



Representações do *outsider* no cinema juvenil brasileiro e norte-americano do novo milênio¹

Erika Wurts Bertú²

Escola de Comunicação – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo:

Desde a década de 1950, o cinema juvenil norte-americano figura como um rentável e versátil ramo da indústria de Hollywood. Sob a forma de diversos subgêneros, esta tradição cinematográfica segue em expansão no início deste milênio. No Brasil, os títulos que retratam os prazeres e os conflitos vividos pela juventude contemporânea também proliferaram, revelando maior interesse comercial e variedade temática. Entre os personagens típicos de tais produções, o *outsider* se destaca por seu posicionamento à margem do grupo dominante e popular e sua identificação com culturas alternativas. Neste artigo, analiso as representações do *outsider* em seis filmes adolescentes, lançados entre 2001 e 2006. Através do estudo de imagens e estereótipos, examino o papel do *outsider* no contexto das “tribos” juvenis e destaco as implicações e efeitos da disseminação destes discursos.

Palavras-chave: Juventude; Cinema; Estereótipo; Representação; Consumo.

As representações de adolescentes e jovens no cinema contemporâneo revelam um panorama razoavelmente abrangente sobre um grupo social de grande relevância no mercado consumidor e recém-chegado às contradições e complexidades de um mundo em transformações e em crise, cujos riscos e perigos dividem espaço com o desenvolvimento tecnológico e a expansão da cultura midiática (Best e Kellner, 2003).

Conceitualmente, não há um consenso quanto à diferenciação entre as definições de adolescência e juventude. Enquanto tais termos podem ser utilizados em relação a diferentes significados e áreas de estudo, refiro-me, neste artigo, às duas palavras, de maneira intercambiável, forma semelhante ao uso estabelecido na esfera acadêmica (Freire Filho, 2006). A faixa etária compreendida entre os 12 e os 24 anos de idade é o período de vida que define adolescentes e jovens, neste texto. Esta mesma etapa é experimentada pelos protagonistas dos filmes analisados.

Início o artigo por um breve histórico da cinematografia juvenil no Brasil e nos Estados Unidos, com o intuito de contextualizar o desenvolvimento e a importância do gênero. Após uma análise das acepções do conceito de estereótipo e de suas possibilidades de manifestação no meio audiovisual, introduzo o conceito de *outsider* e

¹ Trabalho apresentado no III Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação.

² Aluna da graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, habilitação Jornalismo. E-mail: erikawurts@hotmail.com.



examinou diferentes representações desta figura em seis filmes juvenis norte-americanos e brasileiros, lançados comercialmente nos últimos cinco anos. Em seguida, abordo a inserção do *outsider* no contexto das “tribos” juvenis e sua relação com os limites impostos pelos estereótipos, dentro das narrativas cinematográficas, além de destacar algumas conseqüências e implicações da apresentação de representações estereotipadas do *outsider* no cinema adolescente, no tocante à produção de significados e discursos.

Panorama histórico dos filmes *teen*

No Brasil, a irregular produção cinematográfica apresentou um número reduzido de filmes dedicados a representações da juventude, ao longo do século XX. Alguns dos roteiros abordavam o jovem do interior, nascido e criado no campo, e, por vezes, sua adaptação à metrópole urbana, e o jovem criminoso, produto do determinismo intrínseco ao meio em que foi criado. Entre os tipos de filmes que apresentavam personagens adolescentes em destaque, figuravam adaptações de clássicos literários e produções que retrocediam a décadas passadas para narrar histórias vividas por jovens.³

No cinema pós-retomada⁴, iniciado entre 1994 e 1995, a quantidade de títulos que se dedicavam ao tema não sofreu alteração expressiva. Já neste milênio, alguns exemplos emblemáticos de retratos juvenis nas telas denotam um certo crescimento da atenção dedicada a este grupo social, aspecto que também se deve à relativa estabilidade recém-recuperada pelo setor audiovisual no país. A variedade de filmes inclui adolescentes inseridos em contextos e situações diversas, como a marginalidade dos morros cariocas⁵, a classe média do sul do país⁶, as dificuldades financeiras de classes mais baixas⁷ e o cotidiano do interior em contraste com a vida nas cidades urbanas⁸.

Nos Estados Unidos, os *teen movies*, *teen pix* ou *teen flicks* – entre outros termos análogos – constituem uma verdadeira tradição, cujo desenvolvimento se tornou considerável dentro da indústria *hollywoodiana* a partir dos anos 1950. Naquela época, a juventude norte-americana se consolidava como um lucrativo e promissor mercado, disposto a gastar em variados artigos, como roupas, livros, revistas... e filmes. Os

³ Ver exemplos como: *Menino de Engenho* (1965). Direção: Walter Lima Jr. Distribuidora: DiFilm. Baseado em livro de José Lins do Rego. *Pixote – A Lei do Mais Fraco* (1981). Direção: Hector Babenco. Distribuidora: Embrafilme. Baseado em livro de José Louzeiro.

⁴ Período subsequente à extinção da Embrafilme (órgão fomentador da produção e da distribuição de filmes nacionais), ocorrida em 1990, durante o governo Collor.

⁵ *Cidade de Deus* (2002). Direção: Fernando Meirelles. Distribuidora: Lumière / Miramax Films.

⁶ *Houve uma Vez Dois Verões* (2002). Direção: Jorge Furtado. Distribuidora: Columbia TriStar do Brasil.

⁷ *O Homem que Copiava* (2002). Direção: Jorge Furtado. Distribuidora: Columbia Pictures do Brasil.

⁸ *Uma Vida em Segredo* (2002). Direção: Suzana Amaral. Distribuidora: Riofilme.

executivos dos grandes estúdios perceberam o novo público e investiram em produções juvenis de baixo orçamento (Connors, 2005; Quart, 2004).

Já nesta década, as produções adolescentes podiam ser classificadas em subgêneros, tais como: os filmes de *rock 'n' roll*, entre os quais aqueles estrelados por Elvis Presley; as produções que apresentavam a “juventude perigosa”, alienada, marginalizada e transmissora de riscos; os títulos juvenis de terror, como alguns dos chamados filmes B; e os “filmes adolescentes limpos”⁹, cujo conteúdo era livre de controvérsias e apropriado à toda a família. Além destes, havia os *crossover*, as produções *hollywoodianas mainstream*, de orçamento mais alto. Tais filmes combinavam ídolos adolescentes e astros adultos, demonstrando que Hollywood começava a reconhecer a existência de um mercado jovem, cujo público tinha poder aquisitivo significativo (Doherty, 1988. Apud Connors, 2005).

Segundo Neale (2000), as narrativas juvenis *hollywoodianas* podem ser divididas em dois períodos, quando se concentravam em adolescentes: do final dos anos 1940 ao início dos 1960, e do final da década de 1970 até a metade da década de 1990. No hiato entre as duas fases, o foco voltou-se para personagens que já tinham idade suficiente para cursar a faculdade (Neale, 2000. Apud Connors, 2005). Nos anos 1970, títulos que romantizavam os hábitos juvenis nos anos 1950 e 1960 dividiam espaço com representações do duro cotidiano da juventude na própria década que estava em curso.¹⁰

Nos anos 1980, houve um ressurgimento dos filmes juvenis, cuja popularidade e representatividade quanto ao número de produções cresceu, em comparação à década anterior. Os filmes-de-*high-school* tornaram-se um subgênero largamente explorado, em cujo cenário comédias, dramas, filmes de terror e musicais supostamente apresentam a socialização dos adolescentes. A vastidão de títulos norte-americanos que narram histórias vividas por este grupo social inclui outros subgêneros surgidos nas décadas de 1980 e 1990, como as comédias adolescentes sexuais, que celebram a iniciação sexual de moças e rapazes, e os “filmes-de-transformação”¹¹, nos quais o visual comum e, por vezes, desleixado e demasiadamente sóbrio de garotas – freqüentemente, *outsiders* – é substituído por uma aparência considerada atraente, de acordo com um consenso tácito entre as “tribos” juvenis. A produção estadunidense mantém-se consistente até o início

⁹ Tradução da autora. No original, “*clean teenpix*” (Connors, 2005).

¹⁰ Ver exemplos como: *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (Grease, 1978). Distribuidora: UIP. *Loucuras de Verão* (American Graffiti, 1973). Distribuidora: Universal Pictures. *Os Embalos de Sábado à Noite* (Saturday Night Fever, 1977). Distribuidora: Paramount Pictures.

¹¹ Tradução da autora. No original, “*make-over movie*” (Quart, 2004).

deste século, em uma expressiva quantidade de lançamentos juvenis nos cinemas (Lee, 2005; Connors, 2005; Quart, 2004).

Conceitos de estereótipo

Freire Filho (2005) analisa as duas noções de estereótipo definidas por Walter Lippmann ([1922] 1965). De acordo com uma das acepções, o conceito referir-se-ia a uma forma necessária de se organizar as informações recebidas e criar uma sensação de ordem. Entretanto, tal significado pressupõe que o estereótipo é equivalente a outros padrões mais amplos de tipificação e representação – necessários para que estructuremos e interpretemos experiências, eventos e objetos – e minimiza os efeitos de uma palavra que pode indicar diferentes formas de preconceito e idéias demasiadamente rasas (Lippman, [1922] 1965. Apud Freire Filho, 2005).

Já a segunda definição admite a parcialidade e o direcionamento de tal construção simbólica e revela que, apesar de conferir um senso de organização de idéias, o estereótipo atua no sentido de tornar impraticável qualquer flexibilidade de pensamento “na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, in extremis, letais” (Freire Filho, 2005, p. 22).

Sendo assim, ao facilitarem o entendimento dos discursos presentes nos filmes, os estereótipos reduzem o espectro de possibilidades quanto a determinados aspectos das histórias – tornando ações dos personagens e acontecimentos da trama, até certo ponto, previsíveis. A simplificação das características de um heterogêneo grupo social, como jovens e adolescentes, a poucos atributos torna-se ainda mais evidente no meio audiovisual, uma vez que não somente os objetivos, a visão de mundo, os princípios morais, as prioridades de vida e a personalidade dos indivíduos transparecem, como também a linguagem corporal, a indumentária e os objetos que se inserem no contexto dos estilos de vida dos personagens.

De fato, a própria linguagem cinematográfica exerce um papel fundamental na apreensão, realizada por cada espectador, das imagens apresentadas – visto que as representações são produzidas e submetidas à linguagem do veículo que as transmite, e, conseqüentemente, às suas limitações. Diversos aspectos – narrativa, direção, trilha sonora, sonoplastia, interpretações, fotografia, edição – são cruciais para a construção

do que será visto, ouvido e interpretado pelos receptores, e revelam intenções e jogos de saber e poder idealizados pelos cineastas (Stam, 1993; Freire Filho, 2005).

A ampla circulação de imagens, idéias e representações estereotipadas é uma forte característica de grande parte dos filmes juvenis norte-americanos e brasileiros lançados após a virada do milênio. Ainda que a plena utilização de estereótipos seja a prática corrente em muitas destas produções, o questionamento deste tipo de representação através de estratégias como a sátira, a ironia, o exagero e a inversão de paradigmas também é praticado.¹²

Os estereótipos provocam a identificação pela familiaridade – não apenas por tipos de personagens pré-determinados e conhecidos, como também pela semelhante estrutura narrativa que os conduz em muitas produções¹³ – e pode ser relacionada ao êxito dos típicos filmes juvenis junto a diversos públicos. Segundo Shary (2002), gêneros cinematográficos facilmente identificáveis, devido a seus estereótipos reconhecíveis, podem satisfazer a espectadores de todas as idades, os quais já estão acostumados a este tipo de representação. A platéia juvenil apoiaria as imagens nem sempre favoráveis de adolescentes, ao assistir aos filmes e consumir os produtos derivados destes – DVDs, por exemplo –, porque, pelo menos, o seu grupo social estaria sendo apresentado com a devida importância em tais produções, e porque gostariam de assistir a fantasias de indivíduos da mesma idade – cujas vidas fictícias seriam mais atraentes, libertárias e divertidas (Shary, 2002. Apud Stern, 2005).

A falta de flexibilidade imposta pela apresentação de estereótipos dificulta a existência de uma maior variedade de representações relacionadas aos jovens. Em seu estudo sobre o comportamento dos principais personagens juvenis de filmes norte-americanos lançados entre 1999 e 2001, Stern verificou uma grande incidência de determinados atos específicos, como a socialização dentro e fora da escola, e o diminuto percentual de hábitos comuns entre os estadunidenses – por exemplo, a preparação para o ingresso em uma carreira profissional e o voluntariado (Stern, 2005).

Outsiders e outcasts

¹² Ver exemplos como: *Não é Mais um Besteiro Americano* (Not Another Teen Movie, 2001). Distribuidora: Columbia Pictures / Sony Pictures Entertainment.

¹³ Ao analisar as adaptações literárias em filmes juvenis da virada do milênio, Davis (1997) ressalta o fato de que, uma vez que tais produções utilizam estruturas narrativas tão parecidas, as suas respectivas histórias amiúde se confundem na mente do telespectador. Estes filmes seguem as fórmulas estabelecidas pelos livros que os inspiraram e por Hollywood, reduzindo o número de possíveis *plots*.



De acordo com o *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*¹⁴, o termo *outsider* refere-se a duas acepções: o indivíduo que não está envolvido com um grupo de pessoas ou uma organização, ou que não vive em certo lugar; e o sujeito que não é apreciado ou aceito como membro de um determinado grupo, organização ou sociedade e que se sente diferente das pessoas aceitas como membros. A segunda significação é a mais apropriada às representações cinematográficas juvenis, nas quais alguns dos personagens adolescentes podem se sentir estrangeiros em relação às “tribos” ou grupos dominantes, dentro dos ambientes onde estes jovens circulam – como as *high schools*.

Nos anos 1980, a era de ouro dos filmes adolescentes norte-americanos, a popularidade das produções do diretor e roteirista John Hughes¹⁵ se devia à apresentação de questões que eram atraentes para o público juvenil e às representações da fragilidade da juventude. Os filmes dirigidos e escritos por Hughes apresentavam a *high school* como um microcosmo da sociedade, em que a fronteira entre as autoridades e os desprovidos de poder poderia ser transgredida (Lee, 2005; Quart, 2004).

Após duas décadas, os *outsiders* – também chamados de *outcasts*, entre outras denominações de origem inglesa – mantêm-se como figuras desprovidas de poder, excluídas dos grupos populares, bem vistos e aceitos pelos demais membros da sociedade juvenil. Aspectos como etnia, orientação sexual, beleza e estilo de vida determinam a separação das “tribos” alheias ao *mainstream*, dentro da esfera social e no nível psicológico, dificultando, amiúde, o convívio com os demais grupos juvenis.

A reunião de pessoas semelhantes – em diversos aspectos e idiosincrasias – em uma “comunidade imaginária” implica a exclusão de todos os que são considerados diferentes. No caso específico dos filmes juvenis deste século, pode-se dizer que até os excluídos são relegados a um rótulo cuidadosamente delineado. Situados à margem das convenções, dos padrões e do que é considerado normal, os *outsiders* freqüentemente demonstram seu desacordo com a dominação imposta pelas instituições e pela estrutura social através de atitude e visual que remetem à ideologia *punk*. Dos cabelos despenteados e multicoloridos às calças largas e rasgadas, passando por blusas-vitrine para citações de revolta e ironia e os (já) clássicos tênis *All-Star*® – não apenas uma marca, mas uma marca registrada deste tipo de representação –, este personagem

¹⁴ Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/define.asp?dict=CALD&key=56382&ph=on>. Acesso em: 25 maio 2007.

¹⁵ John Hughes é um dos principais nomes do cinema adolescente dos anos 1980. Ele escreveu o roteiro de *Gatinhas e Gatões* (*Sixteen Candles*, 1984), *Clube dos Cinco* (*The Breakfast Club*, 1985) e *A Garota de Rosa-Shocking* (*Pretty in Pink*, 1986), além de dirigir os dois primeiros. Os três filmes foram estrelados por Molly Ringwald, ícone do gênero na época.

característico dos filmes-de-*high-school* frequentemente conquista a empatia do público ao enfrentar seus conflitos, angústias e a reprovação da família e de colegas, e alcança o posto de protagonista em algumas produções.

A representação do *outsider* associada à ideologia e ao visual *punk/rock*, dentro dos moldes de filmes para toda a família – sem referências a drogas, sexo e atividades ilícitas –, pode ser exemplificada pela personagem Anna (Lindsay Lohan), protagonista de *Sexta-Feira Muito Louca*¹⁶. A garota encaixa-se visualmente no rótulo descrito, canta e toca guitarra em uma banda de garagem e, personificando um dos mais conhecidos estereótipos adolescentes, pensa que o mundo trabalha contra ela – o caso é que, de fato, parte do mundo (um professor que a prejudica deliberadamente e uma ex-amiga antipática) conspira contra o seu sucesso.

Anna é uma *outcast* que assume sua identidade e seu estilo de vida sem dilemas psicológicos, dúvidas e constrangimentos. As divergências da garota com sua mãe, a psicóloga Tess (Jamie Lee Curtis), não se limitam aos problemas na escola e à dificuldade da adolescente em aceitar o novo padrasto. A juventude, como o estágio de transição em que os indivíduos entram, de fato, no circuito de consumo, possibilita escolhas pessoais quanto à aparência, por exemplo – aspecto em que as evidências do pertencimento a grupos alternativos ocasionam conflitos com os pais, como ocorre com Tess e Anna. Tatuagens, *piercings* e a customização de roupas são traços identificáveis nesta “tribo” que emula seus ídolos musicais e se mantém informada acerca das tendências da moda *rock ‘n’ roll*, em estilos pertencentes a diversas gradações de “radicalidade”.

O entendimento entre mãe e filha é adquirido após ambas trocarem de corpos por um dia, devido aos poderes mágicos de dois biscoitos chineses da sorte – Anna consegue conservar seu estilo *outcast*. Enquanto, em *Sexta-Feira Muito Louca*, o embate travado pela *outsider* em busca da manutenção de sua identidade adquire contornos nada polêmicos, de acordo com os objetivos artísticos do filme – uma comédia com censura livre, refilmagem de um clássico dos estúdios Disney, de 1976 –, as pressões sofridas por diferentes tipos de *outcasts* são evidenciadas na sátira *Galera*

¹⁶ *Sexta-Feira Muito Louca* (Freaky Friday, 2003). Direção: Mark Waters. Distribuidora: Buena Vista International.



*do Mal*¹⁷. Na produção, uma *high school* católica é cenário da adoração à “maior celebridade de todas”¹⁸ e da exclusão de adolescentes pertencentes a minorias.

O grupo dominante e popular é formado por devotas pregadoras do catolicismo, que não admitem a presença de membros de grupos considerados desviantes na escola. Com o apoio dos respectivos pais, o colégio envia alunos homossexuais e usuários de drogas à *Mercy House*, uma instituição correcional encarregada de “recuperar” tais *outsiders*, vistos como transmissores de riscos e patologias. Ao passo que estes personagens são submetidos ao poder e ao controle – reforçado pelo fato de que são jovens e dependentes de seus responsáveis –, Cassandra (Eva Amurri) estabelece-se como uma figura anárquica e rebelde. *Outcast* por ser judia, por seu vestuário mais ousado que o dos colegas, por fumar cigarros e proferir termos de baixo calão, a nova aluna permanece disposta a exacerbar as disparidades identitárias em relação à maioria dos estudantes.

A coexistência de variadas representações e estereótipos juvenis no filme enfatiza a atuação da “heteroglossia”, conceito formulado por Mikhail Bakhtin que se refere à inter-relação das práticas de fala de um texto, na qual as idéias de diferentes classes, raças, sexos, gerações e locais competem pela primazia. O confronto lingüístico é realizado pela classe dominante, cujo objetivo é adicionar um caráter supraclassista e eterno ao signo, tornando-o “uniacental”, e pelos oprimidos, que, ao perceberem sua opressão, utilizam o arranjo da linguagem para conseguirem a libertação (Stam, 1993).

Esta luta ideológica, implícita nos conflitos e na rejeição da minoria, ultrapassa o confinamento e as restrições dos estereótipos em *Galera do Mal*, visto que o discurso dos *outsiders* prevalece diante do preconceito, da intolerância e do pânico moral do grupo dominante. Nesta narrativa baseada nos conflitos entre opressores e oprimidos, as representações dos *outcasts* são apresentadas sob a forma de imagens que lhe concedem importância. Como personagens ativos na história, com os quais o espectador é encorajado a se identificar, os principais *outsiders* aparecem durante todo o filme, em close-ups e longos planos, entre outros aspectos favoráveis das representações, no tocante à linguagem cinematográfica (Stam, 1993; Shoat e Stam, 2006; Freire Filho, 2005).

¹⁷ *Galera do Mal* (Saved!, 2004). Direção: Brian Danelly. Distribuidora: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corporation / United Artists / Filmes do Estação.

¹⁸ Pastor Skip (Martin Donovan), diretor do colégio, refere-se a Deus como “*the biggest celebrity of them all*” em um evento escolar *gospel*.



Em *Galera do Mal*, a protagonista Mary (Jena Malone) abandona o seu lugar na “tribo” popular – o trio de cantoras gospel *Christian Jewels* – ao engravidar e perceber o controle e a exclusão dos alunos “diferentes”, identificando-se com os *outcasts*. Entretanto, em grande parte dos títulos juvenis contemporâneos, ocorre a conversão do *outsider* para os padrões sociais típicos – por exemplo, através da transformação da aparência, de acordo com as tendências de moda relativas a penteados, vestuário e estado corporal.

Este é o processo vivenciado por Cady (Lindsay Lohan), principal personagem de *Meninas Malvadas*¹⁹. Ao matricular-se em uma *high school*, a nova estudante, recém-chegada da África, onde viveu durante a infância e pré-adolescência, decide cumprir uma tarefa indicada por seus amigos *outsiders*: executar um plano de vingança contra a aluna mais popular da escola, Regina (Rachel McAdams). Ao forjar uma amizade e infiltrar-se nas *Plastics*, trio de “patricinhas” liderado pela inimiga, Cady gradualmente substitui a aparência esportiva, sóbria e simples por um visual excessivamente ousado e vaidoso, à moda de suas companheiras de “tribo”.

Ainda que os jovens não construam suas identidades diretamente através do que consomem, o consumo é um fator essencial à elaboração dos estilos de vida juvenis, em cujo contexto as identidades são produzidas. Na medida em que as identidades são constituídas materialmente por mercadorias, tais objetos de consumo são veículos para a sua construção (Miles, 2000; Miles, 2002). Através do consumo – além da obsessão vingativa e da soberba derivada da repentina popularidade –, Cady modifica mais do que seu vestuário: o estilo de vida *outsider* cede lugar a um pastiche conseqüente da emulação das atitudes das “patricinhas”. A massa de alunos, representada no filme, não está excluída do circuito da cultura de consumo: ela emula, sem reflexão e discernimento, quaisquer tendências de moda lançadas pelas celebridades escolares, adaptando tais traços de identificação com seus estilos pessoais.²⁰

Os “filmes-de-transformação”, em que personagens mudam identidade e estilo de vida através da renovação de hábitos, gostos e, principalmente, da aparência, representam a eterna construção e manutenção dos corpos adolescentes e sua utilização como vitrines pós-modernas, nas quais colagens de referências, imagens, valores e

¹⁹ *Meninas Malvadas* (Mean Girls, 2004). Direção: Mark Waters. Distribuidora: Paramount Pictures / UIP.

²⁰ Como parte da vingança contra Regina, Janis (Lizzy Caplan) corta dois círculos na frente de uma blusa da inimiga, de modo a causar constrangimento diante dos colegas. Não obstante, Regina, que se situa no topo da hierarquia escolar, não se importa com o problema e veste a blusa cortada, expondo parte do sutiã. Na cena seguinte, todas as meninas da *high school* transitam com blusas cortadas à mesma moda, indiferentes ao valor estético de tal escolha.



atitudes sobrepõem-se de acordo com o que é desejado – pelos próprios indivíduos, por seus pares e/ou pela sociedade – em determinado momento. Tais construtos são (ao menos parcialmente) adquiridos pelo consumo e consumidos pelas pessoas que os adquirem, em uma interação que deve ser relativizada pelos que a problematizam – uma vez que uma visão maniqueísta acerca das influências da cultura de consumo seria limitada e ingênua.

A transformação de Cady revela que uma parcela dos *outcasts* deseja, de fato, conseguir ser aceita e valorizada por indivíduos da mesma faixa etária – objetivo que pode atingir a partir da interação social com os jovens populares e através do consumo. A conversão amiúde torna-se um fardo, proveniente da supressão da personalidade e dos gostos e hábitos pessoais. Ao apresentar-se fragmentada e superficial, a cultura de consumo pós-moderna incita a entrada no circuito do consumo, estilo e identidade a partir da construção do visual dos indivíduos. Enquanto as próprias produções culturais pós-modernas são dominantes no consumo juvenil – uma vez que um número cada vez maior de filmes, músicas e programas de televisão utilizam estratégias de fragmentação –, “o pós-modernismo não é meramente uma estética vanguardista, (...) mas a forma e a textura das rotinas” da juventude contemporânea (Best e Kellner, 2003, p.84).

Em *Meninas Malvadas*, Janis (Lizzy Caplan), uma *outsider* relacionada à arte, entrega um mapa descritivo das “tribos” que circulam no refeitório da *high school* a Cady, pouco tempo após a chegada desta. Os rótulos mencionados pela personagem – “calouros, *playboys*, mauricinhos, atletas júnior, *nerds* asiáticos, asiáticos legais, atletas, gatas negras sebosas, meninas que comem demais, meninas que não comem nada, desesperados pela fama, seqüelados, roqueiros sexualmente ativos e as poderosas”²¹ – constituem uma sátira estereotipada ideológica e visualmente. Os clichês acerca de grupos adolescentes são atualizados à virada do milênio e exagerados – mostrados como absolutamente distintos e isolados uns dos outros, de modo que cada “tribo” sempre almoça reunida na mesma mesa –, demonstrando, em uma seqüência de apenas 40 segundos, um olhar crítico sobre temas como anorexia, obesidade, comportamento sexual, uso de drogas e preconceito racial.

Alguns dos grupos indicados por Janis – por exemplo, meninas que comem demais, desesperados pela fama, seqüelados e a própria “tribo” em que a personagem se

²¹ Tradução do DVD *Meninas Malvadas* (Paramount Pictures, 2004). No original: “*Freshmen, ROTC guys, preps, JV jocks, asian nerds, cool asians, varsity jocks, unfriendly black hotties, girls who eat their feelings, girls who don’t eat anything, desperate wannabes, burn-outs, sexually active band geeks, (...) the plastics*”.



inclui, os artistas esquisitos²² – são representados como *outcasts*, cujas vozes são, de fato, ouvidas nos depoimentos de alunos da *high school*, na forma de declarações feitas à câmera, intercaladas com o resto da narrativa. Esta especificidade adiciona um caráter documental à história e provoca a sensação de que os limites entre ficção e realidade são, de fato, tênues. Durante a maior parte do filme, os *outsiders* – à exceção dos artistas esquisitos – mantêm-se em segundo plano, sem voz ativa e dispostos como um grupo homogêneo, aspecto incongruente com a própria divisão em “tribos”.

Os rótulos podem estabelecer pânico morais dentro da própria diegese. Enquanto os personagens considerados adultos – como pais, professores e outras figuras de autoridade – compartilham tal consenso de que a juventude oferece riscos, os próprios adolescentes são afetados pelas disparidades entre as “tribos”, alijando certos grupos considerados problemáticos ao convívio apenas com seus companheiros de rótulo – por exemplo, o estereótipo que associa *punks* e *skatistas* ao uso de drogas.

Dentro do “campo de batalha” das *high schools*, onde imperam jogos de poder, as “fronteiras simbólicas entre o normal e o anormal, o integrado e o desviante, o aceitável e o inaceitável, o natural e o patológico, o cidadão e o estrangeiro, os insiders e os outsiders, Nós e Eles” são exacerbadas, expostas ao âmago (Freire Filho, 2005). Se os estereótipos são formas de controle social subentendidas em pequenos detalhes das interpretações, do figurino, da direção, da edição, da trilha sonora, da sonoplastia e do roteiro, os próprios personagens assumem a função de patrulheiros das diferenças de identidade. A divisão de papéis dos atores sociais neste cenário é tão forte que ultrapassar os limites do esperado e do previsível se torna uma transgressão.

Em *High School Musical*²³, o conflito central baseia-se no desejo dos personagens principais – Troy (Zac Efron), o capitão do time de basquete da escola, e Gabriella (Vanessa Anne Hudgens), a melhor aluna em Matemática – de transgredirem os limites de seus estereótipos e cantarem no musical organizado pelo colégio. A audácia de ambos provoca uma onda de revelações entre os estudantes – cujo ápice é a canção *Stick to the Status Quo*²⁴, em cuja letra um jogador de basquete confessa que gosta de cozinhar, uma *nerd* afirma que gosta de dançar *hip-hop* e um *skatista* declara que toca violoncelo. Tais desejos secretos são reprovados e desencorajados pelas

²² Tradução do DVD *Meninas Malvadas* (Paramount Pictures, 2004). No original: “*Art freaks*”.

²³ *High School Musical* (2006). Direção: Kenny Ortega. Distribuidora: Walt Disney Pictures.

²⁴ *Stick to the Status Quo*. Escrita por David N. Lawrence e Faye Greenberg. Interpretada pelo elenco de *High School Musical*.



“tribos” juvenis do colégio, cuja segmentação e isolamento inter-tribos é considerada essencial para a interação social (ou restrição da mesma).

Chad (Corbin Bleu), jogador de basquete do time da escola, exemplifica a força dos estereótipos e o temor em transgredi-los ao tentar convencer Troy a desistir de participar do musical do colégio, na seguinte citação:

“Nosso time está se separando por causa do seu compromisso com o musical. Até os esquisitos do teatro e os nerds de repente acham que podem... falar conosco. Olhe, até os skatistas estão interagindo. De repente, as pessoas acham que podem fazer outras coisas. Coisas que não são coisas deles. Você está pensando em músicas de show, quando temos um jogo das finais na próxima semana”.²⁵

A constatação de que coexistem diferentes valores, idéias, características e desejos dentro das “tribos” juvenis e de que os jovens estão submetidos à pluralidade de identidades e estilos de vida típica do contexto da pós-modernidade permeia grande parte dos filmes protagonizados por adolescentes. Contudo, enquanto possibilita a auto-expressão, a cultura de consumo também capitaliza em cima da ansiedade contemporânea diante das diversas opções de estilos de vida, ao indicar que as mercadorias são a efêmera solução para a crise identitária. Os adolescentes são incitados a fazer tais escolhas, especialmente nos “filmes-de-transformação” (Freire Filho, 2007).

A percepção de que os jovens estão expostos a esta diversidade de opções pertinentes à construção de suas identidades ocorre no desfecho de alguns dos filmes juvenis deste século. A restauração da harmonia é acompanhada de uma maior tolerância às disparidades, uma espécie de efeito contrário ao pânico moral. Os finais felizes – para *insiders* e *outsiders* – marcam um tempo de trégua nos diversos cenários por onde a juventude circula. Em *High School Musical*, as “tribos” que demonstram aversão umas às outras unem-se em torno de um objetivo comum e, em seguida ao sucesso da tarefa, esquecem suas diferenças no número musical que encerra o filme.

Faz-se necessário questionar as escolhas dos realizadores no tocante às representações juvenis dos heterogêneos interesses e atividades deste grupo social – é possível conjecturar sobre o alto nível de “entretenimento” e diversão que os realizadores almejem atribuir às imagens e aos roteiros de seus filmes, e o baixo nível de reflexão e discussão que algumas das produções norte-americanas suscitam. Todavia, o resultado

²⁵ Tradução da autora. No original: “Our team is coming apart because of your singing thing. Even the drama geeks and the brainiacs suddenly think that they can...talk to us. Look, the skater dudes are mingling. Suddenly people think that they can do other stuff. Stuff that's not their stuff. They've got you thinking about show tunes, when we've got a playoff game next week”.

apresentado nestes filmes não pode ser meramente descartado como negativo, sem a ponderada relativização que deve acompanhar qualquer análise discursiva.

Por outro lado, a existência de títulos cujas representações da juventude e a relação desta com o consumo não obedecem estritamente a paradigmas *hollywoodianos* e pertencentes ao *mainstream* demonstra a variedade de interessantes caminhos que têm sido seguidos. De fato, não se pode afirmar que todos os filmes norte-americanos e brasileiros que dedicam um espaço relevante à juventude são parecidos. A versatilidade do gênero juvenil, ainda que restrita a uma minoria de títulos, torna-o um objeto de estudo muito pertinente e profícuo.

Em *Meu Tio Matou um Cara*²⁶, o *outsider* em potencial é o *insider* que protagoniza a narrativa. Contrariando o estereótipo – onipresente no cinema brasileiro – do jovem negro criminoso, produto do determinismo e das desigualdades sociais, Duca (Darlan Cunha) é um inteligente estudante que não possui dificuldades de socialização com seus colegas de classe e vive o cotidiano de um jovem de classe média. O garoto de 15 anos investiga a história do assassinato cuja autoria é atribuída a seu tio, Éder (Lázaro Ramos). A armadilha de outro estereótipo – a inserção de uma família negra de classe média na lacuna amiúde ocupada por brancos, omitindo representações que revelem as dificuldades enfrentadas pelos afro-brasileiros – é refutada pela apresentação de um presidiário, membro do mesmo núcleo familiar.

Ainda assim, a ênfase nas imagens positivas deste filme – prática que eliminaria a “heteroglossia social e moral característica de qualquer grupo social” – provoca a identificação do espectador com o protagonista e sua família, enquanto as falhas e contradições expressas pelos personagens, ainda que existentes, são suavizadas (Shoat e Stam, 2006, p. 296). Em contraste, outro título demonstra como a exposição de atitudes reprováveis realizadas pelos *outcasts* adiciona profundidade às representações e pode transmitir, não obstante, reflexão, simpatia e identificação.

Duas *outsiders* protagonizam *Mundo Cão*²⁷, um retrato sobre sujeitos situados à margem dos grupos dominantes, pela forte e inevitável convicção de seus princípios e idiosincrasias e pela conseqüente dificuldade em socializar com os *insiders*. Recém-saídas da *high school*, após a graduação, Enid (Thora Birch) e Rebecca (Scarlett Johansson) mantêm uma perspectiva crítica a respeito do contingente de *outcasts* do

²⁶ *Meu Tio Matou um Cara* (2005). Direção: Jorge Furtado. Distribuição: Fox Film do Brasil.

²⁷ *Mundo Cão* (Ghost World, 2001). Direção: Terry Zwigoff. Distribuidora: United Artists / MGM / Granada Films. Lançado em vídeo e DVD sob o título *Ghost World - Aprendendo a Viver*.



qual fazem parte – o que não as detêm de dedicar tempo à observação e ridicularização de tipos considerados bizarros, casos extremos do “não-pertencimento” experimentado por elas mesmas. A falta de tato torna-as personagens humanas e complexas, porém não elimina a identificação do espectador com ambas.

Desprovidas do desejo de se incluírem no *mainstream*, as garotas vivem dúvidas e conflitos que emergem do contato com as contradições e a complexidade do mundo pós-moderno, que as permite exercerem suas escolhas pessoais e manterem o estilo de vida *outcast*. A sensibilidade no convívio com membros do heterogêneo grupo de outsiders que são representados no filme é adquirida por Enid, na medida em que ela se torna amiga de um dos “esquisitos” que observava.

Considerações finais

Faz-se imprescindível aprofundar o estudo das representações dos adolescentes, transcendendo o simples levantamento de estereótipos. O questionamento sobre as origens e motivações sócio-políticas destes retratos da juventude é essencial, a fim de se estabelecer um olhar crítico e criterioso sobre os seus efeitos e implicações. Apesar de sua freqüente e relevante inserção em vários filmes juvenis deste milênio, o *outsider* ainda é relegado a um espectro limitado de representações, quanto a valores, gostos, desejos e idiossincrasias. A ênfase nas imagens positivas, através da empatia com a separação desta “tribo”, ainda predomina entre os retratos dos *outcasts* no cinema juvenil norte-americano, demonstrando uma falta de confiança na identificação do público com as contradições e as falhas de personagens complexos.

A análise das diferentes representações do *outsider* revela discursos subentendidos e perspectivas contemporâneas a respeito de um grupo marginal, cuja mera rotulação implica a negligência das disparidades entre os seus próprios membros. No entanto, a legitimação de preconceitos e a propagação de pânico morais que podem estar contidos nos estereótipos não se relaciona, necessariamente, às intenções dos realizadores. Ambos os efeitos estão sujeitos às interpretações do público a partir de tais produtos culturais (Fischer, 2005; Freire Filho, 2005; Freire Filho, 2006).

Referências bibliográficas

BEST, Steven e KELLNER, Douglas. Contemporary youth and the postmodern adventure. *The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, vol. 25, p. 75-93, 2003.



CONNORS, Clare. *The Hollywood youth narrative and the family values campaign: 1980 – 1992*. Tese de Doutorado. Department of Philosophy of University of Pittsburgh. 2005.

DAVIS, Hugh H. I was a teenage classic: literary adaptation in turn-of-the-millennium teen films. *The Journal of American Culture*, vol. 29, nº 1, p. 52-60, 2006.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O visível e o enunciável no dispositivo pedagógico da mídia: contribuição do pensamento de Foucault aos estudos de comunicação. *Verso e Reverso*, vol. 19, nº 40, p. 1-17, 2005.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. *FAMECOS*, nº 28, p.18- 29, 2005.

_____. Formas e normas da *adolescência* e da *juventude* na mídia. In: FREIRE FILHO, João e VAZ, Paulo (orgs.). *Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*, p. 37-64. Rio de Janeiro: MAUAD X, 2006.

_____. Poder de compra: pós-feminismo e consumismo nas páginas da revista Capricho. In: DAVI, Ana Sílvia Lopes; ARAUJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (orgs.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática. Livro da XV COMPÓS*. Porto Alegre: Sulina, 2007, v. , p. 113-140.

LEE, Christina. *Beyond the Pink: (Post) Youth Iconography in Cinema*. Tese de Doutorado. Department of Philosophy of Murdoch University. 2005.

MILES, Steven. *Youth lifestyles in a changing world*. Oxford: Open University Press, 2000.

_____. Consuming youth: consuming lifestyles. In: MILES, Steven *et al.* (eds.). *Changing consumer: markets and meanings*, p. 131-144. London: Routledge, 2002.

QUART, Alissa. *Branded – the buying and selling of teenagers*. New York: Basic Books, 2004.

SHOAT, Ella e STAM, Robert. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: SHOAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*, p. 261-312. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In: KAPLAN, E. A. (org.). *O mal-estar no pós-modernismo – teorias e práticas*, p. 149-184. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

STERN, Susannah R. Self-absorbed, dangerous, and disengaged: what popular films tell us about teenagers. *Mass Communication & Society*, vol. 8, nº 1, p. 23-38, 2005.