvenil operada sobre estas duas bases mostrar-se-ia mercadologicamente tão eficiente que estaria igualmente presente no próximo filme do gênero a alcançar sucesso de bilheteria.

Considerações finais

Os primeiros anos da década de 1950 caracterizam um período de reorientação da nação norte-americana em distintos âmbitos, fundamentando-se as linhas mestras da conjuntura política, econômica, social e cultural dos anos seguintes. A consolidação da beligerância indireta entre os Estados Unidos e a União Soviética marcou a tônica geopolítica do período, com a série de impasses (e embates) travados entre os Estados tendo consequências expressivas na atmosfera cultural dos Estados Unidos moldada, em especial, pelo anticomunismo e pela ameaça de aniquilação nuclear. Entretanto, deve-se evitar a sobrevalorização destes elementos ideológicos no cotidiano dos norte-americanos. Crer no argumento de que os detalhes mais triviais do dia-a-dia dos habitantes do país estavam condicionados à realidade política do momento pode levar a uma

para os respectivos idiomas. Esta última questão denota a maior circulação dos mesmos, realizada pelo estúdio e distribuidores.

postura ingênua que apenas prejudicaria a objetividade da análise proposta. Como defendido por Laura McEnaney³⁵, apesar do contexto ideológico formado no cenário da Guerra Fria influir diretamente e com clara intensidade na realidade sociocultural da nação nos anos 1950 e nos seguintes, outros elementos culturais presentes na sociedade americana, bem como demandas de outras espécies, igualmente se fizeram sentir.

A representação operada em *O Selvagem* acionou noções que se consolidariam ao longo da década aqui tratada, cristalizando nos meios midiáticos um *ethos* juvenil que se estenderia para além dos anos 1950: juventude como sinônimo de rebeldia despropositada, atitudes inconsequentes, comportamento sexual duvidoso, violência fortuita e, finalmente, delinquência. A eleição de tais características na confecção do arquétipo juvenil pode ser pensada tanto pelo viés mercadológico, a indústria em crise percebia na utilização do binômio violência/apelo sexual a possibilidade de alavancar os lucros alcançando-se o aumento do número de espectadores; quanto como reflexo do contexto político de produção da obra, momento no qual a indústria cinematográfica hollywoodiana precisou lidar com o empecilho da retórica anticomunista, imprimindo nas tramas de suas produções um tom comumente favorável

³⁵ MCENANEY, Laura. "Cold War Mobilization and Domestic Politics: the United States". In: LEFFLER, M. P.; WESTAD, O. A. *The Cambridge History of The Cold War*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

à manutenção daquilo que era considerado a estrutura modelar da sociedade norte-americana, através da oposição a tendências comportamentais divergentes. De qualquer forma, as tensões sociais passaram a se fazer tão presentes nos enredos cinematográficos voltados à juventude, que as condutas desviantes acabaram por se sobrepor aos finais conservadores invariavelmente presentes. Ao jovem do período, a rebeldia comportamental constituir-se-ia como a possibilidade de fuga de uma sociedade pautada pela ascensão social através do consumo, sob a constante ameaça, real e imaginária, do perigo da destruição nuclear, ainda que o comportamento rebelde não chegasse a se materializar, sendo exercido pela maior parte dos indivíduos no campo da representação, apenas.

Fontes

O Selvagem (The Wild One). Diretor: Laslo Benedek; Produtor: Stanley Kramer / Columbia Pictures, EUA: 1953.

Figura 1: *O Selvagem*. Disponível em <http://www.allposters.com/-sp/The-Wild-One-Posters_i8037913_.htm> Acesso em: 07 mar. 2012.

Figura 2: *O Selvagem*. Disponível em <<http://www.movieposterdb.com/poster/571a37c6>> Acesso em 06 mar. 2012.

Figura 3: *O Selvagem*. Disponível em:<<http://www.posterplanet.net/wildone->

[britishquadposter.htm](http://www.posterplanet.net/wildone-britishquadposter.htm)> Acesso em 06 mar. 2012.

Figura 4: *O Selvagem*. Disponível em: <<http://www.movieposterdb.com/poster/50c23c53>> Acesso em 07 mar. 2012.

Referências bibliográficas

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

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

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

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

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

FENELON, Déa R. *A Guerra Fria*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FERRO, M. O Filme: uma contra-análise da sociedade?. In: LE GOFF, J.; NORA,

- P. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- _____. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. (org.). *O Século XX*. Vol. II. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- GAIR, Christopher. *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- LAGNY, Michèle. “O Cinema como Fonte de História”. In: NOVOA, J.; FRESSATO, S.; FEIGELSON, K. *Cinematógrafo – Um olhar sobre a História*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.
- LEUCHTENBURG, William E. (org.). *O Século Inacabado – A América Desde 1900*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- LEV, Peter. *The Fifties – Transforming the Screen (1950-1959)*. New York: Charles Scribner’s Sons & Thomson Corporation, 2003.
- MAY, Lary. *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- MCENANEY, Laura. “Cold War Mobilization and Domestic Politics: the United States”. In: LEFFLER, M. P.; WESTAD, O. A. *The Cambridge History of The Cold War*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MOLES, Abraham. *O Cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MORETTIN, Eduardo. “O Cinema como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro”. In: CAPELATO, M. H. Et alii. *História e Cinema – Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- MORIN, Edgar. *As Estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad.: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MOYA, Alberto de. (Org.) *Shazam!*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- NAPOLITANO, Marcos. “A História Depois do Papel”. In: PINSKY, C. (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ROSS, Steven J. *Movies and American Society*. Padstow: Blackwell Publishing, 2002.
- SAVAGE, Jon. *A Criação da Juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

