



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Representações de juventude e felicidade no cinema nacional

Marcella Huche
Dissertação de mestrado

Rio de Janeiro
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Representações de juventude e felicidade no cinema nacional

Marcella Huche

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. João Freire Filho

Rio de Janeiro
2013

Representações de juventude e felicidade no cinema nacional

Marcella Huche

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura (linha Mídia e Mediações Socioculturais).

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2013.

Prof. Dr. João Batista de Macedo Freire Filho – Orientador
Pós-doutor em Comunicação Social – UFRJ

Prof. Dr^a. Lígia Campos de Cerqueira Lana
Doutora em Comunicação Social – UFMG

Prof. Dr^a. Ana Paula Goulart Ribeiro
Doutora em Comunicação Social - UFRJ

Rio de Janeiro
2013

HUCHE, Marcella.

Representações de juventude e felicidade no cinema nacional/ Marcella Huche Fontellas da Silva – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2011.

144f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação – PPGCOM, 2013.

Orientação: João Batista de Macedo Freire Filho

1. Juventude. 2. Adolescência. 3. Felicidade. 4. Cinema. 5. Representação. I. FREIRE FILHO, João (orientador) II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. IV. Título

Ao meu pai, Paulo, que não compartilha dessa alegria ao meu lado, mas, certeza, sorri orgulhoso de algum lugar melhor. O amor é eterno.

Agradecimentos

À Capes, pelo financiamento destes dois anos de pesquisa.

Aos professores da ECO, parte essencial do meu caminho acadêmico e pessoal, e aos funcionários da secretaria do PPGCOM, Jorgina, Marlene e Thiago, pelo carinho, pela solicitude e pela presteza habituais.

Ao meu professor e orientador João Freire Filho, pelo incentivo constante, pela cobrança necessária e principalmente pela paciência inestimável desde a graduação.

A minha mãe, pelo suporte, estímulo e exemplo. A toda a minha família pelo apoio incondicional.

Ao Leonardo, companheiro em tudo, por ter acreditado, antes mesmo que eu, na concretização desta conquista. Obrigada pelo carinho e atenção mesmo nas mais longas madrugadas que esta jornada exigiu.

À Isabela, pela amizade de sempre e pela inesgotável paciência e atenção nestes últimos anos. À Débora e à Marília pelas contribuições e revisões essenciais.

Aos colegas de mestrado pelas conversas e orientações preciosas, em especial Bruna Bakker, Julia Salgado, Mayka Castellano e Renata Tomaz.

Resumo

HUCHE, Marcella. Representações de juventude e felicidade no cinema nacional. Orientador: João Freire Filho. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 144f.

Este trabalho tem como objetivo comparar as representações de juventude e felicidade propagadas nos dois períodos em que o cinema brasileiro mais produziu filmes estrategicamente orientados para o consumo juvenil: nos anos 1980 e, mais recentemente, em 2010 e 2011. Embora o gênero dos *teenpics* seja amplamente explorado nos Estados Unidos desde 1950, somente nestes dois períodos foi possível observar um interesse da produção cinematográfica nacional em dialogar com jovens e adolescentes. À procura de continuidades e rupturas nas representações traçadas em *Menino do Rio*, *Feliz ano velho* e *O sonho não acabou*, da década de 1980, e *As melhores coisas do mundo*, *Os famosos e os duendes da morte* e *A alegria*, parte da produção contemporânea, propõe-se a comparação de aspectos determinantes na socialização jovem — a escola, o lazer, a família e o consumo. Ao traçar uma análise entre as conjunturas históricas e as representações midiáticas destas duas épocas, é possível perceber como cada uma dessas temporalidades elabora em seus discursos formas de ser jovem e feliz, meios de amadurecimento, que atendem ou espelham anseios sociais específicos, alinhados ao cultivo de determinados valores políticos, culturais e econômicos.

Palavras-chaves: juventude; adolescência; felicidade; cinema; representações.

Abstract

HUCHE, Marcella. Scenes of youth and happiness in Brazilian cinema. Orientador: João Freire Filho. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 144f.

This study aims to compare representations of youth and happiness propagated in Brazilian teen films released in the 80's and 2010's. Although the genre of teenpics is widely exploited by the United States film industry since 1950, only in these two decades was possible to observe an interest of Brazilian producers in communicate to a younger audience. Looking for continuities and ruptures in the youth representations served in *Menino do Rio*, *Feliz ano velho e O sonho não acabou*, from the 80's, and *As melhores coisas do mundo*, *Os famosos e os duendes da morte* e *A alegria*, part of the contemporary film production, I proposed a comparison of key aspects in the youth socialization - school, leisure, family and consumption. By crossing analysis between the historical conjunctures and the media representations of these decades, is possible to observe how each one of these periods elaborates ways of being young and happy in its cultural products. The coming of age films examined in this study meet or reflect specific social expectations, aligned to certain political, cultural and economic values.

Key-words: youth; adolescence; happiness; cinema; representations.

Sumário

Introdução.....	10
1. O cinema como representação social	24
1.1 O gênero cinematográfico <i>teen</i>	24
1.2 Duas décadas, muitas juventudes	31
1.3 Ecos na mídia: legitimações	45
2. Referências sociais em transição: escola, família e lazer.....	60
2.1 Do movimento estudantil e artístico na universidade à perda do poder da escola.....	60
2.2 O conflito de gerações e a influência do modelo familiar	74
2.3 Sobre o lazer juvenil: prazeres, riscos e afirmação de identidades	82
3. O consumo como modo de ser jovem	94
3.1 O jovem como metáfora social	94
3.2 Do consumo do risco ao consumo da segurança	101
4. Na busca pelo amadurecimento, a felicidade	115
4.1 Felicidade: por sorte ou empenho pessoal?.....	115
4.1.1 Uma busca secular	116
4.1.2 Tarefa pessoal e intransferível	119
4.1.3 O <i>happy end</i> ao seu alcance	122
4.2 Caminhos aludidos para um amadurecimento feliz	125
Conclusão	134
Bibliografia	139

INTRODUÇÃO

O cinema e a adolescência, duas invenções relativamente recentes da sociedade, começaram a ganhar atenção social praticamente ao mesmo tempo, na virada do século XX. Enquanto os irmãos Louis e Auguste Lumière criavam na França o dispositivo que revolucionaria a arte, a relação social com a imagem e mesmo com a realidade, diversos discursos se articulavam em torno da decifração da *natureza* de uma fase da vida que saberes científicos apontavam, naquele momento, como distinta: a adolescência (FREIRE FILHO, 2006). Em 1904, G. Stanley Hall lançava *Adolescence*, obra que reunia conceitos da biologia, sociologia e antropologia para notabilizar a conceituação da adolescência como uma etapa natural, ainda que social e psicologicamente tumultuada, de transição da infância para a maturidade. Passado mais de um século, a adolescência é, hoje, um conceito amplamente conhecido e legitimado, encarado como fenômeno biológico universal. Este período, contudo, circunscreve-se como *artefato de governamentalidade*, construído e manipulado na imbricação de diversos discursos interessados em incentivar, regular e orientar a formação dos “*adultos de amanhã*” de acordo com *verdades* determinadas (Ibidem).

Desde os primeiros *nicklodeons* exibidos na França e nos Estados Unidos, o cinema apresentou estratégica importância para modelar o que hoje chamamos de adolescência. Ir ao cinema, uma sala escura longe da vista dos adultos, conversar em grupos sobre os filmes e copiar a moda dos atores que flanavam nas telas forjavam uma cultura de pares. Os adolescentes, que começaram a conviver mais próximos um dos outros no perímetro urbano e na escola, novidades sociais à época, passariam a se reconhecer como uma categoria coesa, que perseguia objetivos comuns e partilhava interesses para além do enclausuramento em determinada faixa etária.

Embora exercesse atração particular no público adolescente, em especial nos Estados Unidos, no início do século XX o cinema ainda não era pensado como um produto voltado especialmente para os jovens. A produção de filmes era orientada de maneira a agradar a família como um todo, e o mercado explorava uma audiência plural, confiante em um público que englobava crianças, jovens, adultos e idosos. Os chamados “*exploitation films*”, termo ainda longe de carregar os valores pejorativos que hoje lhe são atribuídos, despontavam como uma estratégia para garantir grande público e altas cifras aos estúdios. O mercado, então, investia consideráveis somas em publicidade e produzia filmes com ótimo *timing*, ao reencenar as

principais manchetes da atualidade ou abordar temas exóticos, controversos ou espetaculares¹ (DOHERTY, 2002).

É pouco tempo depois de a adolescência ser chamada por nomes específicos — o marco seria a cunhagem da palavra *teenager*, em 1944 (SAVAGE, 2009) — que acontece a disseminação juvenil e o consequente despertar da indústria cinematográfica para a bilheteria *teen*. Depois de sobreviver em termos favoráveis durante a Grande Depressão, os estúdios norte-americanos sofreram com o recuo de investimentos e o aumento dos impostos por parte do governo.

O pior golpe para a indústria cinematográfica, porém, foi a popularidade alcançada pela televisão nos anos 1950. De 1947 para 1957, os lucros angariados pela TV saltaram dos US\$ 1,9 milhão para impressionantes US\$ 943,2 milhões (DOHERTY, 2002: 19). O público familiar, que Hollywood sempre contara como certo, preferiria agora assistir à programação em episódios, destinada também a toda a família, na tela pequena, no conforto do lar. Doherty (2002: 20) aponta que não demorou para que os empresários do ramo cinematográfico percebessem que tinham somente duas opções: ou apostavam em um formato diferente da TV ou em temas menos familiares (“*make ’em big or make ’em provocative*”).

Numa década que seria, como caracteriza Doherty, notavelmente conservadora e tradicionalista (2002: 27), a TV fez com que o cinema investisse em tecnologia de projeção e inovação estética, que iam do Cinerama² ao embrionário 3D. Como o investimento para produzir *blockbusters* espetaculares era consideravelmente alto e a indústria cinematográfica ainda não regularizara um fluxo de caixa permanente, o tempo entre um grande lançamento e outro aumentava, prejudicando principalmente os exibidores locais. Era necessário um novo avanço contra a pequena tela eletrônica: uma mudança radical, nos temas e abordagens, capaz de atrair aos cinemas um público interessado em conteúdos mais adultos, que a televisão não podia exibir.

Desde 1930 o cinema americano era controlado pelo *Production Code Administration* (PCA), que determinava os ponteiros morais dos filmes exibidos no país. Em 1955, porém, as salas começariam a exibir, mesmo sem o aval do PCA, temas tabus, que já ganhavam os cinemas

¹ Pouco tempo depois, quando Hollywood começaria a direcionar atenção especial ao público jovem, a equação certa para um “*exploitation film*” de sucesso reuniria três elementos: temas polêmicos ou reencenações de fatos de grande repercussão na sociedade; baixos orçamentos e uma audiência adolescente (DOHERTY, 2002: 7).

² Cinerama é o nome de uma projeção cinematográfica diferenciada, criada por Fred Waller em 1952 (DOHERTY, 2002: 21). O objetivo era aproximar a projeção de uma experiência de visão periférica, compreendendo, com três projetores simultâneos, um *widescreen* de 140° — enquanto a visão humana chega a 160°. O filme era gravado também a partir de três lentes e exibido numa tela três vezes maior do que a convencional à época.

européus, como o consumo de drogas, a homossexualidade, o aborto e o sexo (DOHERTY, 2002: 27). Os filmes que encenavam tais tópicos encontrariam a primeira geração culturalmente reconhecida de adolescentes. As crianças nascidas durante a guerra, agora já entre seus 12 e 19 anos, viviam cercadas por instituições que reforçavam a qualidade especial e única dessa faixa etária: uma época de conflitos, que necessitava cuidados especiais, opções de lazer e educação (DOHERTY, 2002; SAVAGE, 2009).

Desde os anos 1950, portanto, os produtores cinematográficos norte-americanos foram forçados a estreitar seu foco no grupo que cultivava uma cultura de pares, tinha dinheiro para investir em lazer e, mesmo com a TV à sua disposição, ainda saía à noite: em linhas gerais, a juventude (DOHERTY, 2002). O grande capital estava preocupado em entender os gostos peculiares dessa subcultura juvenil que tomava forma nos centros urbanos estadunidenses, a fim de investir em produtos e propaganda que dialogassem certamente com este novo “filão dourado” do consumo. A partir da pesquisa de institutos especializados, os empresários descobriram que o adolescente seria um “consumidor secreto”, que influenciaria a compra da família e orientaria, muitas vezes, a opinião cultural hegemônica (DOHERTY, 2002). A tendência hoje talvez seja mais facilmente observada, como destacam Rocha e Pereira (2009), que analisam a posição social do adolescente como mediador de consumo e do uso de inovações tecnológicas.

A partir do lançamento de *Juventude transviada* (1955) ou *Sementes do mal* (1955), o cinema produziria, então, uma forma específica do “*exploitation film*”, os *teenflicks*, *teenpictures* ou simplesmente *teenpics*, que exploravam estratégica e exaustivamente assuntos oportunos e controversos sobre a juventude e destinavam altas somas à publicidade. Este gênero seria fundamental tanto para consolidação social da adolescência quanto para a mercantilização da cultura juvenil, ao representar e legitimar modos de ser jovem através de um veículo massivo. Os *teenpics* aumentaram seus orçamentos, seus lançamentos e mesmo sua credibilidade junto aos veículos especializados à medida que novos — e jovens — diretores, como os então desconhecidos George Lucas, Steven Spielberg, Martin Scorsese e Robert Altman, adentraram Hollywood e renovaram o repertório filmico em torno de temas contemporâneos como a guerra, o sexo e as drogas. Enquanto o ideal da juventude era socialmente valorizado mundo afora, os

teenpics dominavam o mercado cinematográfico americano, nas seguintes décadas de 1970³, 1980⁴, 1990⁵ e 2000⁶, transitando sem pudor entre gêneros e formatos.

Como explicitado, a indústria cinematográfica americana se beneficiou da cristalização do conceito da adolescência como fase destacada da vida, produzindo filmes estrategicamente voltados para este público e administrando somas lucrativas a partir desta prática. Ao mesmo tempo, os filmes, em especial os *teenpics*, também contribuíram para a popularização do que entendemos hoje como adolescência e, mais amplamente, juventude.

Embora sejam utilizados como sinônimos pela mídia e pela academia, os sentidos de juventude e adolescência ainda guardam particularidades que cabem ser salientadas. Juventude é um termo mais complexo e suscetível às mudanças sociais, que se estende até os 24 anos, de acordo com a classificação do IBGE. A adolescência, por sua vez, é uma fase da vida inerente à juventude, que compreende a faixa dos 12 aos 18 anos incompletos, conforme estabelece o Estatuto da Criança e do Adolescente. Mais do que esbarrar em fronteiras etárias discordantes, juventude e adolescência respondem a sentidos distintos, elucidados e empregados aqui com base na codificação proposta por Frith (2005), que considera mudanças culturais e sociais nas ressignificações destes conceitos.

Segundo Frith, adolescência seria mais semelhante a uma categoria biológica, que compreende mudanças emocionais, comportamentais e hormonais suscitadas pela puberdade. Daí sua pertinência nas esferas da medicina, psicologia e biologia, entre outras. Por outro lado, a juventude é configurada como uma categoria social, comumente utilizada por autores — em especial os das ciências sociais — que tencionam destacar a influência de fenômenos sociais e de argumentos políticos nos valores atrelados a esta fase da vida. Por conta desta suscetibilidade, a juventude é vista, em linhas gerais, ora como uma questão de ordem, que demanda instituições específicas para solução de seus problemas sociais, ora como um mercado ideal de consumo, que

³ Exemplos relevantes desta época que foram sucesso entre os jovens: *Guerra nas Estrelas* (1977), *Os embalos de sábado à noite* (1977) e *Grease – Nos tempos da brilhantina* (1978).

⁴ Filmes como *Mulher nota 1.000* (1985), *Curtindo a vida adoidado* (1986) e *Clube dos cinco* (1985), além de tantos outros títulos, em especial os produtos escritos e/ou dirigidos por John Hughes, marcaram geração ao retratar o que seria o modo de vida jovem do americano médio.

⁵ Além das fórmulas do *high school*, como *Patricinhas de Beverly Hills* (1995), ficaram famosos os gêneros de terror para jovens, como *Pânico* (1996) e *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (1997).

⁶ Destaque da produção desta década foram as comédias sexuais, como *American pie* (2007) e as paródias dos próprios *teenpics*, como *Todo mundo em pânico* (2003) e *Deu a louca em Hollywood* (2007).

impõe progressivamente à infância e à idade adulta um estilo de vida sobretudo hedonista (Ibidem: 381).

Longe da estruturação industrial norte-americana, o cinema brasileiro demorou a despertar para o potencial consumidor do público jovem, saciado pela presença maciça e agressiva da oferta de títulos provenientes do circuito internacional. Entre sucessos de grande público, notadamente no período de produção das chanchadas e pornochanchadas, e experimentações estéticas, como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, os produtores nacionais começaram a investir estrategicamente em levar jovens aos cinemas nos anos 1980, ainda sob a Ditadura Militar, importante contexto a ser levado em conta para complementar a análise das representações juvenis no cinema da época.

Sucessos como *Menino do Rio* (1982), *Bete balanço* (1984) ou *Rock estrela* (1986) foram explorados conjuntamente, ou mesmo como apêndices, de sucessos musicais, e representavam uma juventude hedonista, em grande parte apolitizada. Parte da produção cinematográfica da época, porém, trouxe às telas os conflitos da juventude que seriam menos rasos, caso de *Nunca fomos tão felizes* (1984) ou *Feliz ano velho* (1987). A representação da juventude em perigo, que, sem medir consequências, afunda-se em drogas e comportamentos de risco, também ganhou as telas, como em *O sonho não acabou* (1982) ou *Dedé Mamata* (1987).

A temática jovem poderia ter se consolidado nas décadas seguintes, mas o cinema nacional atravessou, nos anos 1990, um período excepcionalmente crítico com o governo de Fernando Collor. No período da Retomada, a partir de 1995, o cinema nacional ressurgiu, sustentado por uma tríplice temática que se mostraria bem-sucedida, tendo repercussão inclusive internacionalmente: documentários, dramas sociais críticos ou resignados e comédias afetivas de classe média.

Os jovens protagonizaram alguns dos grandes sucessos da crítica dos anos 1990 e 2000, como *Bicho de 7 cabeças* (2001), *Cidade de Deus* (2002) e *Céu de Suely* (2006), mas nestes filmes ainda não era possível perceber o intuito em retratar a juventude para um público estritamente juvenil. Foi recentemente que o cinema nacional voltou a concentrar esforços em decodificar, especialmente para os jovens, alegrias e temores, angústias e expectativas, esperanças e decepções, conflitos e prazeres de rapazes e moças brasileiros.

Lançado em 2009, *Apenas o fim*, feito por jovens universitários, foi recebido com entusiasmo nos festivais e com empolgação pelo público, que assistia pela primeira vez em

muito tempo à tentativa de uma produção nacional retratar a juventude contemporânea. Antes deste, *Podecrer!*, de Arthur Fontes, contou a história de jovens formandos, mas ambientada nos anos 1980, ainda referência para o embrionário cinema *teen* nacional. Poderiam ter sido experiências isoladas, mas o ano de 2010 trouxe outras fitas que ensaiavam propósitos semelhantes. Sucesso de público e crítica, *As melhores coisas do mundo* foi o nono filme nacional mais assistido no ano, levando aos cinemas mais de 296 mil pessoas⁷ para ver a história do adolescente Mano. No mesmo ano, *Os famosos e os duendes da morte* e *Antes que o mundo acabe* davam conta de temática análoga e também foram receber elogios similares, mas, lançados em circuitos restritos, não obtiveram bilheterias tão prósperas. Em 2011, a tendência persistiu com o lançamento de *Desenrola*, *A alegria* e *Os 3*.

Percebendo o cinema como potencialmente influente na consolidação, legitimação e propagação de valores da sociedade contemporânea, torna-se indispensável analisar as formas ficcionais através das quais tal meio massivo representa a juventude brasileira. Mais ainda quando os jovens são foco de intensa atenção da indústria cinematográfica e, concomitantemente, sua maior audiência. Já consolidado no mercado norte-americano, este movimento se coloca mais uma vez em discussão no Brasil, devido ao recente e aparentemente repentino interesse da cinematografia nacional pela temática jovem.

Este trabalho tem como objetivo comparar a representação de jovens brasileiros nos dois momentos em que o mercado nacional mais produziu fitas para e sobre este nicho: na década de 1980 e na de 2010. Para compor o *corpus* da pesquisa, destaquei três filmes de cada época, escolhidos a fim de respeitar-se a diversidade temática do momento e que apresentam características similares: *Menino do Rio*, *O sonho não acabou* e *Feliz ano velho*, representantes dos anos 1980; e *As melhores coisas do mundo*, *Os famosos e os duendes da morte* e *A alegria*, da safra contemporânea.

Na tentativa de minimizar uma possível distorção sobre a produção cinematográfica dos períodos analisados, elegi filmes com enredos, estilos cinematográficos e mesmo aportes financeiros distintos. Tal opção inicial iluminou uma nova questão abordada neste trabalho: os três filmes dos anos 1980 são protagonizados por jovens já maiores de idade, enquanto nos títulos mais recentes os personagens principais são adolescentes. Em primeiro lugar, esta

⁷ Dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine), disponíveis em http://www.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2010/Informe_Anual_2010.pdf. Acessado em agosto de 2012.

discrepância suscitou a necessidade de diferenciar os conceitos de juventude e adolescência, amplamente utilizados como sinônimos pela mídia, pelo senso comum e mesmo por parte da academia. Em segundo lugar, foi preciso indagar o motivo de tais representações cinematográficas proporem questões semelhantes a personagens em faixas etárias diferentes. Duas hipóteses, aprofundadas ao longo desta dissertação, é a de que os jovens são incitados cada vez mais cedo a indagar-se sobre seu “verdadeiro eu” e, por outro lado, a regular uma precisa bússola moral apontada à produtividade da presente ordem social.

Menino do Rio, lançado em 1982, é dirigido por Antonio Calmon. Foi o primeiro filme a concentrar esforços em apresentar as alegrias e os conflitos do jovem brasileiro de classe média para uma audiência também jovem, acompanhado por estratégico plano de *marketing*. Uma das maiores bilheterias de sua época, sagrou-se também símbolo do verão carioca oitentista. Impulsionado pelo sucesso de sua trilha sonora, o longa detalha a vida romântica de um surfista hedonista, Valente (André de Biase), preocupado com o corpo e com a natureza, que seria alheio aos conflitos políticos e sociais de sua época. Como *Menino do Rio*, outros filmes encenaram representação semelhante da juventude com comparável sucesso mercadológico, como *Garota dourada*, sua continuação, realizada também por Antonio Calmon e equipe; e *Bete balanço* e *Rock estrela*, ambos dirigidos por Lael Rodrigues.

O segundo filme que compõe o *corpus* é bastante distante da visão utópica sobre a juventude que apresenta *Menino do Rio*, embora tenha sido lançado no mesmo ano. *O sonho não acabou* (1982), primeiro filme dirigido Sergio Rezende, mostra uma versão candanga dos “jovens perigosos” que estampavam, e ainda estampam, várias manchetes na mídia⁸. A partir de um recorte de diferentes classes sociais, o longa descreve a derrocada dos sonhos de moças e rapazes de Brasília quando se dão conta da disparidade entre suas ambições e a realidade em que vivem. *O sonho não acabou* foi bem recebido pela crítica por sua capacidade de retratar os

⁸ O roteiro de *O sonho não acabou* foi encomendado a José Joffly e Sergio Rezende por um produtor de Brasília. A única condição era que o filme se passasse na capital federal. Para escrever o roteiro nesse primeiro momento, Joffly foi inspirado pelo caso de sequestro e morte de Ana Lídia, que chocou Brasília em 1976. O corpo da menina de 11 anos foi encontrado com marcas que indicavam estupro e uso de extrema violência. Os principais suspeitos eram jovens da elite política da capital, inclusive o próprio irmão da menina, que a teria vendido para traficantes. A investigação apontava para o filho do Ministro da Fazenda como principal suspeito pela morte de Ana Lídia. Em dado momento, porém, a censura proibiu veiculações sobre o caso na imprensa e as investigações foram paralisadas (FERNÃO & MIRANDA, 1997: 304). Embora essa história não conste pormenorizada no roteiro atual, muitos pontos são coincidentes. SQI trama o falso sequestro da irmã para pagar dívidas do tráfico de cocaína que vinha fazendo em negócio com Silveirinha, filho da alta roda de políticos de Brasília. Enquanto Danilo sai para pegar o dinheiro da armação, Silveirinha estupra a irmã de SQI.

supostos anseios e problemas sociais da juventude, até então pouco abordados no cinema nacional. No elenco, alguns atores já consagrados entre o público jovem, como Lauro Corona e Lucélia Santos, e estreias de nomes hoje amplamente legitimados — o caso de Miguel Falabella e Chico Diaz.

Feliz ano velho (1987) é dirigido por Roberto Gervitz e encerra a tríade da década de 1980 analisada neste trabalho. Lançado nos primeiros anos de redemocratização do país, a obra aborda de maneira mais contundente o engajamento político da juventude, como acontece também em *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murillo Salles. Inspirado no livro autobiográfico de Marcelo Rubens Paiva, *Feliz ano velho* narra os conflitos existenciais de Mario, adolescente que fica tetraplégico depois de um acidente de mergulho. Além dos confrontos particulares do personagem em relação à sua recuperação, o título retrataria o jovem como um agente também político, num momento em que esta atuação é especialmente criticada pela mídia. O pai do protagonista Mario (Marcos Breda) é um dos desaparecidos durante o regime militar e o próprio adolescente é engajado no movimento estudantil universitário.

As melhores coisas do mundo (2010), de Laís Bodanzky, é um dos filmes contemporâneos que compõe o *corpus* da pesquisa. Dentre a safra recente de títulos para a fruição juvenil, pode ser considerado o expoente de um conjunto de produções com ótima recepção de público e crítica por ter, pretensamente, conseguido fazer um retrato verossímil e respeitoso dos jovens de classe média dos grandes centros urbanos, na faixa dos 15 anos. Lançados praticamente no mesmo período, *Desenrola* e *Antes que o mundo acabe* passaram por um processo análogo na elaboração do roteiro, escrito a partir de minuciosa análise do público-alvo e contribuições de jovens para tornar diálogos e situações mais *reais*. *As melhores coisas do mundo* é inspirado na série de livros *Mano*, de Gilberto Dimenstein e Heloísa Pietro. Conta a história do personagem-título, em franco amadurecimento, que lida com problemas de relacionamento que seriam “comuns à fase adolescente”, como a primeira paixão, o primeiro cigarro e a primeira transa, além de conflitos com os pais e o grupo da escola.

Outro filme analisado mais profundamente ao longo do trabalho, *Os famosos e os duendes da morte* (2010), de Esmir Filho, caminha por um viés bem menos comercial para retratar uma chamada “geração MSN” com tintas fantásticas. Ambientado numa pequena cidade do Sul do país, os personagens jovens da trama lidam com questões existenciais, angústias, frustrações e falta de sentido e de esperanças. Há, neste drama de amadurecimento, a latente

discussão de pertencimento a uma família, classe ou cidade. O personagem principal, que derrama sua emotividade em conversas pela *internet*, estaria em busca de si mesmo, de um “eu verdadeiro”. O caminho para tal conquista se dá, na interpretação do filme, através da recuperação e do reforço de laços com o “mundo real”: a família, a cidade e as pessoas que cercam o protagonista.

A alegria (2011), de Marina Meliande e Felipe Bragança, encerra o grupo de filmes no qual me concentrei ao longo desta dissertação. Em até certo ponto similar a *Os famosos e os duendes da morte*, por serem ambos filmes com orçamentos mais enxutos e estéticas mais ousadas, *A alegria* coloca em cena uma representação particular da juventude, bastante diversa das que são possíveis observar tanto nos filmes mais contemporâneos quanto na produção dos anos 1980 aqui analisada. Trata-se de uma carta de intenções, ao cinema nacional e à juventude brasileira. A protagonista é Luíza (Tainá Medina), uma jovem de classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, que, por meio de uma “política da alegria”, deve devolver o controle de sua cidade à juventude.

Depois de ter escolhido os filmes a analisar e avançado na pesquisa, notou-se, durante a minha qualificação, que as obras traçavam paralelos estéticos e temáticos entre si, o que poderia mesmo ter orientado, inconscientemente, a formulação *corpus*. *Menino do Rio* e *As melhores coisas do mundo* são exemplos inquestionáveis de grande apelo popular, filmes *mainstream*, como se diria em Hollywood. Ambos tiveram orçamentos robustos e pesados investimentos em *marketing*, além de venderem milhares de ingressos. Já *Feliz ano velho* e *Os famosos e os duendes da morte* se relacionam pelo vazio, pela angústia, pelo tratamento delicado conferido às tormentas subjetivas que afligem jovens solitários. Por último, *O sonho não acabou* e *A alegria* são filmes mais incômodos, identificados por uma crítica social mais contundente, por um apelo a mudanças sociais — papel que recai sobre a juventude.

A partir da análise destes seis filmes e dos respectivos contextos socioculturais de suas épocas é possível traçar um panorama comparativo da representação do jovem brasileiro nos cinemas. Afinal, o que significa ser jovem nas lentes do cinema nacional? Quais padrões de conduta e valores são legitimados como *verdadeiramente* jovens? E quais comportamentos são aludidos como temerários, instáveis e até mesmo *infantis*? Cabe, portanto, elencar os principais problemas, angústias, frustrações e crises desta faixa etária, que, supostamente, impediriam um pretenso caminho à *maturidade* e à plena inserção social, e os percursos sugeridos para a

superação destes entraves. A partir destas questões, sinalizo rupturas e continuidades entre os interesses, hábitos, valores e referências apontados como cativos às juventudes dos anos 1980 e 2010. Estas são algumas das indagações que este trabalho traz ao debate, oferecendo conclusões a partir das análises elaboradas nos próximos capítulos.

Metodologicamente, esta dissertação consistiu em três processos de exame distintos. O primeiro diz respeito ao estudo da bibliografia sobre juventude e suas representações midiáticas (em propagandas, filmes, seriados de TV, reportagens impressas etc.). Neste sentido, foram essenciais os escritos de Everardo Rocha, Claudia Pereira, João Freire Filho, Maria Isabel Mendes de Almeida, Gilberto Velho, Jon Savage e Thomas Doherty. O segundo passo metodológico foi analisar a repercussão midiática dos filmes do *corpus*, resgatando as primeiras sinalizações da imprensa à época de seus lançamentos em circuito, bem como o contexto sociocultural de cada fita. Estes processos são indispensáveis para entender a produção de sentido social das narrativas à luz dos Estudos Culturais.

O primeiro capítulo do trabalho é dividido em três partes. Na primeira, debato o surgimento do gênero dos *teenpics* nos Estados Unidos e no Brasil, conceituando também metodologicamente o que seria este particular nicho cinematográfico. A segunda parte consiste na confrontação entre as representações de juventude divulgadas pela revista *Veja*⁹ e o contexto social, político e econômico contemporâneo e dos anos 1980. Por último, retomo a recepção da grande imprensa¹⁰ aos filmes analisados, sublinhando o poder de legitimação e memória que a mídia detém sobre as representações sociais alvitadas pelas narrativas cinematográficas. Neste primeiro capítulo é também onde desenvolvo mais aprofundadamente os conceitos de representação social e mediação utilizados neste trabalho, essenciais para a fundamentação metodológica da pesquisa.

Em um terceiro momento no processo metodológico, houve o esforço em definir grandes temas comuns entre os filmes pesquisados, para que fosse possível perceber continuidades e rupturas entre as ficções analisadas, facilitando o processo comparativo entre tais representações

⁹ A escolha de *Veja* se explica por se tratar da principal publicação semanal do país, com uma tiragem de 1,2 milhão de exemplares, segundo destaca o material publicitário do grupo Abril. Disponível em: <http://www.publiabril.com.br/tabelas-gerais/revistas/circulacao-geral/imprimir>. Acessado em março de 2013.

¹⁰ Foram pesquisadas reportagens à época dos lançamentos dos filmes nos acervos de *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S.Paulo*, *Estado de São Paulo* e *Veja*. O acesso ao material referente às obras mais recentes foi muito mais fácil, por isso compõem o *corpus* de pesquisa publicações de sites, como *Globo.com*, *UOL* e *iG*, e artigos de revistas online especializadas em cinema, como a *Contracampo* e a *Cinética*.

cinematográficas. É a partir desses grandes temas que estão estruturados o segundo, o terceiro e o quarto capítulos da dissertação. A proposta desta organização é tornar mais fácil a comparação entre os seis filmes citados, e não fazer análises estanques, que não se comuniquem entre si ou com a base teórica. Muitos desses temas mantêm correlações, e o trabalho aborda tais pertinências ao longo de seu fluxo.

O primeiro tema examina a sociabilidade jovem. O segundo capítulo apresenta as relações sociais — familiares, escolares e de lazer — traçadas no interior dos discursos cinematográficos, evidenciando a hierarquização entre elas e os valores e as referências que representariam os jovens. A escola, por exemplo, é esvaziada, abrindo espaço para a emergência de outras referências no processo de introdução de crianças e adolescentes à socialização do mundo adulto. Por outro lado, nos filmes *Feliz ano velho* e *O sonho não acabou*, a universidade desponta como o lugar decisivo do florescimento político e da cultura juvenil.

Se a cultura de pares é um tema fortemente vinculado ao adolescente desde que a juventude se tornou foco de preocupações sociais, pôde-se observar que há diferenças marcantes no que diz respeito às atividades destacadas como lazer *saudável* ou *arriscado* entre as representações de uma “geração anos 80” e uma “geração 2010” no cinema nacional. Nos filmes contemporâneos, percebe-se ainda a demasiada importância pôr em pauta a discussão sobre a aceitação da subjetividade individual no contexto coletivo. Daí a atenção dispensada pelos roteiros de *Os famosos e os duendes da morte* e *As melhores coisas do mundo* em torno do tópico da autenticidade. Os filmes propõem, então, formas de atuação em situações em que o coletivo não aceitaria o *self* autêntico individual.

A família, em alguns casos estudados aqui, também assume nuances distintas. Se nos filmes produzidos nos anos 1980 o conflito de gerações era um impasse comum sublinhado no discurso cinematográfico, em que o jovem contestava os valores e tradições da família, nas representações contemporâneas este embate se distancia do foco principal, e apresenta mesmo inclinações diferentes. Nos jovens de *As melhores coisas do mundo* e *Os famosos e os duendes da morte* o cultivo de uma relação familiar estável é foco de atenção especial, gerando conflitos morais no decorrer das narrativas até concretizar-se em *happy endings*. Coube, portanto, questionar o porquê de a valorização dos laços familiares acontecer nas telas justamente em uma época em que a autoridade e o prestígio destas e outras instituições modernas são colocadas em xeque, como apontam diversos teóricos.

Relacionados à sociabilidade, o consumo e o uso de novas tecnologias no cotidiano juvenil também são protagonistas nas narrativas analisadas, cujas particularidades são o foco do terceiro capítulo. Os filmes das duas épocas encontram ecos nas investigações de Rocha e Pereira sobre o papel social de rapazes e moças como empreendedores do consumo, curadores de novas tendências tecnológicas e orientadores de preferências sociais de compra. Aliás, desde que a adolescência se tornou foco de olhares e discursos atenciosos, no início do século XX, o consumo foi uma forma de identificação, consolidação e legitimação desta faixa etária. Foi necessário, portanto, investigar a relevância dos bens de consumo e da tecnologia no cotidiano juvenil: quais relações os adolescentes retratados teriam com estes produtos? De que forma eles influenciam suas vivências individuais e sua identificação enquanto grupo, frente à sociedade? E por que há o interesse destes filmes em retratar estas particularidades?

Nos filmes dos anos 1980 que compõem o *corpus*, é possível perceber a forma como determinado hábito de consumo é essencial para a representação do jovem no cinema. Um bom exemplo é a inserção publicitária de uma marca de *jeans* em *Menino do Rio*. A grife *Fiorucci* lançou, na ocasião da estreia do filme, uma coleção temática especial, que era destaque em um desfile encenado nas telas por uma das personagens principais. A ação foi um sucesso, cujas vendas extrapolaram até a faixa etária identificada como público-alvo (BUENO, 2005: 191).

No conjunto dos filmes contemporâneos analisados, a pregnância do consumo, em especial tecnológico, é ainda mais marcante. Frequentando *chats online*, *blogs* e redes sociais, com celular e *gadgets* sempre em punhos, o adolescente é representado como um ser essencialmente tecnológico, ator social de liderança neste sentido. A pesquisa então foi orientada a fim de propor questões que poderiam explicar a emergência do jovem como modelo social de consumo e a questionar a representatividade da tecnologia na construção de estereótipos juvenis. Quais usos os personagens fazem destes artefatos? De que forma eles orientariam um estilo de vida jovem? Como são acionados para a construção de si? E em que âmbito se configurariam como formas essenciais de sociabilidade?

Os seis filmes que integram o *corpus* da pesquisa têm a ambição de representarem modos de ser jovem. E, ser jovem, desde que esta categoria foi criada, é entendido e propagado como uma passagem, um eterno vir a ser, um purgatório passageiro de medos, angústias, alegrias e expectativas — uma fase probatória à vida adulta. É por isso que os citados filmes também representam, em maior ou menor grau, modos de amadurecimento, de caminhos para uma

determinada vida adulta. “Não é impossível ser feliz depois que a gente cresce, só é mais complicado”, sentencia Mano, o protagonista de *As melhores coisas do mundo*, ao fim de seu calvário por maturidade. A provação de Mano é então lidar com essa fase, que convencionamos chamar de adolescência, para continuar a ser feliz na vida adulta.

É interessante ressaltar, na fala do personagem, como a percepção de juventude se avizinha à de felicidade. Este entendimento encontra eco nas representações midiáticas e mesmo no senso comum — “aproveite enquanto é jovem”, “o jovem é que é feliz e não sabe”, “os melhores anos da minha vida foram os da minha mocidade” são alguns exemplos que povoam o imaginário popular. Estas falas explicitam pontos conexos entre os discursos contemporâneos acerca da felicidade, que muitas vezes é evocada como sinônimo de juventude — seja no cultivo de um corpo jovem, seja na valorização de atributos adolescentes traduzidos de maneira positiva, como a experimentação, a irresponsabilidade, a espontaneidade, a audácia etc. Por outro lado, uma série de enunciados tem por objetivo alertar para as tormentas e instabilidades que seriam *naturais* a esta fase da vida: instabilidades hormonais e de humor, árduas descobertas e escolhas, constante vulnerabilidade a comportamentos de risco, entre outras.

Foi esta imbricação contraditória de sentidos que despertou meu interesse em aprofundar a pesquisa no que diz respeito a cenários de felicidade juvenil, sobretudo quando os discursos acerca da felicidade se fazem praticamente onipresentes na mídia, no meio acadêmico e até mesmo nas políticas públicas (FREIRE FILHO, 2010). O quinto e último capítulo desta dissertação, portanto, empenhou-se em elencar os principais motivadores de frustrações e ambições juvenis nos discursos cinematográficos e analisar de que forma estes sentimentos são acionados frente ao amadurecimento e conseqüente felicidade de seus protagonistas. Quais características determinantes à adolescência devem ser abandonadas para que o jovem possa amadurecer? O amadurecimento acontece realmente no âmbito de se distanciar das práticas juvenis? E de que forma o amadurecimento se sobrepõe ao conceito de felicidade?

É seguindo esta trajetória que pretendo observar elementos dispostos como constitutivos de juventudes e felicidades juvenis nas representações cinematográficas, relacionando as características identificadas com o período histórico vivenciado nos dois focos de análise deste trabalho. O propósito foi observar continuidades e rupturas que possam apontar traços sintomáticos da ordem social constitutiva de nossa contemporaneidade, pela decifração das formas com que os filmes oferecem repertórios de atuação à juventude e pela análise das

sobreposições dos enunciados de felicidade e juventude. Além disso, espero que esta dissertação possa ampliar o debate acerca dos discursos que cercam, legitimam, reduzem e moldam modos de ser jovem e modos de ser feliz hoje.

CAPÍTULO 1: O cinema como representação social

1.1. O gênero cinematográfico *teen*

Em comparação com Hollywood, o cinema brasileiro começou tardiamente a explorar jovens e adolescentes como público-alvo de seus filmes. Em 1955, *Juventude transviada* estreava nos Estados Unidos, alçando James Dean a ícone máximo de rebeldia e angústia juvenis e consolidando um novo gênero e filão de mercado, que vinha se delineando desde os anos 1940 (DOHERTY, 2002). No Brasil, a partir do fim da década de 1960, uma meia de dúzia de produções começava a combinar *rock* com o estilo de vida juvenil urbano, cópias dos formatos já consolidados lá fora décadas antes. Mesmo assim, por aqui os investimentos eram centralizados e intermitentes. Nesta fórmula foram lançados, por exemplo, os filmes da trilogia *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967), *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 km por hora* (1971). Seria Roberto Carlos nosso James Dean tupiniquim, a inaugurar o cinema *teen* no Brasil?

Não foi tanto o caso. Menos rebelde e bem mais ensolarado, André de Biase seria mais indicado para o posto. Afinal, são dele o corpo dourado e o dragão tatuado no braço que marcaram uma geração de adolescentes, a começar pelo lançamento de *Menino do Rio* (1982), seguido por *Garota dourada* (1984) e o seriado *Armação ilimitada* (1985-1988). Dirigido por Antonio Calmon, *Menino do Rio* abriu a década de 1980, época em que o cinema brasileiro pôde investir mais fortemente na temática juvenil, sob uma ampla gama de formatos e enredos, e na esteira de estratégias de *marketing* mais robustas. O filme conquistou mais de dois milhões de espectadores e criou espaço no mercado para o filão de filmes focados na juventude que viria a seguir. A marca de dois milhões de ingressos vendidos foi sintomática de um apelo popular inegável. Além de *Menino do Rio*, somente *Roberto Carlos a 300 km por hora*, *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* e as produções de *Os trapalhões* haviam superado este patamar até então, segundo dados do Concine (BUENO, 2005: 108).

Menino do Rio estreou em um momento cultural propício, embora a Ditadura Militar ainda persistisse no Brasil. Se nos anos 1970 a cultura brasileira experimentou uma “vitalidade em silêncio” (HOLLANDA, 2000: 198), a virada dos 1980 trazia novas experimentações e

determinado retorno à liberdade de expressão e exposição, como consequência do fim do AI-5 (dezembro de 1978) e da implementação da Lei da Anistia (agosto de 1979). Na “virada do verão 80”, como descreveu Heloisa Buarque de Hollanda (2000 [1981]: 191), por exemplo, começaram a ser publicados livros de memórias de exílio/poesia da prisão. Essa novidade literária tencionava retratar por um novo ângulo os “anos de chumbo” da ditadura militar, como deixam explícito as obras *O que é isso companheiro?* e *Dossiê Herzog* (Ibid).

Nos primeiros anos da década de 1980, acontecia a expansão da cultura juvenil no Brasil, com o aparecimento de rádios, programas de TV e revistas direcionadas ao público jovem. Blitz, Legião Urbana, Barão Vermelho, Plebe Rude, Capital Inicial, RPM, Ultraje a Rigor, Titãs e outras bandas de *rock* recém-formadas invadiam o mercado fonográfico e davam certa voz à juventude brasileira (ROCHEDO, 2011). Algumas canções do *BRock* — seguindo a famosa nomenclatura de Arthur Dapieve¹¹ — demonstravam abertamente a frustração e a indignação social e serviram como hino em momentos cruciais da redemocratização do país, enquanto outras se popularizaram extremamente ao fazer parte de trilhas sonoras de novelas, seriados e filmes.

Enquanto a censura afetava a produção de músicas e filmes nacionais, a inconstante indústria cinematográfica brasileira sofria mais diretamente os efeitos dos problemas econômicos do país. A estagnação e a posterior recessão econômica, acompanhadas pela escalada dos índices de inflação e a progressiva dívida externa, rondavam os realizadores, as salas de exibição e o próprio público, que assistia a seu poder de compra tornar-se cada vez mais diminuto. Mesmo assim, em termos qualitativos, é consenso que o período consolidou a diversidade do cinema nacional:

As turbulências econômicas conviveram com a vitalidade e maturidade dos cineastas que, formados nas décadas de 1960 e 1970, sustentaram as bases da cinematografia brasileira, tornando-a conhecida no exterior e competitiva no mercado interno (ROSTOLDO, 2006: 40).

Na década de 1980, as investidas comerciais sobre os jovens encontravam um terreno socialmente mais fértil:

Se nos anos 50 e 60 essa produção [cultural juvenil] concentrou-se entre os jovens da classe média urbana, a partir da década de 70 os setores operários tiveram acesso mais

¹¹ Ver: DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

direto às experiências e produtos juvenis. Isso ocorreu graças à incorporação dos jovens de baixa renda ao mercado de trabalho formal, possibilitando as transformações dos padrões de consumo (BUENO, 2005: 77).

Nesse contexto, *Menino do Rio* trilhou um caminho de popularidade sem entrar em atrito com os censores militares. O filme apropriava-se ainda do forte apelo musical de *De repente Califórnia*, principal canção da trilha sonora, de autoria de Lulu Santos e Nelson Motta, e da homônima *Menino do Rio*, composta poucos anos antes por Caetano Veloso em homenagem ao surfista Petit. O herói das ondas, esbelto, dourado, destemido e tatuado é Valente, interpretado por André de Biase. Dessa forma, Calmon incorpora “à produção uma publicidade já consolidada por outro produto e por outros meios” (BUENO, 2005: 175). Outros sucessos surgiram na esteira da fórmula de filme-canção estabelecida por *Menino do Rio*, com títulos emprestados de *hits* fonográficos do *pop rock*. São exemplos dessa produção cinematográfica juvenil: *Garota dourada*, interpretada pela Rádio Táxi; *Bete balanço* (1984), composição do Barão Vermelho; *Rock estrela* (1985), entoada por Leo Jaime; e *Rádio pirata* (1987), música do RPM. A safra dos anos 1980, porém, não foi monotemática: abrangeu ainda outros enredos, conflitos, formatos e formulações sobre a juventude do período, que analisarei mais à frente.

A produção nacional cinematográfica direcionada à fruição de rapazes e moças, contudo, sofreu um forte baque logo no início dos anos 1990, com o Programa Nacional de Desestatização (PND), do governo de Fernando Collor de Mello. O decreto extinguiu a Embrafilme, o Concine, a Fundação do Cinema Brasileiro, as leis de incentivo à produção e mesmo o Ministério da Cultura. A participação dos filmes nacionais no mercado, que vinha crescendo consideravelmente¹², sofreu drástica redução. Sem os incentivos públicos, fazer cinema no Brasil, que nunca teve uma indústria consolidada, tornou-se praticamente impossível. No ano de 1992, último do governo Collor, por exemplo, somente dois filmes entraram em cartaz nas salas de cinema do país. O mesmo número irrisório se repetiu em 1993 (NAGIB, 2002).

Já em 1992, com a chegada de Itamar Franco à presidência, o governo federal voltou a liberar recursos para a produção cinematográfica por meio do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e, mais tarde, pela Lei do Audiovisual. A partir de 1995, então, teve início a fase que

¹² Um exemplo elucidativo: apesar da diminuição do número de salas de exibição (eram 3.200 cinemas de 1975 e apenas 1.400 em 1985) e de espectadores (270 milhões contra 90 milhões, no mesmo período), o país produziu mais filmes (100 em 1978 e 103 em 1980, mesma média observada atualmente), que conseguiram mais espaço no mercado exibidor, ainda que em acirrada competição com as produções estrangeiras. Ignorando tais adversidades, 14% dos ingressos vendidos em 1971 eram de filmes brasileiros, enquanto em 1982 a participação nacional saltou para 35%.

ficou conhecida como Retomada do Cinema Brasileiro. Nagib (2002) ressalta as divergências quanto ao uso deste termo, que aqui será adotado para se referir à produção cinematográfica nacional a partir da década de 1995, sem no entanto admitir que se trate de um movimento estético composto por filmes com características semelhantes.

De acordo com alguns cineastas entrevistados por Nagib (2002), o fechamento da Embrafilme teria representado apenas uma “breve interrupção” na produção, retomada com o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que contemplou 90 projetos, sendo 56 longas-metragens. “O estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de *boom*” (2002: 13). A Lei do Audiovisual, de 1994, viria a reforçar esse fenômeno. Por outro lado, os números foram bastante impressionantes e conquistaram facilmente um apelo midiático: “a média de filmes anuais saltou de quase zero no início dos anos 90 para mais de 20 na segunda metade da década” (ibidem).

A produção cinematográfica da Retomada foi bastante variada, mas se absteve de aprofundar-se no gênero de filmes cujo público principal fosse a juventude. É verdade que jovens protagonizaram alguns dos grandes sucessos da última década, como *Bicho de sete cabeças* (2001), de Laís Bodanzky, *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha. Mas mesmo que não os tenha visto, é difícil que o leitor relacione tais títulos a um cinema pensado e projetado para a identificação e o consumo de jovens e adolescentes. Pelo contrário, as películas citadas se consagraram como filmes-denúncia, de tom crítico, que mexiam fundo em diversas feridas sociais do país.

Foi também a partir da Retomada que o cinema brasileiro voltou a ter uma projeção internacional, semelhante à que foi vivenciada nos anos 1960 com o Cinema Novo. Na ótica de Nagib, o Urso de Ouro em Berlim concedido a *Central do Brasil* (1998, de Walter Salles) “selou uma espécie de sanção estrangeira ao produto artístico nacional” (2002: 17). Inclusive, alguns diretores que despontaram na Retomada hoje atuam com frequência no alto circuito de Hollywood, à frente de filmes muito bem conceituados pela crítica especializada. É o caso de Walter Salles (*Diários de motocicleta*, de 2004, *Paris, te amo*, de 2006, e *On the road*, de 2012), Fernando Meirelles (*O jardineiro fiel*, de 2005, *Ensaio sobre a cegueira*, de 2008, e *360*, de 2012) e Vicente Amorim (*Um homem bom*, 2008).

“O ano de 1998 marca ao mesmo tempo o ápice da Retomada e o início de seu fim”, sentencia Nagib (ibidem). A produção cinematográfica nacional avançara e procurava então se

estabilizar. Mesmo com as demais crises econômicas que o país veio a enfrentar, o número de lançamentos ao ano manteve-se estável, ainda que fosse diminuto e maldistribuído. A partir dos anos 2000 o cinema nacional, mais consolidado, está apto a enveredar por novos terrenos estéticos. É nessa década que os jovens e adolescentes começam a protagonizar um maior número de fitas, representando diferentes modos de vivenciar essa etapa da vida. Alguns exemplos ilustrativos podem ser vistos em *Houve uma vez dois verões* (2002), *Dois perdidos numa noite suja* (2003), *O homem que copiava* (2003), *Nina* (2004), *Cama de gato* (2004), *Cazuza – O tempo não para* (2004), *Meu tio matou um cara* (2005), *Muito gelo e dois dedos d'água* (2006), *O céu de Suely* (2006), *Cão sem dono* (2007), *Nome próprio* (2007), *Podecer!* (2007), *Proibido proibir* (2007) e *Meu nome não é Johnny* (2008).

Dos filmes citados acima, entretanto, poucos poderiam ser inseridos categoricamente no gênero, ou subgênero, dos *teen pictures*. É verdade que há divergências se os filmes que retratam adolescentes e os pretendem como público-alvo podem ser considerados um gênero cinematográfico. Turner (1997) e Stam (2006), por exemplo, adotam a nomenclatura “subgênero”, respeitando a taxonomia clássica, herdada da tradição literária. Doherty (2002), por outro lado, desconsidera o debate sobre a classificação, as características particulares ou a essência desses filmes, compreendendo que há uma coexistência entre diversos gêneros tradicionais, como uma “amalgama pós-moderna” (2002: 11).

Contudo, Doherty sinaliza que os *teenpics* são um fenômeno particular de um contexto histórico e econômico preciso: “Começa por volta de 1955, produto do declínio do cinema clássico *hollywoodiano* e da ascensão do privilegiado adolescente americano” (2002: 12), como descrito na introdução desta dissertação. Numa época em que Hollywood ainda não produzia filmes de sucesso que lotassem várias salas de cinema simultaneamente, durante todo o ano, os filmes B preenchem as lacunas de exibição entre um grande lançamento *mainstream* e outro de produção mais barata, convivendo em harmonia com a grande indústria de Hollywood. A televisão, porém, absorveu gêneros e formatos explorados pelos Bs, que, para permanecer no mercado, tiveram de radicalizar suas abordagens (BUENO, 2008: 193).

Deu-se, por consequência, a associação dos Bs à ampla categoria dos *exploitation films*: “Ao invés de apenas complementar a produção principal, os Bs passaram, então, a explorar as ‘brechas’ do cinema de primeiro escalão e a se fixar como produções autônomas realizadas para atrair um público predeterminado” (ibidem: 194). Doherty sinaliza que, na origem, os *teenpics*

eram uma versão do *exploitation film* e que passaram a tematizar essa classe etária quando ficou claro que vender filmes para jovens e adolescentes se revertia em somas mais do que animadoras aos estúdios. Ainda hoje é possível observar que os filmes *teens* são assinalados por características que delinearam a categoria dos *exploitations films* no passado: poderosos investimentos em divulgação e promoção; direcionamento categórico e eficiente sobre um determinado público-alvo; e ganchos com assuntos midiáticos, espetaculares, sensacionalistas ou mesmo bizarros¹³. Essa última investida, mais tarde, viria a denotar caráter negativo aos *exploitation films*.

Tendo sinalizado esse debate, cabe assinalar que neste trabalho classifico os filmes para adolescentes como um gênero específico. Isso justifica a escolha metodológica do *corpus* do trabalho, que compara as duas épocas em que o cinema brasileiro mais produziu filmes voltados a essa categoria social. Em segundo lugar, essa classificação é pressuposto de uma das mais elementares hipóteses levantadas neste trabalho — a de que há, dos anos 2010 para cá, um renovado interesse por parte dos produtores brasileiros em produzir *teenpics*. Para além deste debate, que não se pode esgotar aqui, Doherty (2002) faz uma observação despreziosa que vale reproduzir, à luz da famosa citação de Potter Stewart: “(...) Parece que o gênero é mais uma questão de reconhecimento tácito do que de definição por dicionários: nós sabemos o que é um *western* quando vemos um” (2002: 11). E também sabemos o que é um *teenpic* quando assistimos a um.

É por essas questões que se pode afirmar que, dentre os filmes realizados pós-Retomada, poucos são aqueles que poderiam ser classificados como uma produção especificamente voltada para os adolescentes. Como já dito neste trabalho, há vários filmes que, apesar de ter jovens como protagonistas, não se encaixariam no gênero dos *teenpics*, porque não foram feitos visando especialmente o público juvenil, com um investimento de marketing nesse sentido, entre outros fatores. Mesmo a mídia interpretou dessa forma, concedendo o *status* de *teenpics* apenas aos filmes dos anos 1980 e aos mais recentes: ao acompanhar os lançamentos dos contemporâneos *As melhores coisas do mundo* (2010), *Os famosos e os duendes da morte* (2009), *Antes que o mundo acabe* (2009), *Desenrola* (2011) e *A alegria* (2010), por exemplo, os jornalistas fizeram com frequência referência aos filmes dos anos 1980, orquestrando a análise dentro do mesmo gênero para adolescentes. Ao abordar os diversos lançamentos que contemplam o público jovem,

¹³ Essas três características principais observadas por Doherty são os parâmetros que uso neste trabalho para julgar o pertencimento dos filmes ao gênero dos *teenpics*.

o crítico Alysson Oliveira lança um argumento que foi frequentemente repetido pela imprensa: “Parece que os produtores e diretores brasileiros finalmente acordaram de um sono profundo, no qual estavam imersos desde os anos 1990, e perceberam que o público adolescente, praticamente negligenciado, está ávido para se ver no cinema”¹⁴.

Os filmes dos anos 1980 também foram influências diretas para as produções contemporâneas, como articula o crítico:

Tendo como referência alguns retratos brasileiros da juventude da década de 1980, como *Bete balanço*, *Menino do Rio* e *Garota dourada*, *Desenrola* quer — e consegue em boa parte do tempo — ser um filme ensolarado (não por acaso estreia no verão) e descolado¹⁵.

O mesmo se percebe na fala de Bruno Mazzeo, roteirista de *Muita calma nessa hora* (2010), à época do lançamento de seu filme de verão: “Fizemos pensando no jovem, mas todas as pessoas podem rir. Nossa referência foi o filme *Menino do Rio*, que tinha surfe, meninas bonitas e música boa”¹⁶.

Já Rosane Svartman, diretora de *Desenrola*, lembra com nostalgia sua época adolescente:

Eu falsifiquei carteirinha pra ver *Menino do Rio* e lembro de detalhes dessa sessão no cine Joia, do Rio de Janeiro. E havia também todos aqueles filmes *BRock*. Talvez uma das diferenças do *Desenrola* seja também uma questão de geração. Os anos 80 eram mais liberais, era uma época pós-ditadura, o *rock* embalando a abertura política, os filmes tinham mais drogas, sexo, e talvez hoje não fossem liberados para o público adolescente. E também o *Desenrola* fala de jovens em idade escolar, se passa em parte na escola e essa temática e faixa etária não eram muito comuns nos filmes brasileiros da década de 80 que eu via¹⁷.

¹⁴ DESENROLA faz retrato ensolarado na juventude atual. Portal *UOL*, 13 de janeiro de 2011. Disponível em <http://cinema.uol.com.br/noticias/reuters/2011/01/13/desenrola-faz-retrato-ensolarado-da-juventude-atual.htm>. Acesso em dezembro de 2012.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ CONSELHO entrevista Bruno Mazzeo: ‘se minhas neuroses fossem música, seriam um bolero de quinta’. Portal *O Globo*, 17 de novembro de 2010. Disponível em <http://oglobo.globo.com/megazine/conselho-jovem-entrevista-bruno-mazzeo-se-minhas-neuroses-fossem-musica-seriam-um-bolero-de-2925356>. Acessado em dezembro de 2012.

¹⁷ UM FILME de verão para adolescentes e pais. *Veja*, São Paulo, 2 de janeiro de 2011. Disponível em <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/um-filme-de-verao-para-adolescentes-e-pais/>. Acesso em dezembro de 2012.

Na história de cultura juvenil brasileira, os anos 1980 são referência para o gênero de filmes *teen* nacionais, destacando-se como o único período, até então, em que o jovem ia ao cinema pelo gosto de se ver representado em tela. Por essa razão, os filmes ajudaram a consolidar visões particulares de ser jovem e adolescente nesse período, legitimando, pela repercussão na mídia ou no mercado, enfoques e visões particulares sobre essa categoria social. A intenção deste capítulo é dar início a um debate que será aprofundado ao longo do trabalho, em uma de suas tônicas. Os filmes, como qualquer outro produto cultural e midiático, são representativos do contexto sociocultural em que estão inseridos e têm determinados interesses em iluminar comportamentos e valores, enquanto obscurece outros. O primeiro passo para que possa desvelar a natureza dessa relação é confrontar a contextualização histórica dos dois períodos analisados no *corpus* com os discursos formulados pela mídia impressa sobre “quem é, o que pensa e como se comporta” o jovem de 1980 e o de 2010.

1.2. Duas décadas, muitas juventudes

Podecrer!, de Arthur Fontes, é um filme *teen mezzo* contemporâneo, *mezzo* oitentista. Isso porque trava um diálogo estreito com a década de 1980: lançado em 2007, é ambientado no ano de estreia de *Menino do Rio*, 1982. Fitas cassete, polainas, biquínis, sungas de crochê, o brinquedo Gênio, *walkman* e grandes fones de ouvido — esses e muitos outros ícones da cultura *pop* dos anos 1980 são, de certa forma, protagonistas de *Podecrer!*. Na narrativa, que retrata o estilo de vida e as inquietações de um grupo de estudantes às vésperas do vestibular, há um visível esforço para resgatar e conferir um brilho nostálgico à infinidade de produtos que hoje são cultuados quando se lembra da chamada Década Perdida. É pertinente aprofundar a visão sobre essa narrativa pela particularidade de o filme dialogar sensivelmente com as duas épocas analisadas nesta dissertação. É interessante também, a partir da análise de *Podecrer!*, ressaltar os conceitos sobre representação, mediação e teoria social do cinema, tão caros à articulação deste trabalho.

Quando um filme se propõe a olhar para trás ou para frente, estruturando sua narrativa fora de seu tempo de produção, é mais fácil notar o próprio esforço estético em produzir um efeito de realismo, além de ser realçada a articulação das representações sociais. Tirando vantagem da recente moda que é olhar os anos 1980 com distinta nostalgia, *Podecrer!* se vende

como um filme para pais e filhos. Para isso, diretor, roteirista e toda a equipe de produção recriaram determinadas realidade e atmosfera, verossímeis ao imaginário que se popularizou da década de 1980. Há mesmo uma cena em que a personagem interpretada por Fernanda Paes Leme cita André de Biase como ator preferido, apontando para o cartaz original de *Menino do Rio*, no qual é possível observar Valente (Biase) e Patrícia (Cláudia Magno) perfilados, trocando um beijo ao pôr do sol, duas pranchas de surfe cruzadas sobre suas cabeças. “O real articulado no imaginário dos criadores segue por um filtro técnico, estético e cultural até chegar ao resultado final nas telas”, sinaliza Rego (2008: 3), evidenciando a influência da inserção social dos realizadores sobre esse efeito de realidade. Ainda, o próprio espectador é construtor de sentidos e significados ao interagir com o que é exibido em tela a partir de sua memória e contexto sociais, culturais e afetivos.

No caso de *Podecer!*, o diretor Arthur Fontes sublinha que a intenção foi lembrar sua adolescência, conforme analisa o crítico Ricardo Calil, da *Folha de S. Paulo*:

O filme é, na essência, um projeto feito na primeira pessoa, uma memória afetiva que tenta recuperar o que significava ser adolescente na zona sul do Rio de Janeiro nos anos 80, assunto que o cineasta carioca pode abordar com propriedade.¹⁸

O fato de a narrativa ser calcada nas memórias de Fontes, entretanto, não confere ao filme maior autenticidade ou verossimilhança, como se pode imaginar de antemão. Fontes se debruça sobre a memória que construiu a partir da ressignificação de suas lembranças quando jovem, interpretadas à luz de muitos outros discursos legitimados sobre a época. Essa “realidade” também pode estar em conflito com as realidades de outros membros da equipe e mesmo de diferentes espectadores, com diferentes repertórios de imagens e valores.

A memória tende ainda a romantizar, suavizar traços negativos, mesclar-se com percepções posteriores ao acontecido e inclusive com o imaginário midiático construído sobre aquele tempo ou fato passado. No caso dos anos 1980, os itens de consumo receberam atenção especial do mercado, que de tempos em tempos relança produtos que ilustram os almanaques temáticos da época. Daí, talvez, a impressão da crítica especializada de que *Podecer!* é um retrato muito fiel — como se tal fato fosse mesmo possível — da época, já que repleto de mercadorias que se apinhavam nas prateleiras dos jovens de classe média.

¹⁸ FILME transita entre memória de almanaque e despreensão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 de novembro de 2007. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0411200704.htm>. Acesso em dezembro de 2012.

Lembrar-se do tempo de juventude não é simplesmente retornar ao passado, mas revisitá-lo a partir das experiências que nos trouxeram ao presente e das próprias imagens e ideias de hoje — uma “presentificação do passado”. “As memórias são reinterpretações, reconstruções, continuamente atualizadas e reconfiguradas a partir das necessidades e demandas no presente” (RIBEIRO, 2008: 188). É por depender da negociação direta com o presente da sociedade contemporânea que a memória pode ser apreendida como um campo de luta social, para além da discussão de lembranças e relatos verdadeiros ou falsos.

A memória não opera apenas na seleção dos fatos do passado, no lembrar e no esquecer; pressupõe também um trabalho de enquadramento do que fica. O que é selecionado sofre angulações; é posto em perspectiva. Nesse movimento, alguns aspectos são enfatizados, outros nuançados. Algumas conexões são estabelecidas; outras, ignoradas (RIBEIRO, 2008: 192).

Em uma cena de *O sonho não acabou*¹⁹ (1982), um personagem secundário tem uma fala bastante curiosa ao reclamar do “sermão” de um professor, que se esforça em passar aos alunos sua preocupação com o sistema educacional brasileiro: “Ah, quem tem memória é computador!”, sentencia o rapaz. A frase incita justamente a reflexão sobre como a memória é fortemente influenciada pela condição propriamente humana de não ser capaz de apreender tudo e simplesmente reproduzir, como faria uma máquina, mecanicamente. Pelo contrário, lembramos sempre ancorados no presente, construindo cenários e narrativas encadeados *a posteriori* e negociando, hoje, sentidos para os fatos passados.

Ribeiro (2008) sinaliza ainda que os meios de comunicação têm conquistado o status de principal lugar de memória da contemporaneidade, uma vez que registram os fatos cotidianos e, em paralelo, administram a confabulação de sentido sobre os acontecimentos do passado. São essas razões que tornam determinante analisar aqui as representações midiáticas sobre a juventude como uma forma de legitimação de condutas e valores. Nas próximas páginas, analiso as reportagens de *Veja* dedicadas a decifrar as tão numerosas quanto generalizantes “gerações” dos anos 1980 e 2000. A seguir (parte 1.3), contextualizo a recepção da imprensa aos filmes analisados neste trabalho, sob o mesmo olhar de que a mídia atua como agente para a legitimação de determinadas representações veiculadas por tais produtos culturais.

¹⁹ Esta cena é relatada com mais detalhes e todo o contexto no capítulo 2.

Há ainda a clara intenção de *Podecrer!* de dialogar com os jovens contemporâneos, que também têm diferentes perspectivas do que foi ser jovem há três décadas. O resultado é um filme quase esquizofrênico: jovens que se vestem, falam e consomem como se vivessem nos anos 1980, mas com determinados valores, prioridades e racionalidades claramente circunscritas aos discursos contemporâneos. As imagens e ideias sobre juventude e adolescência, contudo, são ilimitadas, assim como são as diferentes percepções e registros midiáticos e subjetivos sobre a década de 1980. Como dito, as imagens no cinema não correspondem ao real, embora obedeçam a uma estética de verossimilhança, cultuada na cinematografia clássica há décadas. Trata-se de representações sociais, de um imaginário acerca da época e da juventude particulares que pretendem ser retratadas, que interessam ao filme e ao público imaginado como alvo. Um ponto particular a ser sublinhado na complexa tarefa que é conceituar o fenômeno das representações sociais é sua natureza reflexiva:

As representações estão intimamente ligadas a seus contextos históricos e sociais por um movimento de reflexividade – elas são produzidas no bojo de processos sociais, espelhando diferenças e movimentos da sociedade; por outro lado, enquanto sentidos construídos e cristalizados, elas dinamizam e condicionam determinadas práticas (FRANÇA, 2004, 19).

Os termos representação e imaginário serão adotados ao longo da dissertação como sinônimos, a partir de uma abordagem simultaneamente semiótica e comunicacional. Por esse viés, o filme é entendido como um produto cultural, intimamente relacionado ao seu contexto histórico e social, e com um papel fundamental na mediação de representações do mundo. No campo da semiótica, as representações estariam situadas entre a “apresentação e a imaginação” (SANTAELLA *apud* FRANÇA, 2004: 15). Traduzindo esse pensamento para o cinema, temos imagens em tela, que remetem a imagens mentais, individuais de cada espectador, intrassubjetivas, mas também às referências visuais compartilhadas coletivamente, externamente, intersubjetivas (FRANÇA, 2004: 15). Na produção de sentido de um filme, a equipe manuseia imagens que remetem a outras, que abrem os sentidos, e também imagens que encerram significados em si mesmas. Detalhes da linguagem cinematográfica são cruciais para a apreensão de determinadas mediações, como enquadramento, gênero, composição, trilha sonora, iluminação etc. — todos elementos considerados nas interpretações dos filmes que compõem o *corpus* da pesquisa.

Entretanto, não é necessária uma análise muito aprofundada da gramática filmica de *Podecrer!* para identificar os estereótipos que encenam os personagens. Primeiramente dividido entre dois grandes grupos, os jovens formandos têm duas possibilidades viáveis diante do fim da etapa escolar: ou mantêm-se fiéis às suas paixões e seus interesses pessoais frente ao mercado de trabalho e às pressões familiares, numa inocência romântica irrepreensível; ou correm atrás de sua independência financeira a qualquer custo, abandonando pelo percurso amizades, sonhos e mesmo alguns valores morais.

Todos os mocinhos do enredo fazem parte do primeiro grupo: João (Dudu Azevedo), músico e romântico incorrigível; Carol (Maria Flor), filha de pais exilados em retorno ao Brasil, politizada, intelectual de pretensões artísticas; Melissa (Fernanda Paes Leme), ex-gordinha, atual sedutora incorrigível, filha da liberação sexual dos anos 1960; Marquinho (Gregório Duvivier) e PP (Silvio Guindane), a dupla ativista de sofá, fiel à maconha, ao álcool e à Babilônia de Bob Marley, contra todo o sistema, mas sem algum resquício de envolvimento político concreto. Já Tavico (Marcelo Adnet) desiste de ser um “merda pobre”, abandona a banda de *rock* para levar uma “vida séria”, une-se ao grupo dos estudantes ricos de berço e começa a atuar na Bolsa de Valores — encarnação de exatamente tudo o que o primeiro grupo execra.

Ao analisar duas reportagens sobre juventude veiculadas na revista *Veja* na década de 1980 é perceptível como *Podecrer!* repete os discursos legitimados pela mídia sobre a juventude brasileira. Igualmente, é possível ouvir ecos desses discursos nos filmes produzidos nos anos 1980, como explicitarei adiante. Hoje é disseminada a ideia de que a juventude e a adolescência são categorias em constante renovação. Parte desta consciência advém dos modelos de geração — um grupo de jovens nascidos num determinado intervalo de idades que partilham uma identidade coletiva e interesses e hábitos de consumo comuns (MANNHEIM *apud* TOMAZ, 2011: 28). Tal repertório de comportamentos normalmente é associado a uma ruptura com os padrões apreciados pelas gerações precedentes. Portanto, as variadas tentativas das revistas semanais de captar a essência da juventude se traduzem menos em uma explicação perene e mais em uma atualização sobre as “novas modas”.

Veja dedicou duas reportagens especiais à juventude nos anos 1980. A primeira, intitulada “A juventude da beleza”, foi publicada em novembro de 1980. Já “Sem Freud nem Lênin” é de agosto de 1985. Com um intervalo de menos de cinco anos entre uma “geração” e outra, *Veja* apresenta duas versões completamente díspares do mesmo “adolescente brasileiro”,

representações sociais que foram legitimadas e mesclam-se em *Podecrer!*, filmes da época e no imaginário social. Uma hipótese pertinente é a de que tais representações do jovem brasileiro estiveram intimamente relacionadas ao momento histórico do país e ao papel do jovem como ator político na distensão do Regime Militar.

A revogação do AI-5 (1978) e a promulgação da Lei da Anistia (1979) faziam vislumbrar um futuro menos repressor, apesar de ainda sob a ditadura militar. A distensão “lenta, gradual e segura” começara no fim do governo de Ernesto Geisel (1974-1979) e se consolidaria durante a administração de João Batista Figueiredo (1979-1985). Outras novidades políticas no início da década indicavam esperança de que a redemocratização se aproximava. Além do relaxamento das restrições às liberdades civis e o retorno do exilados, estava extinto o bipartidarismo, que polarizara o país entre Arena e MDB. Emergiam distintos líderes de partidos políticos e voltavam à cena as eleições diretas para governadores, senadores, prefeitos, deputados federais e estaduais. Nesse contexto, os jovens eram representados como apolíticos e hedonistas, em especial em comparação à geração anterior, dos anos 1960.

Abramo ressalta a representação juvenil que ficou gravada no imaginário social na década de 1980:

[uma geração] individualista, consumista, conservadora e indiferente dos assuntos públicos, apática. [...] O problema relativo à juventude passa então a ser a sua incapacidade de resistir ou oferecer alternativas às tendências inscritas no sistema social (ABRAMO, 2007: 83).

A reportagem especial de *Veja*, “A juventude da beleza”, legitima essa representação de rapazes e moças.

Eles são de pouca conversa, escassos livros e têm sempre os ouvidos ligados em algum som [...]. Abandonaram aliviados os *jeans* pasteurizados pelo brilho calculado de pulseiras, camisões e mínis. Trocaram os sapatos das passeatas pelas rodas deslizantes dos patins. Em carrões, legiões de motos ou bicicletas, no burburinho de turmas mais que em contidos pares, eles querem o realce. Eles são a gataria — gatas, brotos, gatões e gatinhos, corpos curtidos a esporte e sol, as cabeças feitas para mergulhar seus 17 ou 20 anos em *rock*, praia, patinação e, invariavelmente, na moldura de algum espelho²⁰.

²⁰ A JUVENTUDE da beleza. *Veja*, novembro de 1980, p. 60.

Ao desenhar a essência, os conflitos, os anseios e os receios da “geração-80” — a saber: “5 milhões de gatos, espalhados pela classe média das grandes cidades brasileiras” —, o texto de *Veja* invariavelmente compara essa geração “dourada” e “dançante” às “safras anteriores”, sublinha as ausências e esquecimentos, as rupturas. “Não há nada nesta geração que lembre a fúria de um James Dean, a cólera dos *beatniks* ou a grande recusa do movimento *hippie*”, sentencia. Esses “batalhões que perseguem o sol, o mar e a vertigem de um rинque iluminado” estão interessados em “sol, som e patins”. A razão para a mudança radical na essência da juventude é sociocultural: a “gatária” reflete um “país mudado”. A tal geração, afinal, “está disposta a ser bela e saudável sem querer salvar o mundo” — como sentencia o subtítulo da reportagem especial.

Veja ressalta: os retratados “são habitualmente acusados de alienados, frouxas consciências apertadas em modelos Fiorucci”. E enfileira vácuos entre a geração dos anos 1960 e a dos anos 1980: os novos “brotos” não tinham “sequer conhecimento de uma certa peça de nome *Hair*”, ainda estavam na escola primária quando a morte de Jimi Hendrix estampou as manchetes, puderam abusar das pílulas anticoncepcionais sem queimar uma única peça íntima em praça pública.

O jovem-80 não discutiu a mudança da capital para Brasília, não viu João Goulart perder o poder, não teve vizinhos ou amigos amargando os piores anos de repressão e pode, com certa malícia, burlar a fiscalização dos cinemas e assistir ao *Último tango em Paris*.²¹

Essas são algumas das razões enfileiradas pelo texto de *Veja* para a “gatária 80” ser tão “avessa à política”. Afinal, “maio de 1968, para eles, foi um maio com tanto sol como todos os outros”. De acordo com a reportagem, “menos reprimida, menos perseguida e decididamente dispensada do papel de ‘geração do futuro’, essa multidão de jovens não procura ídolos nem heróis. Cultivam acima de tudo a si próprios”, garante a revista, para mais à frente voltar atrás. Rita Lee, então com 32 anos, seria “trovadora máxima” dos jovens que desfilavam mínis e camisões coloridos, biquínis sarongue, *rollers* “transados” e rabos de cavalo adornados com conchas de praia. E o motivo da “inconteste admiração” pela cantora parece também ser (a)político: “Nunca me preocupei com política porque os políticos têm sempre aquela imagem:

²¹ Ibidem.

terno cinza, um barrigão horroroso, uma cara horrenda, uns dentes pavorosos”, argumenta Rita Lee.

Embora a reportagem lembre que há “poucos e raros” mais engajados politicamente, segue a enumerar exemplos de “gatinhas e gatões” que enxergam a política “sob o signo do tédio e da desconfiança”, veem “menos a tortura e mais a corrupção, menos os meandros complicados da gerência do poder e mais a mesada que encurta com a inflação”. A jovem Kitty opina: “O problema é que brasileiro ama, idolatra pichar o governo, picham por pichar, simplesmente. Acho que o pessoal lá de cima sabe o que está fazendo”. O surfista Felipe Barreto desliza na mesma onda: “Esse negócio de política não me afeta. No momento em que chegar um cara e proibir o surfe, proibir de ventar, aí eu vou me interessar”.

As drogas também têm vez no culto à saúde, mas guardadas determinadas proporções. Nos depoimentos colhidos pela reportagem, há quem se exercite para suar o álcool rapidamente e quem prefira curtir o dia e não estragar o corpo com drogas e noitadas. Mas há também o número considerável de 35 mil “viciados” no “bolotório” do delegado soteropolitano Juvenal, ouvido pela reportagem.

Esnobando as penúltimas safras jovens, para quem drogas como o LSD tinham o valor de seitas iniciáticas, quando não de protesto antissocial e contracultural, a garotada de agora despediu-se da droga pesada, não crê em efeitos miraculosos de droga nenhuma e traduz quase sempre o termo por fumo, maconha.²²

Além de Rita Lee, *Veja* destaca ainda mais um herói para os jovens-80: Peter Pan. “Não há juventude mais Peter Pan que esta, teimando contente em não envelhecer, abominando tudo que seja sisudo, cinza, de cenho franzido”. Se os jovens representados no recorte de *Veja* aparentam ser radicalmente opostos aos que lhes precederam, a revista destaca com quem a “gataria” mais se assemelha: seus próprios pais. Isso por conta da tímida conduta liberal em relação a sexo, em especial entre os homens, que ainda estariam preocupados em zelar pela honra de suas irmãs e futuras esposas. E também pela escolha das profissões: medicina e engenharia ainda “fazem a cabeça desta garotada como fizeram a de seus pais”: “Peter Pan se diverte, Sininho atravessa peripécias mil, mas ambos sabem que um belo dia a borboleta de suas asas intrépidas vai acabar virando lagarta engravatada”.

²² Ibidem.

Embora os anos 1980 hoje sejam lembrados com certa nostalgia pela indústria cultural, há até pouco tempo ainda eram acompanhados pela triste alcunha de “década perdida”. Trata-se de uma referência à estagnação econômica vivenciada pelo país após o ciclo de expansão do milagre econômico, experimentado nos anos 1970. Com a produção e o consumo em declínio e a escalada inflacionária, os militares sentiam o desgaste do apoio dado pelas elites à ditadura e iniciavam a transição “lenta, gradual e segura” à democracia presidencialista. O processo de redemocratização que parecia promissor na virada da década, entretanto, caminhou a passos lentos e muitas vezes frustrou a expectativa popular.

O maior exemplo do clima de instabilidade e imprevisibilidade que marcou a década é a votação da emenda Dante de Oliveira, de 1984, que restabelecia as eleições diretas para presidente da República. A rejeição da emenda pela Câmara dos Deputados causou uma grande insatisfação popular, refletida em variadas manifestações pelo país, que culminaram no movimento Diretas Já. Estima-se que cerca de 1,5 milhão de pessoas tenham se reunido no dia 16 de abril de 1984 em passeata em São Paulo — a maior manifestação pública da história brasileira.

Alguns meses depois da campanha Diretas Já, que sinalizava a insatisfação social generalizada, foi homologada a candidatura à presidência de Tancredo Neves, eleito por voto indireto. No ano seguinte, com a morte de Tancredo, José Sarney assume a presidência, tenta solucionar os problemas econômicos herdados do período militar, convoca uma Assembleia Constituinte e promulga a constituição de 1988 — aprovada à custa de concessões de emissoras de rádio e televisão a parlamentares. O processo de redemocratização, em especial as passeatas pelas eleições diretas, foi acompanhado por muitos jovens, que entoavam canções do *BRock* como forma de protesto, como *Inútil*, do Ultraje a Rigor; *Será?* e *Que país é esse?*, de Legião Urbana; *Até quando esperar?*, da Plebe Rude; e, ao fim, *Pro dia nascer feliz*, do Barão Vermelho.

Neste contexto, Rocha e Pereira destacam que a juventude voltou a ser positivada nas narrativas midiáticas a partir do movimento Diretas Já:

A juventude protagonizou movimentos sociais em todo o país e, paralelamente, viu nascer uma década culturalmente rica, especialmente no cenário musical. Culminando com o movimento dos “caras-pintadas”, que em 1992 foi às ruas pedir o *impeachment* de Collor, os jovens tornaram-se personagens mais importantes para a construção de uma identidade nacional (ROCHA & PEREIRA, 2010: 62).

Outra reportagem especial de *Veja* dedicada a decifrar e atualizar os valores da juventude dos anos 1980 é intitulada “Sem Freud nem Lênin”. A reportagem traça, dessa vez, um redesenho dos adolescentes brasileiros, novamente em oposição às gerações dos anos 1960 e 1970. Além de calcar a análise em depoimentos de jovens, a exemplo de “A juventude da beleza”, o texto se baseia principalmente em dados de pesquisas “conduzidas por agências de publicidade, médicos e cientistas sociais no Rio de Janeiro e São Paulo” para delinear as “convicções e esperanças” do que seria o jovem efetivamente nacional — e não somente da classe média, como na reportagem anterior. Para tanto, ouve em especial as conclusões de uma das “mais conceituadas agências de publicidade do país”, que “a cada quatro anos realiza pesquisas em profundidade que reúnem, por rodada, uma centena de jovens das classes A, B e C”.

Os dados seriam reveladores da geração “mais conservadora das duas últimas décadas”. “O adolescente brasileiro dos anos 80 é mais seguro, bem-informado, conservador e responsável do que pensam seus aflitos pais”, constata a reportagem logo em seu subtítulo. Essa juventude, assim como na reportagem de alguns anos antes, “não se ajusta ao figurino com que se acostumaram a vestir os jovens desde a década de 1960”. Embora ressaltem que o “embate entre pais e filhos é uma coisa natural e saudável”, os “especialistas” parecem não estranhar o alardeado conservadorismo da mocidade-80. Leticia Sutton, jovem representada como exemplo do perfil desse “novo jovem” que emerge, resume o tom do bom-mocismo reinante na análise de *Veja*:

Letícia Sutton, 17 anos, há dois mora sozinha num apartamento de dois quartos [...]. Desenvolta e bem-falante, Letícia não levanta poeira ao abordar temas polêmicos nas visitas ocasionais que faz à casa dos pais. Virgindade? É a favor. Nada tem contra o casamento, considera adequada a educação que recebeu em casa e a política frequente apenas de raspão seu temário de bate-papo.

Se antes *Veja* pintava o jovem como alienado, consumista e imaturo, cinco anos mais tarde predomina em seu discurso o “amadurecimento precoce” e o “conservadorismo saudável”, qualificados positivamente. Moças e rapazes, cada vez mais cedo, são “capazes de discernir que suas chances no futuro dependem também de como forem agora; os adolescentes mostram-se também mais dispostos a reabilitar instituições banidas por gerações anteriores”. Surge como

hipótese que essa visão sobre a juventude coincide com um período histórico no país, a passos largos rumo à redemocratização, em que o jovem não precisa voltar a encarnar, politicamente, a mudança social, mas sua continuidade. Em outra instância, a juventude também participara, então recentemente, das agitações populares que apressaram o processo de redemocratização, manifestando-se mais engajado na política do que poderia supor *Veja* alguns anos antes, em “A juventude da beleza”.

Passados mais de 20 anos desde a publicação da reportagem “A juventude da beleza”, *Veja* lança a primeira de uma série de edições especiais sobre a juventude, em setembro de 2001. Na capa, uma jovem com um sorriso aberto mostra a língua perfurada por um *piercing*. A foto é em preto em branco, exceto pelo realce gráfico em dois pontos do rosto da modelo: os olhos azuis e a boca adornada por um batom vermelho vivo. “Um retrato da geração mais bem-informada de todos os tempos”, anuncia o subtítulo. Nas chamadas de capa, temas que comumente são associados a essa faixa etária (sexo, drogas, violência, cultura e mesada) contrastam com o editorial da revista, que esclarece estar havendo uma revolução de costumes. Os jovens dos anos 2000, explica *Veja*, se trancam em seus quartos “para se plugar na *internet*, na TV a cabo e no telefone celular” e “fazem sexo no quarto ao lado [ao dos pais], sem dar desculpa alguma”.

A grande questão dessa geração, pelo que propõe a reportagem, é assimilar a enorme quantidade de informação que recebe de maneira produtiva, “no próprio amadurecimento”. Outros pontos chamam a atenção nesse retrato do “jovem-2000”: o aguçado interesse pela tecnologia; a propensão a integrar diversas tribos e turmas (a “era do camaleão”); o engajamento político em causas sociais; a falência dos ídolos; a fanática atenção às mudanças do corpo; e, por último, a relevância do trato com o dinheiro e do consumo no cotidiano juvenil (atenção, pais, em 2001 um filho adolescente poderia “custar” até R\$ 3.030 por mês!).

A segunda revista da série de edições especiais foi publicada em 2003, dois anos após a primeira. Na capa, seis jovens posam felizes, alguns se abraçando, como um grupo de amigos. “Como são e o que esperam do futuro os 28 milhões de *teens* brasileiros”, anuncia o subtítulo. Destaque para uma das chamadas na capa, sobre profissões (“Como fazer a escolha da sua vida”), tema completamente ignorado pela edição anterior. Por outro lado, ao falar sobre drogas, *Veja* repete exatamente a mesma questão: “Por que é difícil dizer não?”. Já a terceira edição especial de *Veja* sobre juventude foi publicada em junho de 2004. Traz na capa, ao lado de uma

jovem saltitante, com a silhueta apertada por uma calça *jeans* e a barriga exposta, a seguinte decifração: “Ser um jovem brasileiro é... Sonhar com um bom trabalho; morar com os pais; acreditar em Deus; viver *on-line*; querer mudar o país”.

Nas reportagens, a maior parte dos temas é recorrente: a disseminada informação sobre sexo, mesmo que não aplicada na prática; a difusão do serviço voluntariado em boas causas, em detrimento do engajamento político; a relevância dos *blogs* como diários públicos; a popularidade da religião entre a “garotada”; as angústias relacionadas ao corpo; a árdua escolha de uma profissão e os contratemplos do vestibular — todos são temas tratados ao menos duas vezes nessas edições. Em todas as três se falou sobre o distinto apreço pelo consumo “voraz”, em especial o de itens tecnológicos (afinal, os jovens são “desbravadores na revolução dos celulares”), e da “avalanche” de informações à disposição da juventude.

É possível ver, nessas três edições, um recorrente esforço em explicar as transformações físicas, emocionais e comportamentais que circunscrevem a adolescência. Especialistas em psicologia e psiquiatria explicam, por exemplo, que os “nãos” repetidamente pronunciados aos pais podem ser simples efeitos dos “hormônios em ebulição”. Os clichês hormonais, por outro lado, também não encerram todas as respostas sobre as tormentas *teens*: há ainda mudanças no cérebro (um “rearranjo de neurônios”) que se estendem até os 20 anos e são responsáveis por desajustar as “emoções, o discernimento e o autocontrole” até que o jovem atinja uma “maturidade mental”. Outro paralelo a ser traçado é a insistente repetição de guias de vivência sob moderação e testes: as reportagens são frequentemente acompanhadas por listas do que é permitido e o que é proibido, do que é normal ou desviante, do limite entre o aceitável e o excesso, além de listas de itens de consumo, dicas de variados tipos e testes de múltipla escolha²³.

Esse tipo de iniciativa se direciona tanto aos jovens quanto a seus pais, versando sobre os mais variados temas, e ilumina significativamente os discursos normativos e políticos que agem no cerne da juventude e da adolescência. Em paralelo, o empenho em “biologizar” as

²³ A seguir os exemplos presentes em uma só edição especial de *Veja* sobre a juventude, a de julho de 2003: “O código do ficar”; “10 dicas para ser voluntário”; “O que você sabe sobre o seu filho?”; “Dicas para uma alimentação saudável”; “Esportes que podem ser praticados sem limitações por jovens com mais de 15 anos”; “10 coisas para levar em conta (na escolha da profissão)”; “Dez dicas para melhorar o estudo”; “Como os pais podem ajudar (no estudo)”; “O que é normal e o que não é no comportamento adolescente”; “O limite de cada esporte (quando praticar e riscos dos excessos)”; “O perigo das bombas (esteroides anabolizantes)”; “Os sonhos de consumo delas... e deles”; “Teste: você está plugado?”; “Os objetos de desejo”.

características comportamentais da juventude reflete na naturalização de uma fase da vida, fato que camufla a intrincada rede de discursos interessados na configuração dos adultos do futuro.

O achatamento das diversidades também é comum nos discursos propalados por *Veja* ao falar sobre adolescência e juventude. Referindo-se majoritariamente a jovens brancos de classe média e média alta dos grandes centros urbanos, o padrão é mostrar perfis de diferentes tribos, calcados pelos gostos pessoais, modos de consumo e aparência. Num mesmo movimento de suprimir as subjetividades, a juventude globalizada é descrita como “igual em todo o mundo”, outra maneira de naturalizar o que na verdade se configura como um construto social. A juventude seria uma “cultura planetária desde os anos 50”, em que jovens de diferentes nacionalidades partilham os mesmos ídolos (Rolling Stones, Madonna etc.) e o acesso aos bens culturais (filmes, CDs, programas de TV), pertencendo “mais a sua faixa etária que a seu país”.

Comparar o arranjo social juvenil alardeado por *Veja* com pesquisas sobre a juventude no âmbito da Comunicação, da Sociologia e da Antropologia pode facilitar o entendimento sobre quais interesses poderiam orientar essas representações midiáticas. Enquanto *Veja* retrata a globalização de uma maneira muito positiva, sublinhando a velocidade na troca de informações, Canclini (2009) apresenta uma visão mais crítica sobre o mesmo fenômeno global, levando em consideração a realidade latino-americana em sua pluralidade de classes sociais e raças. O antropólogo analisa a forma como os jovens são incitados, por diversos meios e discursos, a aderir à ordem globalizada:

Como trabalhadores, oferece-se a elas [as novas gerações] que se integrem a um mercado liberal mais exigente em qualificação técnica, flexível e, portanto, instável, cada vez menos protegido por direitos trabalhistas e de saúde, sem negociações coletivas nem sindicatos, no qual devem buscar mais educação para, no fim, achar menos oportunidades. No consumo, as promessas do cosmopolitismo são frequentemente impossíveis de cumprir, dado que ao mesmo tempo se encarecem os espetáculos de qualidade e se empobrecem — devido à crescente evasão escolar — os recursos materiais e simbólicos da maioria. (GARCÍA-CANCLINI, 2009: 211)

Quando comparados ao sucinto resumo de Canclini, os pressupostos de *Veja* sobre o que significa ser um “jovem brasileiro” perdem boa parte de sua áurea verossímil, garantida pela fala de especialistas e números aferidos por pesquisas de opinião. Torna-se claro que o retrato das edições especiais da revista semanal faz referência a uma pequena parcela dos “28 milhões de *teens* brasileiros” e parece mais propagandear um estilo de vida do que se interessar em

compreender a situação do jovem brasileiro. As representações da juventude nacional na mídia seguem o mesmo caminho homogeneizante das três edições de *Veja*, salvo algumas exceções relacionadas a fatos midiáticos de grande apelo (caso de Suzane Richthofen ou a morte de modelos anoréxicas, por exemplo).

Nas representações citadas é possível ainda ver um esforço em mostrar iniciativas coletivas dessa geração, em oposição ao individualismo, ao hedonismo e à alienação com que *Veja* retratava os jovens nos anos 1980. Embora não tratem especificamente de ações no plano político, como o modelo legitimado pela juventude de 1960, as reportagens delineiam rapazes e moças preocupados com as escolhas que orientarão seu futuro e que ainda guardam a vontade íntima de “mudar o mundo”. Essa perspectiva é bastante divergente daquela orientada com base nos novos paradigmas da pós-modernidade, marcada pelas fragmentações, pelas discontinuidades e pela especial valorização do tempo presente, quando “não resta tempo para a memória nem para a utopia” (GARCÍA-CANCLINI, 2009: 219).

Nesse contexto, o jovem seria, com frequência, assinalado por uma generalizada descrença no mundo adulto e sofreria com o mesmo sentimento direcionado a ele. Vivenciaria experiências desconexas e unidimensionais, ora permeadas por momentos eufóricos. “Nesse retrato, predominam moças e rapazes perdidos, cujas vidas se desenrolam sem qualquer objetivo claro, abusando dos acasos e das casualidades” (MARQUES, 2010). Por essa visão, o engajamento político dos jovens se torna tema complexo, controverso. “As últimas gerações cresceram [...] ora sendo levadas a acreditar que o engajamento é uma das mais altas responsabilidades cívicas; ora sendo acusadas de não estarem politicamente capacitadas para a tarefa” (ibidem: 13).

Em *Veja* o jovem desponta ainda como um indivíduo multitarefa e sempre conectado, capaz de equilibrar diferentes afazeres simultâneos com ótimo desempenho — fazer o dever enquanto ouve música, navega na *internet* e assiste à televisão, por exemplo. Esse comportamento é descrito em tons favoráveis, como uma capacidade que escapou às gerações anteriores. Podemos transferir esse contexto para a esfera empresarial, em que cada vez mais se demanda produtividade, eficácia e alta *performance* dos indivíduos. Para ascender numa carreira, acontecimento que nos dias de hoje muitas vezes é percebido como a mais alta realização pessoal, é preciso otimizar o tempo, alinhar-se sob um rígida autodisciplina e acirrar o espírito competitivo.

Ehrenberg (2010), em *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*, sinaliza que a empresa, elevada ao posto de instituição incontestável numa época de imprevisibilidade econômica e falência dos projetos políticos, apresenta-se como “uma resposta legítima a todos os nossos males” (EHRENBERG, 2010: 14) e transpõe seus valores dos escritórios e salas de reunião para as mais variadas quadras da vida. É nesse contexto que o jovem elogiado por *Veja* estaria se enquadrando, desde muito cedo, às exigências de um mercado de trabalho cada vez mais competitivo.

Os produtos culturais se tornaram poderosos veículos de representação social. Aqui, interessou-me particularmente aqueles que dizem respeito aos jovens e aos adolescentes, por exercerem um grande papel na percepção da sociedade acerca da juventude — e mesmo na percepção dos jovens sobre si mesmos. As diferentes decifrações sobre a condição juvenil no Brasil, nos dois contextos enfocados neste trabalho, enfatizam a pluralidade e a heterogeneidade dessa categoria social. Os seis filmes analisados ao longo da dissertação são mais algumas representações das principais questões que rondariam a juventude. E, embora não sejam “retratos fiéis” dos rapazes e moças brasileiros, até pela impossibilidade de tal realização, são sintomáticos de valores, projeções e angústias culturais e sociais mais amplas.

1.3 Ecos na mídia: legitimações

“Certamente, daqui a uns dez anos, quem quiser saber quais valores que predominavam entre a juventude burguesa de Ipanema terá em *Menino do Rio* uma valiosa matéria de análise”, prevê a reportagem de *O Globo*²⁴. O jornal legitima o valor de *Menino do Rio* como um registro histórico de determinado momento sociocultural, como se as próprias representações em tela espelhassem a realidade objetiva da juventude dos anos 1980. Esse ponto é frisado em vários outros momentos do texto: “Houve uma preocupação muito grande de Calmon no sentido de ser o mais possível fiel à juventude: o mais importante de tudo, explica Calmon, é o fato de o filme transmitir a visão que os jovens têm de si mesmos”, diz a reportagem.

O diretor Antonio Calmon, pelas entrevistas concedidas na ocasião da estreia de *Menino do Rio*, defende o valor de seu filme por dois diferentes vieses. O primeiro vai ao encontro das observações de *O Globo*. “É uma história contada de dentro para fora. [...] Resolvi assumir o

²⁴ “MEU FILME transmite a visão que os jovens têm de si mesmos”. *O Globo*, 12 de janeiro de 1982, p. 26.

ponto de vista de um jovem”, defende, em entrevista à *Folha de S. Paulo*²⁵, explicando que o argumento do roteiro de *Menino do Rio* foi sugestão do surfista e ator André de Biase, que interpreta o protagonista Valente. Em outro momento, Calmon argumenta que seu filme supre uma lacuna até então explorada somente pelos lançamentos internacionais: a dos títulos voltados especialmente para a juventude. O diretor chegou inclusive a registrar a marca “Menino do Rio”, com o intuito de comercializar produtos com a *grife* do filme, de maneira a explorar todo o potencial de seu ávido público *teen*.

Houve quem criticasse a opção de Calmon por um “filme que já foi feito um milhão de vezes” pelos americanos: “O que não é copiado daquelas produções ‘classe C’ que abrigavam Sandra Doe, Bobby Darin e Elvis Presley reproduz as mesmas Ipanemisses que se repetem [desde os anos 1960]”, repreende a crítica da *Folha de S. Paulo*²⁶. Ainda assim, Calmon defende a necessidade de criarem-se heróis nacionais, em especial para a juventude, e escolhe o inosso surfista Valente para encarnar ideais etéreos, coloridos por praia, sol e surfe.

É interessante atentar para o fato de que a maioria dos veículos de imprensa recomendou o filme por se tratar de um retrato fiel da juventude que se acotovelava na orla da Zona Sul carioca, enquanto outra parcela direcionou críticas contundentes aos estereótipos reforçados pela representação de *Menino do Rio*. “Como retrato de uma geração, *Menino do Rio* não envaidece os jovens dos anos 80”, anunciou o subtítulo da crítica publicada por *Veja*²⁷. Segundo a revista, o filme — “minuciosamente preparado para se tornar o *hit* cinematográfico do verão carioca” — tentaria “materializar um dos mais sedimentados estereótipos do Rio, o da praia eterna, garotada bonita e vida despreocupada”. A *Folha de S. Paulo* segue a mesma linha, afirmando ser “condenável mostrar apenas o lugar-comum, a futilidade, o estereótipo, as características mais genéricas e superficiais daquele tipo de gente”²⁸.

A crítica à visão estereotipada de Calmon se estende também à condenação do próprio estilo de vida exaltado em tela, que remetia a uma parcela privilegiada da juventude carioca. Tal repreensão segue à risca os moldes da reportagem “A juventude da beleza”, de *Veja*, analisada na parte 1.2 desta dissertação. Ao referir-se ao estilo de vida escolhido por Patrícia e Valente, o crítico da *Folha de S. Paulo* observa “uma espécie de marginalidade colorida que,

²⁵ NA TELA, os problemas da juventude dourada. *Folha de S. Paulo*, 17 de janeiro de 1982, p. 48.

²⁶ MENINO do Rio, apenas uma bobagem colorida. *Folha de S. Paulo*, 14 de janeiro de 1982, p.37.

²⁷ MENINO de nada. *Veja*, 13 de janeiro de 1982, p. 90.

²⁸ MENINO do Rio, apenas uma bobagem colorida. *Folha de S. Paulo*, 14 de janeiro de 1982, p. 37.

inexplicavelmente, parece fascinar de fato muita gente daquela idade”²⁹. Outro exemplo da *Folha de S. Paulo* é pertinente:

Sim, ele [Antonio Calmon] acredita numa utopia juvenil — numa expressão sua —, ignorando o caos que o Brasil atravessa, da mesma forma em que se nega a “pensar” a realidade brasileira, a refletir a partir das lições aprendidas nos bancos da PUC, na militância política representada pelo Cinema Novo. [...] Encontraria ainda nos jovens um descompromisso para com a reflexão, engajamentos políticos, mais uma certa honestidade de vida.³⁰

Irônico é que, 30 anos depois de defender o estilo de vida simples de quem persegue tão somente a onda perfeita, André de Biase critica a própria geração-80, da qual fez parte e foi ícone maior. De Biase repete as mesmas condenações feitas à época, e até hoje, à geração representada em *Menino do Rio*, ainda tomando a década de 1960 como modelo de atuação juvenil.

O surfe me alienou. O píer do Arpoador (em Ipanema) era uma fuga da realidade. O surfista, por natureza, gosta de pôr do sol, de vento, de namorar. É como se vivêssemos numa redoma de vidro, ignorando o que acontecia do lado de fora³¹.

Já o tom geral da recepção da imprensa a *O sonho não acabou*, de Sergio Rezende, também lançado em 1982, foi extremamente positivo. Em primeiro lugar, foram enaltecidas as qualidades técnicas e criativas do longa, assinalado como um “marco renovador no cinema brasileiro”, “capaz de conquistar todos os corações jovens”, como classificou a *Folha de S. Paulo*³², ou “um dos mais excitantes exemplares da nova safra do cinema brasileiro”, na perspectiva do jornal *O Globo*³³. Um dos pontos em comum entre os textos publicados à época da pré-estreia do filme, no Festival de Gramado, chamava a atenção para a abordagem de temas genuinamente brasileiros. Afinal, no início daquele mesmo ano, os críticos direcionavam textos muito menos elogiosos a *Menino do Rio*, etiquetado pela imprensa como um “enlatado”

²⁹ Ibidem.

³⁰ NA TELA, os problemas da juventude dourada. *Folha de S. Paulo*, 17 de janeiro de 1982, p. 48

³¹ ANDRÉ de Biase quer barrar *remake* de *Menino do Rio*. Portal *iG*, 31 de julho de 2012. Disponível em: <http://gente.ig.com.br/2012-07-31/andre-de-biase-quer-barrar-remake-de-menino-do-rio-nao-vai-estrear-nada.html>. Acessado em dezembro de 2012.

³² ESTREIA nacional e Gavras entre os melhores do ano. *Folha de S. Paulo*, 2 de agosto de 1982, p. 28.

³³ AS FRUSTRAÇÕES da juventude nos anos 70. *O Globo*, 6 de setembro de 1982, p. 15.

americano, que retratava uma geração alienada em moldes propostos pelos *surf musics* de Hollywood.

Paralelamente, os textos sobre *O sonho não acabou* sublinhavam a criatividade e o poder de reflexão de jovens que encaram o futuro sem muito otimismo, “não muito diferentes de outros, também de grandes cidades”³⁴. Assim, destaca a *Folha de S. Paulo*: “A geração que viveu os anos 70 sem compreender o medo das perseguições políticas, da censura e de muitas outras coisas do subdesenvolvimento revela agora o seu poder de reflexão”.

[*O sonho não acabou*] inaugura uma nova era. Faz emergir novas consciências e leva a crer no potencial criativo de outra geração que já dispensa porta-vozes, tutelas e paternalismos. O filme descarta também o desenho inconsequente que maldosamente as outras gerações lhe vêm dando [...]. Para esta geração emergente, de fato o sonho não acaba assim tão fácil. Não que ela exagere no otimismo e, sim, porque começa exatamente a perceber agora o que passou e o que se passa. E, nesse ponto de fervura, ninguém se atreve a pôr a mão sem correr o risco de mudar as regras do jogo brasileiro para os anos 80. [...] A alegre turma do filme [...] vive em estágio embrionário de explosão criativa. Não acredita em nada e devolve redobrado o cinismo que os outros lhe apresentam. Tudo isso com a elegância de quem não se defende com rancores e ataca com a sua única arma: a alegria de viver.³⁵

Houve quem questionasse os personagens em tela, cujas ambições individualistas poderiam revelar personalidades egoístas e alienadas; e houve quem defendesse tal representação como legítima. A *Folha de S. Paulo* classificou o filme como uma “reação genuinamente brasileira, que foi ao Planalto Central, a Brasília de uma geração que ainda não percebe as mazelas do poder, mas que brinca de golpeá-lo às cegas”³⁶. Foi justamente essa tentativa de mudar o jogo sem uma proposta muito bem-definida o alvo da crítica de alguns veículos, como explicita uma entrevista com o diretor Sérgio Rezende, publicada em *O Globo*:

O Globo: Algumas pessoas criticam *O sonho não acabou* por causa da atitude da maioria dos personagens, que se entrega com sofreguidão à sua aventura existencial. Eles são acusados de alienação, de inconsistência em relação aos problemas da juventude.

Sérgio Rezende: Alienação mesmo é colocar personagens conscientes numa realidade alienante. Na minha concepção sobre os personagens há um ponto fundamental: a aventura existencial. É fundamental recuperar este sentido. Este sentido está se perdendo, já que as pessoas estão envolvidas demais num cotidiano mesquinho e burocrático, predeterminado, imposto de cima para baixo. A vida passando, as pessoas

³⁴ O SONHO não acabou (crítica). *O Globo*, 7 de setembro de 1982, p. 23.

³⁵ O FILME que faz brilhar a juventude de Brasília. *Folha de S. Paulo*, 6 de agosto de 1982, p. 35.

³⁶ ESTREIA nacional e Gavras entre os melhores do ano. *Folha de S. Paulo*, 2 de agosto de 1982, p. 28.

trocando tudo por segurança, estabilidade, previsibilidade. Nenhum risco, nenhuma paixão. E sem risco e sem paixão as coisas não andam para a frente.³⁷

Já o próprio jornal encontra outra explicação para a postura dita alienada dos personagens nessa história “amarga e realista”, a “expressão do desalento de uma geração espezinhada”: “[Essas moças e rapazes] permanecem alheios aos projetos dos adultos, preferindo ficar fechados em si mesmos, não por egoísmo, mas por falta de perspectiva capaz de entusiasamá-los”³⁸. A revista *Veja*, por sua vez, sinaliza que esses jovens são “movidos por aspirações mais pragmáticas e menos generosas” do que as gerações anteriores. Exemplo para isso seria o personagem de Danilo (Chico Diaz), mecânico que se aproxima do rico Silveirinha (Miguel Falabella) pois quer “mudar seu destino”: “em vez de maior liberdade ou outra modificação nos costumes, Danilo quer subir na vida”, justifica *Veja*.

A crítica da revista *Veja* traça um paralelo com a juventude dos anos 1960, a partir da alusão à música *God*, de 1970, do primeiro álbum da carreira solo de John Lennon³⁹. “[*O sonho não acabou*] mostra que, quando se encara o sucesso pelo seu lado mais superficial — o dinheiro — é porque a era dos grandes sonhos de John Lennon e de toda uma geração acabou mesmo. Restaram os pequenos projetos do dia a dia”⁴⁰. Essa representação da juventude desiludida, sem um ideal no horizonte, interessada nas questões menores e individuais do cotidiano, em vez de engajar-se em projetos coletivos é até hoje uma dos principais retratos associados aos rapazes e às moças dos anos 1980, a “geração perdida”. E, de maneira geral, como *Veja*, toda a mídia adotou a juventude dos anos 1960 (dos sonhos de John Lennon) como modelo de referência para comparar, criticar e desvalorizar diferentes atuações das gerações seguintes.

Sobre o filme *Feliz ano velho* (1987), o diretor Roberto Gervitz reiterou em variadas entrevistas que não pretendeu fazer um filme de geração, almejando apenas retratar um rito de passagem, o da adolescência à idade adulta. “Meu filme é quase o retrato de um ritual de

³⁷ AS FRUSTRAÇÕES da juventude nos anos 70. *O Globo*, 6 de setembro de 1982, p. 15.

³⁸ O SONHO não acabou (crítica). *O Globo*, 7 de setembro de 1982, p. 33.

³⁹ Letra completa de *God*: God is a concept/ By which we measure/ Our pain./ I'll say it again./ God is a concept/ By which we measure/ Our pain./ I don't believe in magic/ I don't believe in I-Ching / I don't believe in Bible / I don't believe in Tarot/ I don't believe in Hitler/ I don't believe in Jesus/ I don't believe in Kennedy/ I don't believe in Buddha/ I don't believe in Mantra/ I don't believe in Gita/ I don't believe in Yoga/ I don't believe in Kings/ I don't believe in Elvis/ I don't believe in Zimmerman/ I don't believe in Beatles/ I just believe in me/ Yoko and me/ And that's reality./ The dream is over/ What can I say?/ The dream is over/ Yesterday/ I was the dreamweaver/ But now I'm reborn/ I was the walrus/ But now I'm John. // And so dear friends/ You just have to carry on/ The dream is over.

⁴⁰ BALADA juvenil. *Veja*, 4 de agosto de 1982, p. 150.

passagem. Eu nunca pretendi fazer um filme sobre uma geração. Obviamente que uma pessoa pertence a uma geração, a um determinado momento histórico”, esclareceu Gervitz à *Folha de S. Paulo*⁴¹. Apesar do argumento do diretor, alguns veículos viram em *Feliz ano velho* uma rica representação do que seria determinada geração, como este exemplo de *O Globo*:

Da estrutura do filme emerge (mais que um alter ego de Marcelo Rubens Paiva) um protagonista representativo da juventude traumatizada e descaracterizada pelo império da censura e do medo. Personagem que, assomando ao universal, vai representar com realismo e força poética, o rito de passagem da infância e da adolescência para a idade adulta. *Feliz ano velho* é um brado contra a omissão e o imobilismo. Um filme importante principalmente para a juventude, justamente perplexa com as trevas que ainda se acumulam no fim do túnel.⁴²

Essa visão é bastante similar àquela moldada por *O sonho não acabou*, como é possível notar a partir deste trecho da crítica da *Folha de S. Paulo*: “[Os jovens de *Feliz ano velho*] têm suas individualidades, não acreditam na ação conjunta, culpam a geração anterior e reclamam amor, situações-limite”⁴³.

A imprensa especializada e Gervitz, porém, concordam que *Feliz ano velho* se constrói como um modelo de ações propostas à juventude, um alerta à conformidade e ao continuísmo. Em algumas entrevistas, o diretor destaca que o que despertou seu interesse em adaptar a autobiografia de Marcelo Rubens Paiva para os cinemas foi a grande sensação de imobilidade que o romance transmitia. Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, explicou:

No fundo eu estava passando pelo processo que, de certa maneira, eu quis discutir no *Feliz ano velho*, que é o momento em que você deixa de ser um adolescente, em que estava confundido com seus amigos, em que ainda faz parte da casa dos seus pais. Este momento é de paralisia e de muito medo. Evocou uma imagem muito forte, que é da *imobilidade*. Essa imagem tem um significado que vai muito além do físico.⁴⁴

Dessa forma, Gervitz sinaliza que, embora Marcelo Rubens Paiva enfrentasse a imobilidade física, a própria existência do livro seria “o passo, o caminhar, um segundo momento desse processo [de imobilidade]”⁴⁵. Para um jovem de 20 anos, isso representaria

⁴¹ PARA GERVITZ, *Feliz ano velho* é rito de passagem. *Folha de S. Paulo*, 20 de junho de 1988, p. A33.

⁴² MARGULHO revelador. *O Globo*, 1º de setembro de 1988, p. 5.

⁴³ TEMOS nosso próprio tempo. *Folha de S. Paulo*, 26 de agosto de 1988, p. 5 (caderno especial).

⁴⁴ PARA GERVITZ, *Feliz ano velho* é rito de passagem. *Folha de S. Paulo*, 20 de junho de 1988, p. A33.

⁴⁵ *Ibidem*.

amadurecer. Tanto que, para a *Folha de S. Paulo*, o filme *Feliz ano velho* representa o processo de rito de passagem a partir “crises simbólicas” muito bem-delineadas enquanto físicas: a morte do pai (transição da infância para a adolescência) e o acidente de mergulho que deixa o protagonista paraplégico (da adolescência à maturidade). A crítica do *Jornal do Brasil* também argumenta que, ao inverter a ordem cronológica da narrativa, *Feliz ano velho* se estrutura como um filme essencialmente de amadurecimento. “O mergulho do protagonista de encontro à pedra no fundo do lago deixa de ser o acidente que deflagra a história para se constituir em seu fim necessário”⁴⁶, destaca o texto, inferindo que o acidente foi essencial para forçar o amadurecimento do protagonista — como outros acontecimentos, mais ou menos graves, têm a mesma função em jovens Brasil afora.

A análise da recepção da imprensa especializada aos filmes sobre juventude dos anos 1980 destoa em parte das representações traçadas na mídia impressa sobre os rapazes e moças que compõem esses grupos generalizadamente chamados de gerações (como analisado na parte 1.2 deste capítulo). As críticas e reportagens aprofundam as representações juvenis projetadas nos filmes, apresentando novas nuances e abordagens para comportamentos tachados como típicos dos jovens daquele período. Embora alguns traços da tal “geração espezinhada” sejam reiterados por essas reportagens — como o individualismo, a falta de perspectivas e a suposta alienação por parte dos jovens —, esses atributos são por vezes relativizados e, em alguns casos, mesmo valorizados diante de uma nova configuração sociocultural.

As reportagens de *Veja* preocupavam-se mais em atualizar tendências, em contraste com o retrato estereotipado de uma juventude ora militante, ora *hippie* dos anos 1960. Já as reportagens e críticas redigidas na ocasião do lançamento dos filmes parecem servir como um suporte para o aprofundamento das questões abordadas nas películas, introduzindo certo contexto analítico e o debate com os diretores das obras. A recepção da imprensa especializada aos filmes contemporâneos, contudo, parece diminuir a profundidade de alguns deles. É o que acontece, por exemplo, em *A alegria* e *Os famosos e os duendes da morte*, títulos menos aprazíveis ao grande público, cujos personagens chegaram a ser reduzidos a títulos generalizantes como “geração

⁴⁶ O FILME em questão: *Feliz ano velho*. *Jornal do Brasil*, 9 de setembro de 1988, p. 10.

MSN”⁴⁷, “geração do ‘fim da história’”⁴⁸ ou, simplesmente, “emos sofredores sem causa”⁴⁹. Em vez de debater tais rótulos, os textos os reiteram, quando não os criam, estreitando a visão sobre a juventude contemporânea e a experiência do espectador.

As melhores coisas do mundo, dirigido por Laís Bodansky, escapou dessas etiquetas reducionistas ao apostar na participação de jovens na elaboração do roteiro. Como resultado, o filme tem um ar “naturalista”, colorido pelas modas, gostos e gírias contemporâneos, e foi apreendido pela grande imprensa nacional como um “retrato do universo adolescente sem estereótipos”⁵⁰. “Mais do que ideias, a pesquisa acabou trazendo os próprios jovens para o projeto”⁵¹, adianta a reportagem de *O Globo*. Esse feito teria sido determinante para “manter o foco nos personagens e na naturalidade de seu comportamento”⁵², retratar “temas e problemáticas comuns aos adolescentes não só do Brasil mas de diversos outros países”⁵³, alcançando, em tela, “um retrato milagrosamente exato da experiência adolescente”⁵⁴. A saber, esses “adolescentes

⁴⁷ NEM o ‘ctrl + alt + del’ apaga. *O Globo*, 2 de abril de 2010. Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/eventos/criticas-profissionais/os-famosos-e-os-duendes-da-morte-2099.aspx>. Acessado em dezembro de 2012.

⁴⁸ APESAR de percurso interessante, dupla de diretores mostra tropeços em filme. *Folha de S. Paulo*, 19 de agosto de 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1908201118.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁴⁹ A ALEGRIA leva para tela diálogo com fantasia. *O Globo*, 18 de agosto de 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-alegria-leva-para-tela-dialogo-com-fantasia-2688390>. Acessado em dezembro de 2012.

⁵⁰ RARO filme nacional para adolescentes, *As melhores coisas do mundo* tem protagonistas novatos. *O Globo*, 13 de abril de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/raro-filme-nacional-para-adolescentes-as-melhores-coisas-do-mundo-tem-protagonistas-novatos-3025437>. Acessado em dezembro de 2012.

⁵¹ LAÍS Bodanzky mescla profissionais estreantes em *As melhores coisas do mundo*. *O Globo*, 17 de abril de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/lais-bodanzky-mescla-profissionais-estreantes-em-as-melhores-coisas-do-mundo-3023104>. Acessado em dezembro de 2012.

⁵² CLIMA jovem: o forte de *As melhores coisas do mundo*. *O Globo*, 14 de abril de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/clima-jovem-o-forte-de-as-melhores-coisas-do-mundo-3022853>. Acessado em dezembro de 2012.

⁵³ GALÃ de ‘Malhação’ estrela romance adolescente de Laís Bodanzky. *GI*, 15 de abril de 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/04/estreia-clima-jovem-e-o-forte-de-as-melhores-coisas-do-mundo.html>. Acessado em dezembro de 2012.

⁵⁴ AS MELHORES coisas do mundo. *Folha de S. Paulo*, 22 de abril de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2204201022.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

‘de verdade’⁵⁵, “de carne e osso”⁵⁶, “têm espinhas, divertem-se com os amigos, se apaixonam, ‘ficam’, brigam com os pais, postam suas experiências em *blogs* e não largam do celular”⁵⁷.

A “pesquisa apurada”⁵⁸ em centenas de escolas paulistas e cariocas é ressaltada, em todos os textos analisados, como essencial para o bom resultado do filme. Os elogios rasgados a *As melhores coisas do mundo* são provenientes, em resumo, da simples mimese naturalista de determinados comportamentos juvenis. Muito embora se trate de uma representação particular de uma parcela reduzida da juventude brasileira — branca, de classe média, moradora de grandes centros urbanos, estudante de colégios particulares —, o roteirista Luiz Bolognesi explica que “a equipe se preocupou em retratar o adolescente brasileiro”, assim descrito por ele em entrevista ao jornal *O Globo*:

Que é bem menos liberado sexualmente, se droga e bebe muito menos e é muito mais politizado do que tinham me alertado. Fiquei feliz com o que eu vi na pesquisa, essa galera está bem melhor do que foi a minha geração.⁵⁹

Outra questão que surgiu como relevante a partir do “conselho jovem” que acompanhava as filmagens para indicar “se a coisa estava correndo como deveria”⁶⁰ foi a interação dos adolescentes com itens eletrônicos — uma das características definidoras da juventude contemporânea, de acordo com as edições especiais de *Veja*, analisadas na parte 1.2 deste capítulo. “O lado tecnológico, do celular tão presente, apareceu por causa deles, não estava no primeiro roteiro”, esclareceu a diretora, em entrevista ao jornal *O Globo*⁶¹. E parece ter sido essa a grande novidade captada entre milhares de entrevistas feitas com os estudantes, como Lais Bodanzky enfatiza neste trecho de uma reportagem de *O Estado de S. Paulo*:

⁵⁵ LONGA de Lais Bodanzky traz adolescentes de verdade. *O Estado de S. Paulo*, 12 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,longa-de-lais-bodanzky-traz-adolescentes-de-verdade,537272,0.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁵⁶ A ALEGRIA leva para tela diálogo com fantasia. *O Globo*, 18 de agosto de 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-alegria-leva-para-tela-dialogo-com-fantasia-2688390>. Acessado em dezembro de 2012.

⁵⁷ LONGA de Lais Bodanzky traz adolescentes de verdade. *O Estado de S. Paulo*, 14 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,longa-de-lais-bodanzky-traz-adolescentes-de-verdade,537272,0.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁵⁸ RARO filme nacional para adolescentes, *As melhores coisas do mundo* tem protagonistas novatos. *O Globo*, 13 de abril de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/raro-filme-nacional-para-adolescentes-as-melhores-coisas-do-mundo-tem-protagonistas-novatos-3025437>. Acessado em dezembro de 2012.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

Desse processo, Laís concluiu que “adolescência é sempre adolescência” e não sentiu diferença nas situações vividas pelos jovens atuais com aquelas da sua geração⁶². “Outro fator que aí sim me espantou é que hoje a tecnologia favorece para que eles vivam essas emoções com mais intensidade”, comenta. “Não dá pra negar que o celular, a internet e os iPods intensificam essa fase da vida.” Tanto intensificam que o uso desses instrumentos para disseminar o *bullying* (agressão física ou psicológica) entre os estudantes é explorado com destaque no filme.⁶³

“Bem-humorado, divertido e, ainda, absolutamente sério”⁶⁴, capaz de “driblar caricaturas”⁶⁵, *As melhores coisas do mundo* foi consagrado, antes mesmo de ganhar as salas de cinema, como um fiel “retrato para as angústias afetivas e éticas de uma geração que chegou aos 14 anos sem referenciais políticos ou emocionais bem-sedimentados”⁶⁶. Uma hipótese para a filmagem naturalista de Laís Bodanzky ter conquistado tantos elogios na imprensa é que havia muito tempo o cinema brasileiro não assistia a um *teen pic* com os elementos que lhe são de direito: uma escola que reúne fofocas mil e tipos em eterno embate; personagens ágeis, carismáticos e antenados com as gírias da estação; um drama de amadurecimento com questões ora seriíssimas, ora mais que superficiais. Tudo isso em uma embalagem perfeita para consumo juvenil.

As críticas a *As melhores coisas do mundo* sublinharam a importância do ressurgimento desse gênero no país, tanto para fomentar o mercado e formar público como para dar voz aos jovens que nunca se veem representados em tela. *O Globo* classificou como “estranha” a lacuna de filmes para adolescentes no cinema nacional e ressaltou: “o desafio é conseguir tocar o público-alvo”⁶⁷. Já a reportagem da *Folha de S. Paulo* relembra que desde os anos 1980 não se

⁶² É interessante perceber, a partir da fala da diretora, um claro exemplo de como a adolescência é corriqueiramente legitimada como fase natural da vida, cujos problemas e prazeres, crises e descobertas repetem-se alheios a oscilações políticas ou socioculturais. Ao contrário, como reiteradamente é proposto neste trabalho, a adolescência é fruto de um arranjo social particular.

⁶³ LONGA de Laís Bodanzky traz adolescentes ‘de verdade’. *O Estado de S. Paulo*, 12 de abril de 2010. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,longa-de-lais-bodanzky-traz-adolescentes-de-verdade,537272,0.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁶⁴ AS MELHORES coisas do mundo. *Folha de S. Paulo*, 22 de abril de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2204201022.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁶⁵ RARO filme nacional para adolescentes, *As melhores coisas do mundo* tem protagonistas novatos. *O Globo*, 13 de abril de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/raro-filme-nacional-para-adolescentes-as-melhores-coisas-do-mundo-tem-protagonistas-novatos-3025437>. Acessado em dezembro de 2012.

⁶⁶ AS MELHORES coisas do cine PE. *O Globo*, 30 de abril de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/posts/2010/04/30/as-melhores-coisas-do-cine-pe-287704.asp>. Acessado em dezembro de 2012.

⁶⁷ RARO filme nacional para adolescentes, *As melhores coisas do mundo* tem protagonistas novatos. *O Globo*, 13 de abril de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/raro-filme-nacional-para-adolescentes-as->

via esse tipo de filme nacional ganhar o circuito com sucesso: “Foram pelo menos duas décadas de descaso. Mas eis que, como se uma vara de condão houvesse tocado produtores e diretores, o cinema brasileiro decidiu que era hora de desencantar o público juvenil”⁶⁸.

A diretora Laís Bodanzky também opinou sobre esse formato específico de produção cinematográfica, em entrevista ao jornal *O Globo*:

Os jovens são cheios de sonhos, desejos, esperanças e questões próprias. E são coisas que eles gostam de ver na tela. Quando eu era adolescente, lembro de ter adorado *Bete Balanço*. Mas depois houve um hiato grande de produções brasileiras que retratem o jovem. É um tipo de cinema que precisa voltar a ser feito.⁶⁹

Em outro texto, a *Folha de S. Paulo* reitera a importância dessa produção para a precária indústria cinematográfica nacional:

A frase poderia estar impressa num manual de autoajuda: para amadurecer, é preciso voltar-se para a infância e para a adolescência. Mas a sentença é apenas o diagnóstico que o mercado que o cinema brasileiro, deitado no divã, fez de si. Historicamente, só 2% da produção nacional foi feita com os olhos voltados para quem tem menos de 18 anos [...], sendo que metade dessa magra fatia coube a *Trapalhões e Xuxa*. [*As melhores coisas do mundo*] é o primeiro título da onda *teen* que o Brasil experimenta e que deve elevar a porcentagem histórica a, pelo menos, 8% neste ano.⁷⁰

De qualquer forma, o fato é que, ao lançamento de *As melhores coisas do mundo*, seguiram-se alguns outros, já citados aqui, a ponto de esse movimento ser classificado como uma “onda de filmes brasileiros para adolescentes”⁷¹.

Estreia praticamente concomitante a *As melhores coisas do mundo*, o filme *Os famosos e os duendes da morte*, de Esmir Filho, teve uma recepção mista por parte da imprensa especializada. As críticas e reportagens prepararam o espectador para um filme sobre “solidão”, “angústia” e “tédio” — algo bastante diferente do solar *As melhores coisas do mundo*. “Se este é

melhores-coisas-do-mundo-tem-protagonistas-novatos-3025437. Acessado em dezembro de 2012.

⁶⁸ CLASSIFICAÇÃO emperra filme adolescente. *Folha de S. Paulo*, 21 de julho de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2107201009.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁶⁹ LAÍS Bodanzky mescla profissionais estreantes em *As melhores coisas do mundo*. *O Globo*, 17 de abril de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/lais-bodanzky-mescla-profissionais-estreantes-em-as-melhores-coisas-do-mundo-3023104>. Acessado em dezembro de 2012.

⁷⁰ QUERO ser grande. *Folha de S. Paulo*, 16 de abril de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1604201008.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁷¹ *Ibidem*.

um retrato da juventude, parece ser algo bem específico, no lugar e no tempo”⁷², avisou a crítica do jornal *O Globo*. Por outro lado, os lides jornalísticos buscaram âncora em outro aspecto realçado em *Os famosos e os duendes da morte*: a construção da subjetividade juvenil a partir das relações *on-line* e virtuais. Novamente, a tecnologia destacou-se como característica definidora da identidade de jovens e adolescentes contemporâneos, como nas edições especiais de *Veja* e em *As melhores coisas do mundo*.

Essa dualidade nas análises da imprensa é condensada pelo seguinte trecho da crítica de *O Globo*, que descreve *Os famosos e os duendes da morte* como “um mergulho numa adolescência bastante típica — mas, ao mesmo tempo muito particular — de um grupo de personagens”⁷³. Por “típica”, compreende-se a “nação sem bandeira da internet”⁷⁴, a “geração MSN”, que “apaga mágoas digitando ‘ctrl+alt+del’”⁷⁵. Nesse contexto relativamente novo para a sociabilidade brasileira, a imprensa separou a vivência do protagonista Mr. Tambourine Man entre o mundo real e o virtual:

No real, [Mr. Tambourine Man] enfrenta o vazio — literal e figurado — da cidade pequena, o tédio no cotidiano, o silêncio no convívio com a família. No virtual (que ele considera ainda mais real), se reinventa como Mr. Tambourine Man, tem um *blog*, um milhão de amigos e uma paixão platônica [...].⁷⁶

O Estado de S. Paulo propõe a hipótese de que a fuga *on-line*, solitária e tediosa de Mr. Tambourine Man madrugada adentro é consequência da vivência entre “dois mundos”:

De olho na sua geração e na que nasceu com a internet, Esmir [o diretor, Esmir Filho] trata exatamente do mistério que é crescer em um mundo em que o virtual e o real já não têm mais fronteiras definidas. *Os Famosos...*, mais do que contar uma história jovem para um público jovem, retrata como é enfrentar o rito de passagem da adolescência para a fase adulta em tempos em que *fotologs*, *blogs*, *flickr*s e outras ‘ferramentas’ virtuais substituem o “caro diário” e até mesmo a relação real.⁷⁷

⁷² VISUAL é ponto forte no premiado *Famosos e duendes*. *O Globo*, 1º de abril de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/visual-ponto-forte-no-premiado-famosos-duendes-3030419>. Acessado em dezembro de 2012.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ NEM o ‘ctrl + alt + del’ apaga. *O Globo*, 2 de abril de 2010. Disponível em: <http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/eventos/criticas-profissionais/os-famosos-e-os-duendes-da-morte-2099.aspx>. Acessado em dezembro de 2012.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ EM ESTREIA, cineasta foge de temas batidos da produção nacional. *Folha de S. Paulo*, 31 de março de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3103201009.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁷⁷ EM LOCARNO, o melhor do jovem cinema brasileiro. *O Estado de S. Paulo*, 5 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,em-locarno-o-melhor-do-jovem-cinema-brasileiro,414140,0.htm>.

Já a crítica de *O Globo* opta por outra explicação, na esteira de um discurso recorrente acerca da juventude: a alienação. O protagonista, portanto, seria “um garoto cuja alienação é tão forte que seu mundo se resume a quase nenhum amigo e à tela de um computador. Tal qual praticamente toda a sua geração, a janela para o mundo é formada por *pixels* e *bites*”⁷⁸.

Houve ainda espaço para que jovem diretor Esmir Filho relatasse suas intenções e seus interesses em tal “versão doída”, filme “belo e amargurado”:

O que me atraiu [...] foi o sentimento de ser adolescente hoje, de estar num mundo do qual parece que você não faz parte [...]. O contraste entre o isolamento da cidade do interior e a rede de *blogs*, *fotologs* e *flickr*s, que meninos e meninas usam para falar ao mundo.⁷⁹

O registro que perdura é a legitimação de *Os famosos e os duendes da morte* como uma tradução do que seriam os “sentimentos de inadequação e insegurança típicos da adolescência”⁸⁰, a partir de uma interação dos jovens com seus amigos *on-line* e virtuais, sintomática de um novo tempo. Ainda assim, o filme foi comumente associado a produções estrangeiras voltadas para a juventude, como os filmes de Gus Van Sant e Larry Clark, e não se consagrou digno representante do “típico adolescente brasileiro”.

O tom da recepção da imprensa especializada a *A alegria*, de Marina Meliande e Felipe Bragança, foi bem semelhante à maioria dos comentários feitos à época do lançamento de *Os famosos e os duendes da morte*. *O Globo* alertou, sobre os personagens de *A alegria*: “Eles estão muito mais próximos dos emos sofredores sem causa de *Os famosos e os duendes da morte* do que do viés naturalista de *As melhores coisas do mundo*, *Antes que o mundo acabe* e até *Desenrola*”⁸¹.

Acessado em dezembro de 2012.

⁷⁸ VISUAL é ponto forte no premiado *Famosos e duendes*. *O Globo*, 1º de abril de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/visual-ponto-forte-no-premiado-famosos-duendes-3030419>. Acessado em dezembro de 2012.

⁷⁹ FILME de Esmir Filho mostra adolescente entre o real e o virtual. *Folha de S. Paulo*, 29 de setembro de 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u630595.shtml>. Acessado em dezembro de 2012.

⁸⁰ EM ESTREIA, cineasta foge de temas batidos da produção nacional. *Folha de S. Paulo*, 31 de março de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3103201009.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁸¹ *A ALEGRIA* leva para tela diálogo com fantasia. *O Globo*, 18 de agosto de 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-alegria-leva-para-tela-dialogo-com-fantasia-2688390>. Acessado em dezembro de 2012.

Veja frisou que *A alegria* era um “filme da geração do ‘fim da história’, do sentimento de nada a fazer, nada por que combater, nada a obter. Representada por quatro amigos, a geração opõe-se ao nada que lhe é oferecido e dispõe-se a lutar contra”⁸². O texto parece repetir os mesmos argumentos acionados na reportagem “Sem Freud, nem Lênin”, publicada em 1985 pela *Veja*, ou nas reportagens que tratavam do lançamento de *Feliz ano velho* e *O sonho não acabou* — trata-se de um “grupo de adolescentes em busca de si mesmos diante de uma realidade que se apresenta bastante hostil”⁸³ ou um “conto sobre a juventude atual em busca de novas referências, sem recorrer aos símbolos que guiaram as gerações anteriores”⁸⁴.

Felipe Bragança, um dos diretores do longa, compartilha de sentimentos correlatos em relação ao seu trabalho: “O sentimento do filme é o de uma juventude contemporânea que cresceu após a queda do Muro de Berlim, desconectada das utopias dos anos 60, 70. Olhamos o contemporâneo em busca de novas formas de encantamento político e estético”⁸⁵, explica o diretor, em entrevista ao jornal *O Globo*. Diante da conjuntura de desilusão geral, os jovens de *A alegria* são acionados a instaurar uma “política da alegria”, de acordo com a *Folha de S. Paulo*, “talvez a única viável a esta geração”⁸⁶, como viés de transformação do mundo e proposta de modelo de atuação para a juventude.

Embora coloque em pauta questões de engajamento político bastante contemporâneas, a julgar pelo decisivo interesse da mídia na suposta alienação juvenil, a imprensa especializada categorizou *A alegria* como um filme datado, “meditado demais, calculado demais em todos os seus detalhes”, como afirma a crítica de *O Globo*⁸⁷. Uma possível explicação para isso é, novamente, como em *Os famosos e os duendes da morte*, a falta de importância dispensada à embalagem *teen*, às gírias, às roupas e às músicas do momento. Assim, para a imprensa

⁸² APESAR de percurso interessante, dupla de diretores mostra tropeços em filme. *Folha de S. Paulo*, 19 de agosto de 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1908201118.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ CANNES exhibe *A alegria*, um conto sobre a juventude brasileira. *Jornal do Brasil*, 25 de outubro de 2011. Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/05/20/cannes-exibe-a-alegria-um-conto-sobre-a-juventude-brasileira/>. Acessado em dezembro de 2012.

⁸⁵ *A ALEGRIA* chega ao Festival de Cannes. *O Globo*, 9 de maio de 2010. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/posts/2010/05/09/alegria-chega-ao-festival-de-cannes-290012.asp>. Acessado em dezembro de 2012.

⁸⁶ APESAR de percurso interessante, dupla de diretores mostra tropeços em filme. *Folha de S. Paulo*, 19 de agosto de 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1908201118.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁸⁷ *A ALEGRIA* leva para tela diálogo com fantasia. *O Globo*, 18 de agosto de 2011. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-alegria-leva-para-tela-dialogo-com-fantasia-2688390>. Acessado em dezembro de 2012.

especializada em cinema, *A alegria* remete a um universo da maturidade, a um ideal dos anos 1970. Os personagens “falam como adultos, agem como jovens com 25 anos em crise e vivem a cidade nos anos 70”⁸⁸, alfinetou a crítica do jornal *O Estado de S. Paulo*, enquanto o *Jornal do Brasil* resumiu o filme a uma “alegoria de tom juvenil, um conto sobre a rebeldia tranquila e determinada, sobre a responsabilidade dos jovens [...], no fundo, uma reinvenção do espírito dos anos 1970 para o século XXI”⁸⁹.

Os filmes dos anos 1980 e os títulos mais recentes analisados aqui representam, evidentemente, diferentes formas de ser jovem, ainda que muitas vezes evoquem discursos semelhantes sobre a atuação e um suposto papel social da juventude. Rapazes e moças, desde que a juventude se tornou foco de atuações socioculturais e políticas, foram acionados a ora levar adiante certa ordem instituída, ora a questionar os sistemas estabelecidos. Diante da queda de utopias que polarizaram o mundo e orientaram sólidas ideologias no último século, os produtos culturais refletem indagações da sociedade: qual é o futuro da juventude que não cultiva mais ideais concretos e exuberantes? Qual é nosso próprio futuro?

Os filmes considerados aqui – e, sobretudo, o eco dos textos da imprensa que cercaram seus lançamentos – propõem esta mesma questão: de que forma a juventude deve atuar neste presente (seja ele nos anos 1980 ou em 2010)? A semelhança superficial desses enunciados, entretanto, pode esconder as diferentes formas de atuação com que os jovens têm sido interpelados nas representações engendradas por esses filmes. Nos próximos capítulos, analiso as rupturas e continuidades nas referências e nos comportamentos apresentados ao público jovem, sintomáticos para ampliar o entendimento acerca desse novo contexto sociopolítico-cultural.

⁸⁸ GAROTA vê o mundo de modo diferente em *A alegria*. *O Estado de S. Paulo*, 18 de agosto de 2011. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,garota-ve-o-mundo-de-modo-diferente-em-a-alegria,760406,0.htm>. Acessado em dezembro de 2012.

⁸⁹ CANNES exhibe *A alegria*, um conto sobre a juventude brasileira. *Jornal do Brasil*, 25 de outubro de 2011. Acessado em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/05/20/cannes-exibe-a-alegria-um-conto-sobre-a-juventude-brasileira/>. Acessado em dezembro de 2012.

CAPÍTULO 2: Referências sociais em transição: escola, família e lazer

2.1. Do movimento estudantil e artístico na universidade à perda do poder da escola

A definição de juventude é um esforço recorrente entre os estudiosos deste fenômeno e experiência social. Juventude e adolescência são construtos culturais e históricos instáveis, frutos da mescla de diferentes discursos e saberes que, inicialmente, utilizaram processos biológicos como universais para a naturalização destes conceitos. Tais termos têm uma história social bastante recente, uma vez que a adolescência, como a identificamos hoje, só passou a ser percebida como uma fase específica da vida a partir da virada do século XX, tendo se expandido após a Primeira Guerra Mundial (ROCHA & PEREIRA, 2009; FREIRE FILHO, 2007; PICCOLO, 2010; SPOSITO, 1993).

Um dos consensos dos estudiosos que tentam desnaturalizar os conceitos de juventude e adolescência é o fato de tais termos terem sido criados para representar uma fase transitória entre a infância e a maturidade adulta. Neste intervalo de alguns anos, cuja variação é também historicamente instável, o jovem adquiriria “as condições de reprodução biológicas (sexual) e de produção social (maturidade física e mental para o trabalho) e o reconhecimento por parte da sociedade de sua habilitação plena para o desempenho dessas atividades na vida adulta” (SPOSITO, 1993: 163).

Ainda sobre o *estado de vir-a-ser* que seria característico da condição juvenil, Rocha e Pereira(2009) sinalizam para o estado de liminaridade e mediação entre a “maturidade adiada e a infância espremida” (Idem: 15). A mediação juvenil se expandiria ainda para outros horizontes: “entre coisas novas e coisas velhas, antigas ideologias e projetos de vanguarda, sólidas certezas e modernas experiências, a vida que se passa na esfera da casa e da família e a vida que se passa além dela” (Ibidem). Por estas razões, a visão sobre a juventude deveria ser feita, como propõe Sposito, sob a análise das relações que o jovem mantém com o mundo adulto e o mundo infantil.

O processo de saída da infância é hoje acompanhado por uma série de interações com diferentes atores e instituições sociais. Antes de a adolescência se cristalizar como uma fase da vida direcionada à formação de adultos biológica e socialmente saudáveis, por séculos as crianças e os jovens aprendiam por meio da convivência com os adultos, ajudando-os a

desempenhar tarefas laborais e domésticas. Este processo de aprendizado é bastante diverso daquele instaurado lentamente pela modernidade, em que cabia especialmente ao espaço disciplinar da escola a socialização voluntária para propagar a educação e a ordem (ARIÈS, 1973). Ariès sublinha, inclusive, que foi exatamente a criação da escola que propiciou a emergência das categorias de infância e juventude como etapas destacadas do desenvolvimento do sujeito.

A escola, para Foucault (1977), é também um espaço de tecnologia disciplinar e segue a arquitetura de espaços de confinamento como a prisão, o hospício e o hospital, para formar corpos dóceis, a partir da vigilância, da sanção e do exame. Neste ambiente, o olhar do diretor, do professor e do inspetor, ou seja, dos mais altos pontos da hierarquia, estão sempre atentos para perceber o desvio de seus alunos. O escrutínio do espaço em lugar de confinamento, onde crianças e jovens são obrigatoriamente retirados do convívio social por algumas horas, todos os dias, respeita uma série de especificações de controle: regras claras estabelecidas, portões, cadeados, câmeras de vigilância e horários rígidos, ao mesmo tempo em que são elencados castigos e punições aos desvios e às desobediências.

Hoje, porém, as escolas não exercem mais o poder disciplinar com tanta eficiência quanto há algumas décadas, em especial aquelas da rede pública. Muitos pesquisadores da área da Educação sinalizam para a perda de poder e prestígio da instituição escolar e tentam elucubrar as causas para tal. Sibilía (2012) sublinha que o enfraquecimento do Estado moderno faz com que figuras-chave da autoridade moderna, como a escola, transformem-se radicalmente (Idem: 25). O que a autora descreve como uma incompatibilidade da escola no mundo contemporâneo seria o sintoma de um desajuste histórico. Na Modernidade, a escola, “tecnologia de (outra) época” (Ibid), formava cidadãos, em consonância com os esforços da família e do Estado. Hoje, essa instituição estaria sendo pressionada pelo modelo empresarial a formar consumidores, propagando um culto à performance ou ao desempenho individual.

Um exemplo deste fenômeno estudado por Sibilía é a invasão de itens tecnológicos nas salas de aula. Pereira (2007), em sua pesquisa antropológica numa escola paulista, relaciona uma série de itens, como aparelhos de MP3 e celulares, que começam a ser inseridos na sala de aula, trazendo, inusitadamente, lazer e entretenimento para o espaço que antes era disciplinar. O autor destaca que os funcionários da escola não conseguem mais impor a disciplina, pois os

mecanismos previstos pela tecnologia disciplinar foram desativados — mais um sintoma da reconfiguração social a que Sibilia faz referência.

Inicialmente, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) estabeleceu o respeito à integridade física, psíquica e moral do estudante, além de proibir a expulsão de alunos por comportamento reprovável, esvaziando as sanções punitivas. O último recurso que caberia à escola para manter a ordem vigente seriam os exames e as avaliações, que combinam a vigia por parte da alta hierarquia e a punição qualificatória (FOUCAULT, 1977). No entanto, nas escolas públicas, aponta Pereira (2007), a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, de 1996, acabou por instaurar a progressão continuada ou “aprovação automática”, retirando dos professores seu último recurso coercitivo. Diante da legislação polêmica, hoje as escolas têm autonomia para aderirem ou não à aprovação automática.

Mesmo nas escolas particulares, o prestígio e o respeito ao professor estariam em decadência, em parte por conta da ordem atual que tende a valorizar menos o saber adquirido e mais a instantaneidade — a escola, com seus quadros negros, livros espessos e longas aulas discursivas, pareceria simplesmente obsoleta frente às tecnologias multimídias e à velocidade da troca de informações pela internet. Já nos anos 1970, Morin ([1969] 2005) sinalizou para a perda do lugar central da velhice nos discursos contemporâneos de sabedoria e autoridade. O projeto de acumulação de conhecimento e experiência simplesmente não era compatível com as intensas e rápidas mudanças da Modernidade, que exigiam agilidade para aderir aos movimentos constantes.

Como nos mostra Sposito (1993), esse desprestígio acontece também porque há uma incongruência entre as expectativas iniciais do jovem ingresso na escola, calcadas na convivência familiar, e o cotidiano vivenciado nos corredores e salas de aula. As famílias constroem a esperança de que a inclusão social, a melhoria de qualidade de vida e a consequente inserção no mercado de trabalho e de consumo são possibilitadas pela instrução formal — cenário que vai ao encontro das aspirações juvenis. Cotidianamente, porém, os estudantes têm essas oportunidades negadas, resultando em ceticismo frente aos benefícios efetivos da educação:

(...) tanto pela ausência, como pela sua incapacidade em atender às suas aspirações, a escola tende a ocupar um espaço menor no âmbito da socialização dos jovens, sendo

incapaz de estruturar relações sociais duradouras e significativas (SPOSITO, 1993: 166).

Por esses motivos a sociabilização dos jovens há algum tempo é disputada por interações entre diferentes atores sociais, seja a família, os amigos, a cultura de massa etc., mas num ambiente em que a escola vem gradativamente perdendo espaço como referência na formação juvenil. São várias as referências na formação do jovem contemporâneo, que podem ser conflitantes ou convergentes, e que também acabam por se organizar em determinada forma hierárquica como mediação do mundo.

A escola é elemento socializante essencial em algum dos filmes juvenis nacionais. Na produção mais recente, na qual os protagonistas têm por volta dos 15 anos, a escola por vezes não se afirma como referência no processo de maturidade dos personagens, como apontam os estudos de Sposito (1993) e Pereira (2007), mas certamente é um dos espaços privilegiados para a sociabilidade dos jovens representados. Já na produção cinematográfica dos anos 1980, a instituição de referência à educação formal é a universidade, uma vez que os personagens não estão mais em idade escolar. O espaço de formação universitária desponta, no contexto dos filmes dos anos 1980, como capital para a contestação política e o desenvolvimento cultural e artístico dos estudantes. São essas as interações analisadas nas próximas páginas.

As melhores coisas do mundo é um filme de 2010, dirigido por Laís Bodanzky, e inspirado na série de livros *Mano - Cidadão aprendiz*, escrita por Gilberto Dimenstein e Heloísa Prieto. Antes, Bodanzky enveredara pela ficção em *Bicho de 7 cabeças* (2001), que aborda um tema recorrente na imaginário coletivo sobre a juventude, o uso de drogas. *Bicho de 7 cabeças*, contudo, não foi produzido para consumo juvenil: almejando dialogar com o público adulto, debate o obsoleto tratamento psiquiátrico e o uso de drogas por adolescentes, seja aquele que experimenta algumas vezes ou o usuário compulsivo. Ao retratar novamente um adolescente em *As melhores coisas do mundo*, Bodanzky sugere temas muito mais amenos e propõe “contar de volta”⁹⁰ a história dos jovens brasileiros de classe média dos grandes centros urbanos.

⁹⁰ Com a primeira versão do roteiro em mãos, a equipe passou por sete escolas da capital paulista para se reunir com dezenas de grupos de alunos que liam o texto, criticavam e sugeriam mudanças. Em entrevista ao UOL Cinema, em matéria publicada em 16 de abril de 2009, a diretora compara o processo a um jogo de espelhos: “primeiro os adolescentes contaram suas histórias, e agora vamos contá-las de volta para eles”. Disponível em: <http://bit.ly/UOLCinema>

A trama de *As melhores coisas do mundo* gira em torno de Mano (Francisco Miguez), um adolescente de 15 anos que enfrenta o divórcio dos pais. A separação da família do rapaz é apresentada logo nos primeiros minutos do filme. Ao voltar de um passeio com os amigos, Mano flagra uma discussão da família. Sua primeira reação ao perceber que o pai faz as malas para sair de casa retrata um ângulo do estado liminar em que se encontra o adolescente: “Me dá essa mochila que é minha. E tem que pagar a aula de violão”, grita. Ao mesmo tempo em que afirma sua posse e individualidade (“a mochila é minha”), ainda não tem a autonomia de que gostaria, porque depende financeiramente da família.

Mais calmo, em outro dia, Mano e seu irmão, Pedro (Fiuk), vão almoçar com o pai, que justifica o abandono da família pelo direito de ir em “busca de sua felicidade”. O pai de Mano, professor universitário, está namorando um orientando de mestrado. Os irmãos conversam sobre o assunto e Mano desabafa: “Pedro, se a galera da escola ficar sabendo da história do papai, a gente tá fodido”.

A escola de *As melhores coisas do mundo* é a grande protagonista do filme. É este espaço que pauta as conversas dos grupos de amigos (todos alunos), seus temores e momentos de lazer. Não fosse pela escola, o fato de o pai de Mano ter se divorciado e assumido *gay* talvez não seria um grande problema para o rapaz. A questão, porém, é que o ambiente escolar do longa é ainda um aparato de vigilância, que encontra alguns ecos nas descrições de Foucault (1977). Se estudiosos da Educação apontam a crise no modelo tradicional das escolas, *As melhores coisas do mundo* indica uma nova configuração de vigilância, entre os próprios alunos.

No dispositivo abordado pelo filósofo francês, o foco principal da vigia se estabelecia no olhar do professor, do diretor ou do inspetor, ou seja, nos pontos mais altos da hierarquia, que olhavam para os lados, mas sobretudo para baixo. Foucault descreve ainda que, pelo modelo panóptico, os observados internalizavam o controle e a disciplina e passavam também a agir como atentos sentinelas. A escola de *As melhores coisas do mundo* lança mão desta metáfora de visibilidade linear, dos olhares atentos dos próprios alunos a seus pares, para tratar o *bullying*.

É pelas revelações vexatórias e escárnio pelos corredores, praticadas pela maioria dos estudantes, que Mano sentencia, numa discussão, quando descobrem a homossexualidade do pai: “Você sabe o endereço do inferno? O inferno é aqui!”. A escola é retratada como um microcosmo da sociedade, uma etapa preparatória para que os alunos aprendam as regras de sociabilidade do mundo adulto. “Isso aqui é um *Big Brother* do mal! Tá todo mundo vigiando

todo mundo. Todo mundo com medo de ser o zoadado da vez. É uma bolha sem ar!”, descreve Mano, olhando atento para os colegas, esperando uma solução para o impasse que vivem cotidianamente.

A saída é lançar mão de um dispositivo político — o grêmio estudantil — e formar uma chapa que fure a tal “bolha sem ar” em que vivem, de forma a garantir espaço para a autenticidade de cada um. A plataforma da Chapa Mundo Livre, da qual Mano faz parte, compete com a Chapa Grana e a Chapa Che, mas perde, aumentando a desilusão política dos jovens que propunham respeito entre os alunos. “Isso não adianta nada”, opina Mano. O adulto que lhe responde é o namorado do pai: “Vocês podem levar essas atitudes para fora daqui, já melhora. Podem fazer arte, música, mudar a maneira de pensar...”. Cabe sinalizar que a forma de atuação política, ainda desacreditada em *As melhores coisas do mundo*, é bastante diversa daquelas representações nos filmes dos anos 1980, como se verá no decorrer deste capítulo.

Em consonância com as observações de Sposito (1993), a escola particular de *As melhores coisas do mundo* não é referência positiva para o amadurecimento dos alunos enquanto possibilidade de inserção no mercado de trabalho a partir da educação formal. “As referências à escola, quando existem, mesmo positivas, decorrem muitas vezes do trabalho pessoal e das características de personalidade de alguns professores”, sinaliza Sposito (idem: 166). É o que é retratado em *As melhores coisas do mundo* a partir do professor Arthur (Caio Blat), figura admirada pelos alunos.

Distante do perfil dos professores de matemática tradicionais, Arthur abre mão de algumas técnicas disciplinares — permite, por exemplo, o uso de livros durante a prova e prefere não fazer chamada — e incita o pensamento crítico dos alunos: “Vocês têm que duvidar de tudo, de mim, do livro”. Demitido por ter sido beijado por uma aluna, volta a lecionar depois que Mano organiza um abaixo-assinado para trazê-lo novamente à escola. Arthur, embora tenha uma boa relação com os alunos, não chega a cristalizar-se como uma forte referência do mundo adulto. Para os jovens de *As melhores coisas do mundo* as referências mais sólidas partem da própria família, a partir do momento que entendem e aceitam as falhas dos próprios pais.

Diferentemente de *As melhores coisas do mundo*, em que o espaço escolar é pano de fundo dos principais acontecimentos da trama e essencial ao processo de amadurecimento dos personagens, em *Os famosos e duendes da morte* (2010) e *A alegria* (2011) não há grande destaque ao tempo em que os protagonistas passam na escola. Os personagens frequentam a

mesma instituição, mas os momentos de lazer entre amigos são prioritários fora dos muros escolares.

Os famosos e os duendes da morte é protagonizado por um personagem sem nome real, representado pelo pseudônimo que usa em seu *blog*, Mr. Tambourine Man (Henrique Larré), título de uma música de Bob Dylan, ou pela simples expressão “Menino Sem Nome”, como o rapaz se autorretrata nos poemas que posta *online*. A escolha de Mr. Tambourine Man para representar o protagonista não é casual: assim como na música de Bob Dylan, o Menino Sem Nome é um insone isolado, pronto para ir a qualquer lugar, que vaga pelas noites escuras de sua pequena cidade, antiga colônia alemã, onde se proliferam casos de suicídios.

“Longe é o lugar onde a gente pode viver de verdade”, aconselha E.F., Esmir Filho, o próprio diretor do filme, em discreta aparição como um dos amigos virtuais de Mr. Tambourine Man. O escapismo marca vigorosamente *Os famosos e os duendes da morte*. O jovem protagonista, também em seus 15 anos, quer ir para longe. Recorre à internet, onde posta regularmente em um *blog* e conversa com amigos de fora. O escape do protagonista tem sequência ainda no uso de drogas, no apego às memórias da infância, no vínculo excessivo com a música e até mesmo na cogitação de suicídio. O filme se empenha em retratar as pretensas angústias, melancolias e ausências da adolescência do protagonista, sentimentos que seriam comuns ao período turbulento em que vive e simbólicos para o processo de afirmação de identidade do protagonista. Mr. Tambourine Man é um deslocado, um *outsider*; não pretende se encaixar naquela cidade à qual acredita não pertencer.

Os famosos e os duendes da morte acompanha os momentos de tédio profundo de Menino Sem Nome. Este sentimento se agudiza quando está no colégio. Por mais que respeite os professores e seja um aluno em certa medida responsável, dedicando-se aos estudos em época de prova, a escola não lhe inspira planos futuros e o rapaz não se identifica nem mesmo com os colegas de classe. Sintomaticamente, somente duas cenas do filme são ambientadas no espaço escolar. Na primeira, enquanto todos os alunos fazem prova de química concentrados, o Menino Sem Nome desenha em seu exame, ora olhando para a professora, ora rabiscando lágrimas pelo papel, onde se lê trechos da música “*Mr. Tambourine Man*” (“*Let me forget about today until tomorrow*”), ora observando um amigo a colar. Sua atenção é sempre dispersa, seus interesses estão muito distantes dali. A segunda cena é uma aula de educação física, em que o Menino Sem

Nome é o último a ser chamado para compor o time de futebol e se engaja numa discussão com o professor pela falta de interesse da atividade.

No mesmo caminho das reflexões tratadas por Sposito (1993), Juarez Dayrell (2007) indica que o radical desinteresse e descaso que a juventude sentiria pelo espaço escolar atualmente seria expressão das profundas mudanças que aconteceram na sociedade ocidental recentemente e, em particular, seus reflexos no Brasil. As crescentes volatilidade e incerteza do mundo atual fazem com que o tempo presente seja predominante nas relações sociais da juventude:

[o tempo presente] se torna não apenas a ocasião e o lugar, quando e onde se formulam questões às quais se responde interrogando o passado e o futuro, mas também a única dimensão do tempo que é vivida sem maiores incômodos e sobre a qual é possível concentrar atenção (DAYRELL, 2007: 1112).

Nesta configuração de crise temporal, a escola perde espaço principalmente porque atua sobre os jovens, hoje, prometendo-lhes um futuro mais auspicioso. O tempo da escola é incongruente com o tempo dos jovens, daí a crise da instituição, afirmam Sposito (1993) e Dayrell (2007). Mr. Tambourine Man, contudo, não vive no tempo presente — o que, numa primeira análise, poderia sugerir sua inclinação a recorrer à escola como principal referência. Ele deseja escapar, projeta futuros e revive lembranças, cenários permeados por fantasias e projeções líricas, distantes do lugar em que vive — mas a escola, para ele, representaria a sedimentação de sua vida na pequena cidade que detesta.

A escola tem destaque semelhante em *A alegria*, filme de 2011, dirigido por Felipe Bragança e Marina Meliande. Exibido em Cannes, na Semana dos Realizadores, é um drama que se equilibra entre o realismo e a fantasia, encenado por um elenco jovem e, em sua maioria, estreante. Luíza é a protagonista, tem 15 anos e é filha de pais separados. O principal conflito narrativo do filme é o desaparecimento de seu primo, que todos pensam morto, depois de ser atingido por um tiro numa mata. O primo, no entanto, aparece e conversa com Luíza, instigando-lhe raiva contra a violência do Rio de Janeiro. A personagem conta com a ajuda dos amigos para instaurar uma “política da alegria” e finalmente tomar sua cidade “de volta”.

A representação da juventude em *A alegria* ilumina o conceito de Passerini (1996), que destaca o jovem como metáfora social, encarnação concomitante das angústias e esperanças da

sociedade. Por esta definição, *A alegria* representa uma “carta de intenções” dos diretores à juventude contemporânea, em que constam ideais, valores, sonhos, formas de agir e pensar para propor um novo viés de atuação no mundo dominado por “eles”, um outro-coletivo não referenciado. Seguindo a política da alegria — a saber, uma alegria corporal, um estado frugal advindo das coisas simples e, pela representação no filme, distintivas da adolescência — e munidos de raiva e coragem para encarar o mundo, os jovens da produção de Meliande e Bragança recobririam uma consciência e vontade política de mudar o mundo.

A escola é parte de uma rotina compulsória e entediante para Luíza (Tainá Medina), a protagonista de *A alegria*, à semelhança do que acontece em *Os famosos e os duendes da morte*. Assim como no filme de Esmir Filho, um tom romântico cerca os jovens protagonistas — em *A alegria*, os personagens estão em constante fuga, seja para uma realidade fantástica alternativa, seja da escola, seja das regras do mundo adulto. As cenas do filme que se passam na escola são intervalos de tédio dos amigos, quando, descompromissados, jogam bola na quadra ou conversam sobre paixões.

Em dois momentos há confrontos mais diretos com autoridades escolares. No primeiro deles, os alunos, espontaneamente, encenam um deboche silencioso contra um professor que chama a atenção de uma aluna cujo celular vibra em sala de aula. Os jovens começam então a simular o som da vibração do aparelho, de bocas fechadas, sem que o professor possa identificar aqueles que lhe estão desafiando. A câmera percorre os rostos dos jovens, mimetizando o olhar do professor, que, em vão, tenta restaurar a ordem na sala de aula. O tom da cena, entretanto, não é cômico, como poderia se imaginar, mas melancólico, ao observar um professor impotente e desprestigiado frente aos alunos. Num segundo momento, Luíza, Fernando (César Cardadeiro), Duda (Rikle Miranda) e Marcela (Flora Dias) pulam o muro da escola, felizes, ignorando os apelos do inspetor.

As cenas no colégio em *A alegria* apresentam ao espectador uma faceta “transgressora” dos personagens, proporcionando uma dimensão concreta das críticas feitas à apatia, ao cinismo, à impotência e à resignação do mundo adulto. Por fim, a escola está presente também simbolicamente no filme: é o espaço de reunião das amigas, o espaço que acende a centelha do inconformismo e da ação política dos estudantes, por reuni-los diante das mesmas insatisfações. Quando Luíza volta ferida de uma passeata, ouve-se ao fundo o som da TV ligada no noticiário: “Paris está pegando fogo”, anuncia o repórter, em alusão ao período em que grandes protestos

marcaram a França e o mundo. O início do movimento, que depois se espalhou por outras camadas da população, foi justamente entre jovens universitários.

Esta não é a única referência a maio de 1968. Um dos lemas propostos pelos estudantes na capital francesa há mais de quatro décadas era “Imaginação no poder”, precisamente uma das bandeiras levantadas pela juventude de *A alegria*. Maio de 1968 se tornou um paradigma na discussão dos horizontes de participação, engajamento e transformação política entre jovens. Muitas das representações da imprensa, da publicidade e do cinema destacam o caráter pioneiro daquela geração, enquanto lamentam a falta de engajamento político das gerações atuais (MARQUES, 2010). *A alegria*, ao propor a participação ativa dos jovens na construção do futuro, referencia justamente este modelo, legitimando-o frente à pretensa despolitização da juventude contemporânea.

A dimensão da atuação política da juventude também é retratada em *Feliz ano velho*, filme de Roberto Gervitz, de 1987, adaptação do livro autobiográfico de Marcelo Rubens Paiva. A produção retrata os questionamentos e o processo de amadurecimento de Mario (Marcos Breda), adolescente que se torna paraplégico depois de um acidente numa cachoeira. Em *Feliz ano velho* são retratados dois momentos da educação formal do protagonista: a conclusão do Ensino Médio e a entrada no curso na Universidade Estadual de Campinas. “O vestibular serviu mais para me tirar da casa da mamãe do que para me colocar na universidade”, analisa Mario, em retrospectiva.

Sposito (1993) lembra que, embora este arranjo de fato não mais se concretize, a função principal da escola, na expectativa do jovem, seria prepará-lo para a entrada no mercado de trabalho — e, conseqüentemente, no mercado de consumo de forma autônoma e independente da renda dos pais. Seguindo o raciocínio traçado por Sposito, se a escola falha em se cristalizar como referência do mundo do trabalho na adolescência, a universidade seria o espaço em que tal função de fato se concretizaria.

Para Mario e seu amigo Klauss (Carlos Loffler), a escola foi um tempo burocrático e obrigatório sem maior serventia: “Não aguentava mais aquela escola! Pensa bem, 12 anos na mesma merda. Ainda se servisse para alguma coisa, né?”, questiona Klauss às gargalhadas. A universidade representa distância da casa dos pais, a possibilidade de autonomia e liberdade, dois valores cultuados pela juventude dos filmes analisados. Mario, porém, se sente inseguro sobre o

futuro — os próximos meses, em que terá que administrar uma casa sozinho, mas também sobre o rumo que irá tomar depois de finalizado o curso.

O sentimento de insegurança de *Feliz ano velho* ecoa também em outra produção da mesma década, *O sonho não acabou* (1982), primeiro filme de Sérgio Rezende, um drama ambientado em Brasília. O momento histórico provavelmente explica as representações de jovens desacreditados em seu próprio futuro. Popularmente conhecida como a “década perdida”, em referência à estagnação econômica vivida pela América Latina no período e à falha em reestabelecer a democracia no país. Final do ciclo de expansão vivido na década de 1970, o “milagre econômico”, os anos 1980 presenciaram forte retenção da indústria nacional, diminuição do Produto Interno Bruto, altíssimos índices de inflação e de desemprego — fatos que reduziam os horizontes dos jovens que se preparavam (e ansiavam) para entrar no mercado de trabalho e cessar a dependência dos pais.

Além dos problemas econômicos do país, o processo de transição da Ditadura para a redemocratização caminhava a passos lentos, embora bastante perceptíveis em certos aspectos. Se, por um lado, na década de 1980 o repressivo AI-5, que caracterizara a linha dura da Ditadura Militar, já havia sido revogado, e o país decretava a anistia e assistia ao retorno de seus cidadãos exilados; por outro lado ainda perduravam o controle dos órgãos de censura e as atividades de centros de tortura — fato que acrescentava ainda mais insegurança ao cotidiano dos jovens à época.

Alguns jovens de *O sonho não acabou* estão estudando para o vestibular, enquanto outros já cursam a universidade. Há ainda alguns que já estão inseridos no mercado de trabalho de forma precária e não planejam ingressar no curso superior — como Danilo (Chico Dias), mecânico, ou Ricardo (Lauro Corona), que é estagiário numa emissora de rádio. O filme retrata exatamente a vivência desses personagens numa época de incertezas, instabilidades e desesperança, tanto dos horizontes políticos e econômicos do país como de suas aspirações individuais.

O cursinho pré-vestibular, apesar de ter uma função determinada e com resultados a curto prazo na vida dos jovens, é foco de insatisfações, questionamentos e críticas por parte dos alunos, sob a forma de dois discursos concorrentes. João é intolerante ao método de ensino do professor de francês, que pede aos alunos que repitam as conjugações verbais — “É o cacete!”, grita o estudante, ao se levantar para deixar a aula: “Não vou perder meu tempo com essa

estupidez! Não aprendi nem os Dez Mandamentos assim!”. Em outro momento, um aluno se revolta quando um professor foge ao caráter utilitário das aulas para falar sobre como o Golpe de 1968 sucateou a educação da Universidade de Brasília: “Eu quero objetividade! Ou essa historinha vai cair na prova? Quem gosta de memória é computador!”.

A vivência universitária nestes dois filmes da década de 1980 também traz novas experiências aos jovens, seja na dimensão política, seja pelo viés artístico. Enquanto o movimento estudantil em *O sonho não acabou* parece esvaziado, mesmo que os personagens estejam crucialmente próximos do núcleo de poder do país, o engajamento dos jovens de *Feliz ano velho* é radical, mas temporário. O pai de Mario é um desaparecido político, sequestrado quando o rapaz tinha 10 anos, o que motiva o filho a entrar para o movimento estudantil, à procura de respostas.

“Não sei direito por que entrei no movimento estudantil. Certamente não foi só por causa de todas as ideias em que tinha a sensação de acreditar”, analisa Mario, do seu leito no hospital, lembrando as experiências enquanto estava acampado em frente ao prédio da reitoria da Unicamp. Em nenhum momento o filme deixa claro os motivos do movimento estudantil para realizar o acampamento. Mesmo assim, mostra o embate dos estudantes sobre os próximos rumos a serem tomados depois que se sentem “desrespeitados” quando o reitor não atende suas reivindicações. Ana (Malu Mader), namorada e paixão de Mario, quem o estimulou a entrar na luta política e quem também sinaliza sua inversão de prioridades:

Ana: Tem gente que tá querendo brincar de guerrilheiro no quintal da faculdade...

Mario: Ninguém tá de brincadeira aqui!

Ana: Política não se faz com raiva. Se escolheu entrar aqui para vingar seu pai, escolheu o caminho errado!

Mario [em *off*, lembrando a discussão]: Me perguntei se de fato acreditava em alguma coisa, como agora. Sem a Ana fica muito mais difícil acreditar que vou sair daqui.

Em *O sonho não acabou*, a universidade também possibilita a crítica social e a expressão do sentimento de impotência coletiva da juventude através da arte, sobretudo o teatro. João escreve alguns textos, enquanto Carol (Louise Cardoso) interpreta os personagens do musical. Parte da transcrição da peça apresentada ao final do filme resume a representação da juventude em *O sonho não acabou*, como uma classe social coesa, destemida e até então ignorada pela

sociedade: “Agora vocês, vão me ouvir ou não/ Agora vocês estão com medo/ Mas, olhe, eu não tenho medo/ Eu só queria te mostrar a minha música/ Meu pai foi morto assassinado por vocês!”.

Já em *Menino do Rio*, terceiro filme da década de 1980 que compõe o *corpus* desta dissertação, os jovens, em seus vinte e poucos anos, não cursaram a universidade e não parecem demonstrar qualquer preocupação com sua educação formal. O protagonista Valente (André de Biase) é um surfista, filho de um rico empresário, que optou por viver isolado numa casa modesta à beira de uma praia do Rio de Janeiro, sustentando-se pela venda de pranchas que produz numa oficina anexa à sua casa. Zeca (Sérgio Mallandro) é fotógrafo, embora o filme não explicita se este é um hobby ou de fato uma profissão.

Paulinho (Evandro Mesquita) é casado com Aninha (Cissa Guimarães) e tem um filho pequeno. É surfista profissional e vende frutas que carrega no bagageiro de sua Kombi. O grupo conhece Pepeu (Ricardo Graça Mello), um rapaz mais novo, ainda em idade escolar, que foge de casa depois da morte da mãe com o sonho de ser surfista e trabalhar no cinema e na TV. Valente permite que o adolescente viva com ele, desde que o ajude a confeccionar as pranchas. Os jovens deste núcleo, embora tenham pais ricos, optam por uma vida simples e saudável, próxima à natureza, praticando esportes radicais.

A ausência da educação formal em *Menino do Rio* pode ser explicada ao analisar esta produção cinematográfica no contexto sociocultural da década de 1980. Diante das mazelas da recessão do Brasil, em crescente incerteza e instabilidade política, acumulando cada vez mais dívidas externas, e do lento processo de redemocratização, os jovens de *Menino do Rio* se afastam da condição mais abastada que seus pais poderiam lhes dar para firmar um novo estilo de vida — e cursar uma universidade, neste contexto, poderia significar a aderência aos ideais da ordem industrial, que tanto lhe desagradam.

Melo e Fortes (2009) relacionam *Menino do Rio* ao contexto de contracultura da década de 1980. Assinalam que o surfe, e mesmo os primeiros *surf movies* produzidos nos Estados Unidos ainda na década de 1950, ressaltavam valores bastante específicos de recusa ao capitalismo e à tecnocracia, assim como da valorização da vida em integração com a natureza. Entretanto, na época do lançamento de *Menino do Rio* no Brasil a cultura do surfe era privilégio dos filhos da elite carioca, sustentados pelos pais. Embora o filme de Calmon não deixe isso claro, à época a produção foi associada ao comportamento desinteressado e alienado dos surfistas de Ipanema. Não seria possível, portanto, fazer uma aproximação de certo cunho político — uma

crítica à sociedade vigente — a partir do modo de vida que é defendido e difundido pelos jovens de *Menino do Rio*, distante do engajamento político ou artístico de seus contemporâneos *O sonho não acabou* ou *Feliz ano velho*.

2.2 O conflito de gerações e a influência do modelo familiar

Em muitos dos filmes considerados clássicos do gênero *teen*, os pais são personagens praticamente ausentes. Nos roteiros de John Hughes⁹¹, cultuado como mestre americano dos filmes de *high school*, por exemplo, é corriqueiro que os pais dos jovens retratados façam as malas nas primeiras cenas, aconselhem juízo aos filhos e só voltem à trama praticamente com os créditos finais, para encontrar a casa novamente em ordem. A julgar pela representação de alguns filmes, seria na ausência dos pais que os adolescentes podem ser, plenamente, adolescentes. Thomas Doherty (2002: 51) sinaliza ainda outro estereótipo significativo que adorna os adultos nos *teenpics*: são figuras autoritárias e repressoras, a metaforizar o choque de gerações.

Cabe acrescentar às observações de Doherty que estes dois estereótipos não são necessariamente concorrentes, mas podem atuar de maneira complementar num mesmo personagem. É o que acontece nos filmes que representam a juventude nos anos 1980. Embora pouco presentes na trama, os vultos das figuras paternas, em especial, encarnam os valores rechaçados pelos grupos de jovens em *Menino do Rio* e *O sonho não acabou*. Cabe observar, porém, que nos filmes nacionais contemporâneos analisados aqui, embora haja em alguns casos tênues linhas de embate sobre visões de mundo, a família é muito mais presente e decisiva no processo de amadurecimento dos personagens juvenis.

Em *Menino do Rio*, Valente é um surfista que abandonou a condição abastada que seu pai poderia lhe conferir para optar por um estilo de vida próximo à natureza, mais saudável, longe do cotidiano atribulado do capitalismo. E, apesar das visões de mundo opostas, mantêm uma relação cordial: “Também perdi minha mãe quando era criança. Meu pai é um cara legal e não se mete na minha vida. Eu trabalho e me sustento!”. A mediação da distância é anulada quando Valente se envolve com uma moça mais rica, modelo, noiva, mas apaixonada por um homem mais velho.

⁹¹ A ausência dos pais nas narrativas como descrito neste trecho é notável nos filmes *Curtindo a vida adoidado* (1986) e *Mulher nota 1.000* (1985). De uma forma geral, a figura da família como sendo desatenta e desinteressada no crescimento dos filhos é perceptível na maioria dos roteiros de Hughes, como em: *Gatinhas e gatões* (1984), *Clube dos cinco* (1985), *A garota rosa-shocking* (1986) e *Esqueceram de mim* (1990).

A pessoa em questão é justamente o pai de Valente — um espelho do filho, já *amadurecido* e economicamente estável.

Quando Valente descobre que sua atual namorada não só teve um flerte com seu pai, mas foi apaixonada por ele, nem mesmo concede a ela, Patrícia, o direito a explicações. “Vou para o Havaí. Me achar, me encontrar. Estou em crise”. A ex-paixão é a única penalizada: o jovem não cogita recorrer ao pai para questioná-lo, mas se prostra frente ao mar em autoanálise — até que ponto ele incorporara, em si mesmo, traços de seu pai para conquistar Patrícia? Isso porque, para merecer a atenção da moça, submetera-se a situações distantes de seu padrão de normalidade: festas repletas de *black-ties*, opulentos desfiles de moda ou violentas brigas de rua.

Já em *O sonho não acabou*, Danilo, o personagem mais humilde da trama, percebe em seu pai, um dos primeiros operários de Brasília, idealista desiludido, tudo o que não quer para si. Danilo é o personagem que protagoniza a primeira sequência do filme: em uma moto personalizada (verde, com a face de um monstro exibindo as presas pintada na lataria) acelera pelas rodovias de Brasília, enquanto ouvimos a trilha sonora⁹²:

Você pediu para eu contar a minha história/ Mas nunca teve tempo para escutar/ Hoje chegou o dia em que tudo está preso na memória/ Quero libertar, deixar voar, desabafar/ Eu sei, já fui sacudido, acordado pela vida/ Abandonando os sonhos de menino/ E via meu pai que sofria calado escondendo a ferida/ Acreditando sempre no destino (...).

Para fugir do destino que lhe estaria traçado, o de ser mais um mecânico humilde em Brasília, “vivendo só por viver”, Danilo se aproxima, casualmente, de Silverinha (Miguel Falabella), filho de um rico político, cujo cargo oferece ao filho todas as portas que o coronelismo puder abrir. Silverinha, a máxima representação da juventude simultaneamente em perigo e perigosa (FREIRE FILHO, 2007) em *O sonho não acabou*, vende um anel de sua mãe para poder ter acesso à cocaína e arrasta Danilo num esquema de tráfico de drogas.

Danilo se sujeita à prática de crimes para escapar do destino do pai, com quem tem uma relação estremecida e distante, mas intercede duramente junto à Silverinha, chegando mesmo a romper a amizade, quando o pai é preso e torturado pelo roubo do anel. Danilo quer refazer os caminhos do “destino”: os seus e, até onde alcance, os de seu pai, com suas próprias mãos — e,

⁹² Música *Salve-se quem souber*, composta por Gerson Oliveira especialmente para a produção do filme de Sérgio Rezende.

embora discorde do acomodamento e conformismo do progenitor, que apanha calado, volta sua ira contra a “ordem do mundo”.

O conflito de gerações é mais evidente na trajetória de outros personagens de *O sonho não acabou*. João, Ricardo e Lucinha (Lucélia Santos) saíram de casa, em distintas condições, para morar sozinhos em Brasília. Os três jovens experimentam um constante embate entre a dependência econômica dos pais, a desejada autonomia em relação às expectativas e exigências dos progenitores e a expressão de seus desejos *autênticos*. O fato de parte do grupo ser sustentada pelos pais também causa desconforto, em maior ou menor intensidade, sem necessariamente prejudicar os laços de amizade.

Um bom exemplo é a situação de João: escritor, o rapaz tenta o vestibular para a UnB a contragosto, tendo seus gastos em Brasília financiados pelos pais. Divide o apartamento com o casal formado por Lucinha (grávida) e Ricardo, que não contribui com as contas do mês, e por isso João gasta mais do que os pais lhe enviam. Ao receber um telegrama da família, ameaçando cortar o “financiamento” caso não passe no vestibular — a universidade, aliás, se delineia cada vez mais como uma opção desestimulante frente à carreira de escritor — decide cobrar de Ricardo:

João: Quem quer bancar o jogo, tem que ter cacife. Esse negócio de ficar bancando de machão sem estrutura não dá! Esse mês você e Lucinha têm que comparecer com o de vocês para o aluguel porque tá russo! Tá rus-so!

Ricardo: Tá. Tá russo sim. Tá russo para todo mundo, né, meu irmão? A gente tá duro, João.

João: E aí? O que você quer que eu faça? O que eu tenho a ver com isso? Olha aqui: telegraminha do papai [pega a correspondência que iniciou a discussão, enviada por seu pai]. “Dinheiro dá e sobra. Economize. Não passando no vestibular, volta a Montes Claros [sua cidade natal]”. Ricardo, não estou a fim de ficar enfurnado numa fazenda. Você e Lucinha: virem-se!

Ricardo: Ah, é muito fácil falar! Eu me viro, irmão, eu me viro. Você é que não faz porra nenhuma! Ora, que merda. É pressão de um lado, é pressão de outro. Escuta aqui, e o seu cursinho que tu não vái?!

João [de volta à sala]: E aí, Lucinha, já pintou uma grana?

Lucinha: Para quê? Tu não precisa dela! Mágica melhor que a tua? De todo final do mês passar no caixa do banco e pegar uma bolada sem fazer nada? Mágica de papai é insuperável, João. Todo mundo aqui só quer moleza. Vocês querem ser livres! Só que com casa, comida e roupa lavada. Já eu saí de casa numa outra... Muita loucura!

Lucinha então explica a situação “louca” que lhe fez sair de casa. Presenciando uma discussão familiar, fica atônita, e, numa cena surrealista, começa a perder — literalmente — a

cabeça, que se descola lentamente do corpo, para desespero da família, que tenta em vão ajudá-la: “Minha filha, mantenha a cabeça no lugar!”, exige o pai. “Parece um vulcão, não consigo segurar!”, comenta o irmão. E a cabeça de Lucinha sai pela janela, para desespero da mãe: “Lucia Helena, os vizinhos, minha filha, o que vão falar?!”. A única que se diverte com a situação e encoraja Lucinha é sua irmã, mais nova, também em conflito crescente com os pais. A metáfora simboliza, logicamente, a opinião de sua família tradicional e “careta” sobre o estilo de vida da jovem.

Tais conflitos de gerações, seja pela disputa por autonomia e liberdade, seja por visões de mundo antagônicas, seriam naturais ao arranjo das idades da vida, cristalizados pelos processos históricos de construção da experiência moderna (ARIÈS, 1973; PERALVA, 2007).

Uma vez dotadas de especificidade própria, as fases da vida não se tornam apenas autônomas, umas em relação às outras. Permanecem interdependentes e mesmo hierarquizadas. Tal hierarquia constrói-se sobre a base de uma tensão, intrínseca à modernidade, entre uma orientação definida pela lógica da modernização (portanto, orientação para o futuro, pela afirmação conquistadora da renovação como valor) e o fundamento normativo da ordem moderna, que afirma, ao contrário, a primazia do passado como elemento de significação do futuro. Cabe ao passado, isto é, à ordem social já construída, domesticar, sem destruir, os elementos de transformação e modernização inerentes à vida moderna (PERALVA, 2007: 17).

Esta definição da ordem moderna, além de influenciar diretamente sobre a educação, que seria a passagem da socialização tradicional às novas gerações, define também as relações entre jovens e adultos, estabelecendo os espaços de atuação em cada idade da vida (idem). O jovem, desta forma, estaria configurado como o desviante à norma, a resistência à ação socializadora moderna, daí a justificativa para os conflitos geracionais, tão presentes em pontos centrais das tramas dos filmes realizados nos anos 1980 e aqui analisados.

Peralva, porém, identifica que no ritmo acelerado das transformações contemporâneas, a tensão que destaca gerações expressivamente distintas se dissolve, havendo oposições significativas somente em momentos de crise ou maior reação conservadora (ibid: 21). Alguns fatores também seriam determinantes para este novo arranjo social das cristalizações geracionais: o prolongamento da escolarização e da expectativa de vida.

Os fatores enumerados acima, aliados à perda do lugar central da velhice nos discursos contemporâneos, que, como sinaliza Edgar Morin ([1969] 2005), acentua-se desde o fim da

Segunda Guerra Mundial, faz emergir a condição do jovem como modelo cultural do presente. “A característica marcante desse processo é a valorização da juventude que é associada a valores e a estilos de vida e não propriamente a um grupo etário específico” (PERALVA, 2007: 25). Neste contexto, portanto, as linhas que antes iluminavam gerações distintas e definidas, bem como os embates entre elas, hoje estariam mais tênues e invisíveis. Este fenômeno transparece também nos filmes contemporâneos nacionais como *As melhores coisas do mundo*, *Os famosos e os duendes da morte* e *A alegria*, como analiso nas próximas páginas.

Por volta dos anos 1960, Guy Debord também sublinhou as mudanças relativas aos papéis sociais em torno da juventude, a que dedicou a tese #62 de *A sociedade do espetáculo*. O término dos conflitos de gerações e mesmo o apagamento entre as fronteiras da juventude e do mundo adulto seriam explicados pelo fato de que os jovens, crescidos sobre os sólidos alicerces do espetáculo, antecipadamente, agiam pelos interesses do sistema econômico, que incorporara, mesmo em suas mercadorias, o repertório de contestação política possível:

[...] aparece, em primeiro plano, uma oposição espetacular entre a juventude e os adultos: porque não existe nenhum adulto, dono da própria vida, e a juventude, a mudança daquilo que existe, não é de modo algum propriedade destes homens que agora são jovens, mas sim do sistema econômico, o dinamismo do capitalismo. São as coisas que reinam e que são jovens; que se excluem e se substituem sozinhas (DEBORD, [1967] 2009: 42)

Talvez mesmo por essa crise na identificação de gerações cristalizadas a mídia abrace com tanto entusiasmo cada categorização simplória do termo, que resulta por vulgarizá-lo (FREIRE FILHO, 2008: 44), além de, sob a perspectiva de Debord, incorporar tais representações ao repertório espetacular (se já não estivessem, de antemão, a serviço desta lógica). Em reportagens especiais separadas por breves intervalos, as revistas semanais delineiam modos de ser jovem e configuram modelos ideais de subjetividade juvenil, propagando “*conhecimentos, verdades* sobre o que constitui a ‘essência’ e as ‘potencialidades’, os ‘prazeres’ e os ‘dilemas’ dos adolescentes e dos jovens” (FREIRE FILHO, 2006: 38). Até mesmo modelos de rebeldia, resistência e autenticidade são catalogados previamente.

É por este viés que a juventude e a adolescência devem ser pensadas como um *artefato da governamentalidade*, como: “[fenômenos] construídos e operacionalizados na intersecção de discursos políticos, acadêmicos e mercadológicos que estabelecem ser aceitáveis, desejáveis ou

temerárias determinadas características, configurações, associações e atitudes das populações denominadas jovens” (FREIRE FILHO, 2008: 37). O raio de ação destes enunciados, porém, não se restringe aos adolescentes. Os pais também são interpelados a entender as melhores formas de lidar com o adolescente que sustenta sob seu teto.

A relação dos jovens e seus pais em *As melhores coisas do mundo* e *Os famosos e os duendes da morte* corrobora a tese acerca da crise das idades da vida e conseqüente abrandamento dos choques geracionais. Muitos dos ápices dramáticos destas narrativas cinematográficas se dão, de fato, em interações entre pais e filhos. O que cabe apontar é que o conflito não surge na divergência das visões de mundo, mas na resistência inicial dos jovens em aderir à socialização do mundo adulto, representada nas figuras dos progenitores.

Tal resistência, nestes discursos cinematográficos, é atrelada aos comportamentos e valores da infância, enquanto, por outro lado, o amadurecimento e a resiliência da socialização adulta são enaltecidos enquanto comportamento *maduro* e desejável. Mesmo a atitude inicial dos jovens frente a acontecimentos particulares que os faziam defrontar com o horizonte da socialização adulta não pode ser classificada exatamente como um movimento de resistência. Seria algo mais próximo de uma metonímia da adolescência: um período liminar em que os jovens devem abandonar a lógica infantil e reajustar sua bússola moral diante do norte das novíssimas demandas que se apresentam.

Os famosos e os duendes da morte e *As melhores coisas do mundo* captariam, portanto, este exato momento de crise de referência – o abandono da infância e a perspectiva da maturidade –, que seria essencial à adolescência como um rito de passagem. Daí o pertencimento destas produções ao que se convencionou chamar de dramas de *coming of age*, narrativas de episódios capitais para a “transformação” do adolescente em jovem adulto, responsável, bem-resolvido, que desenvolveu plenamente suas capacidades.

No caso de *As melhores coisas do mundo*, o fato de o pai de Mano ter saído de casa para ir morar com outro homem é o acontecimento que traga o protagonista para questionamentos existenciais e autorreavaliações de condutas e valorações. Como todos os outros estudantes do colégio de Mano, o rapaz engajava-se em estigmatizar colegas de comportamento desviante – é o caso do desenho que faz de Bruna, onde se lê o apêndice: “sapatão”. Quando descobre a homossexualidade do pai — a “pior coisa do mundo”, “igual a ganhar na loteria... só que ao contrário” — Mano passa a temer que seja alvo das atitudes *infantis* que até pouco tempo

praticava. “É *politicamente incorreto* tratar mal o nosso próprio pai *gay*, certo? O pai dos outros ser viado, juro por tudo que é mais sagrado, que não vejo o menor problema. Mas o *meu* pai?!”. É por isso que o personagem se solidariza com Bruna e também Carol, que sofre *bullying* por ter beijado um professor.

Já em *Os famosos e os duendes da morte*, o acontecimento que desperta Mr. Tambourine Man para sua pretensa crise de maturidade é a experiência da morte, que insiste em lhe rondar, seja pela ausência do pai, seja pela série de suicídios entre os habitantes de sua pequena cidade — em especial, o de Jingle Jangle, moça por quem o rapaz parece nutrir algum tipo de admiração e particular interesse, não necessariamente sexual. Esses acontecimentos, e a forma como todas as pessoas que lhe cercam parecem tratá-los com naturalidade, despertam em Mr. Tambourine Man um desejo de fuga, escape para uma vivência alternativa na qual poderia se identificar com seus pares.

Diante dessas duas questões, propostas pelas narrativas dos filmes como essenciais ao amadurecimento dos protagonistas, é interessante sublinhar o papel capital da família — e ainda de outros personagens adultos — como referências na jornada diligente por soluções. O questionamento da mãe de Mano — “Cala a boca!! O que *você* entende da vida?!” —, ao ouvir o deboche do filho, de que a “melhor coisa” que poderia ter lhe acontecido era ter um “pai boiola”, lhe propõe uma interrogação: “é *politicamente incorreto* tratar mal o nosso próprio pai *gay*, certo?”. Já pautado pelos valores da socialização do mundo adulto, o rapaz ainda pondera a sinalização de Carol, que, quando ouve de Mano a confissão de seu “segredo”, exalta a coragem de o pai ter ido em busca de sua felicidade sem se importar com a opinião dos outros. Mano também reflete sobre a situação de sua própria mãe, que sofre um colapso nervoso e, sensibilizado, passa a ajudá-la, compreendê-la — não é tempo, afinal, para conflitos “infantis”. É preciso aceitar sua família e, principalmente, contar com sua união para enfrentar os próximos meses no “inferno” da escola.

A compaixão com a situação materna também é um dos fatores que faz Mr. Tambourine Man sair de sua jornada individual de reafirmação de identidade para se voltar à família em *Os famosos e os duendes da morte*. Em um momento lúdico, depois de ter partilhado um cigarro de maconha com um amigo, desabafa, sério: “Cara, acho que a minha mãe tá mal sem o velho. Ela fica falando com a cachorra o tempo inteiro”. Apesar da preocupação inicial, em vários momentos do filme assistimos ao protagonista responder rudemente às interações com a mãe,

seja recriminando seus hábitos (o de visitar a lápide do marido, por exemplo), seja frustrando suas expectativas (ao recusar o plano de ter filhos e desejar que nunca tenha saudades de casa).

Mas mãe e filho vivem momentos de muita proximidade também, especialmente pela melancolia e solidão compartilhada — bebem vinho juntos e discutem a vida, jantam e assistem à televisão sempre juntos — embora Mr. Tambourine Man acabe sempre se desvencilhando. Um ponto chave na mudança de comportamento do rapaz é uma (quase) conversa com os avós, alemães, sobre a morte do pai — o avô, que não fala português, só o observa, ciente da distância que os separa. A partir da aproximação com a tradição das pessoas de sua cidade, e a vivência de uma experiência próxima a de fuga que tanto planejara, Mr. Tambourine Man aceita a importância da família e da tradição em sua constituição identitária. A reconciliação do protagonista, com sua mãe e consigo mesmo, é abraçar, chorar e dançar, ao som da música típica de festas juninas cantada com forte sotaque alemão, junto à mãe.

Em *A alegria*, não há um conflito de gerações demarcado, afora a preocupação amiúde excessiva da mãe de Luíza com a filha. Tampouco a protagonista juvenil leva em alta conta a organização do mundo adulto ou a referência de sua família divorciada. O apoio do pai, porém, lhe é caro para seus planos “revolucionários”. Cabe analisar aqui os sentimentos que são projetados sobre Luíza enquanto filha, e jovem, disposta a transgredir a ordem vigente por uma “política da alegria”. “Podemos imaginá-los [os jovens] como transgressores licenciosos, substitutos de nós mesmos, ou como profetas da salvação; como violadores ou como precursores do sistema” (SPACKS *apud* FREIRE FILHO, 2006: 37). Assim como uma parcela dos enunciados sobre a juventude, o pai cobra que a filha faça uso de seu poder de mudança social.

Ele se regozija ao ver o ímpeto de insatisfação e coragem na filha e estimula sua inquietação — embora, ele mesmo, não aja para que alguma mudança social aconteça. *A alegria* explícita que este poder é exclusivo da juventude. Somente os jovens têm uma visão candente e ativa sobre o mundo (“olhos de fogo”, como descreve a epígrafe do filme) e podem transpor barreiras da ordem socioeconômica vigente (atravessar paredes, o grande sonho fantástico de Luíza, que mais à frente se concretiza). O pai então transmite uma tática para não se deixar submergir pelo capitalismo: “A gente tem que aprender a driblar os nossos inimigos com os olhos. E enganar. Deixá-los mortos de raiva. O dia em que você se acalmar, eu te jogo na Baía de Guanabara!”.

É interessante observar, a partir da análise de filmes que retrataram a juventude em duas épocas distintas, o acentuado abrandamento, observado também por teóricos aqui citados, do conflito geracional. Enquanto o atrito narrativo em *Menino do Rio* e *O sonho não acabou* surge das visões e experiências de mundo opostas entre pais e filhos, em *Os famosos e os duendes da morte* e *As melhores coisas do mundo* a referência da família nuclear é capital para a socialização e pretense processo de amadurecimento juvenil.

Cabe ainda observar que, num contexto em que diversos teóricos sinalizam para a perda do espaço de instituições sólidas da Modernidade, como a escola, o casamento e a própria família (BAUMAN, 1998), filmes recentes na produção nacional destacam em suas representações da juventude a importância imperiosa e insubstituível da família. Sublinhando e legitimando condutas e valorações, enquanto, por oposição, negligencia e rebaixa outras tantas possibilidades, os filmes juvenis podem também ser categorizados como um discurso de saber e poder que reitera a situação da juventude como um artefato de governamentalidade.

2.3 Sobre o lazer juvenil: riscos, prazeres e afirmação de identidade

Muitos dos enunciados atrelados à juventude e à adolescência tendem a propagar dois estereótipos concorrentes acerca desta fase da vida. Uma série de enunciados midiáticos, reportagens, filmes e livros inclina-se ora em alertar para os comportamentos de risco (para os próprios jovens ou aqueles que os cercam) assumidos por rapazes e moças, ora em destacar os prazeres particulares desta faixa etária, amiúde retratados como específicos ou exclusivos dos jovens. Tais enunciados podem aparecer sobrepostos — quando os próprios jovens, em despreocupado frenesi hedonista, assumiram práticas perigosas, como o uso e a experimentação de drogas e a prática sexual desprecavida.

A percepção comum do tempo da juventude como uma série de momentos de fruição e divertimento ressoa também no senso comum. Juízos e valores atribuídos culturalmente à juventude, por exemplo, cada vez mais se entrelaçam com definições de felicidade, seja pelo cultivo de um corpo esguio, belo e saudável, seja pela valorização positiva de determinado estilo de vida jovem. Friso aqui este ponto por conta das questões a serem abordadas nas próximas páginas, embora uma série de outros estereótipos com frequência reduzam e moldem a juventude, como diversos acadêmicos insistentemente ressaltam (FREIRE FILHO 2004, 2006,

2008; ALMEIDA, 2007; SPOSITO, 1993; PAIS, 1990; VELHO, 2010; ABRAMO, 2005, 2007 ; DAYRELL, 2007; CARRANO ET AL, 2007).

Pode-se explicar a pregnância da imagem homogênea do jovem hedonista, em busca incansável pelo prazer e bem-estar, pois, como sinalizou Pais (1990), “é no domínio do lazer que as culturas juvenis adquirem maior visibilidade e expressão” (Idem: 591). Longe dos olhares atentos de professores e pais, rapazes e moças engajam-se em sociabilidades de lazer, construindo, principalmente nesses momentos entre pares, suas próprias “normas e expressões culturais, seus ritos, suas simbologias e seus modos de ser, que os diferenciam do denominado mundo adulto” (DAYRELL, 2008). Por assim ser, o “espaço-tempo lazer” é essencial para a construção de identidade juvenil, sobretudo na relação entre os amigos, como bem sinalizado por Pais: “os amigos do grupo constituem o espelho de sua própria identidade, um meio através do qual fixam similitudes e diferenças em relação aos outros” (PAIS *apud* DAYRELL, 2007: 1111).

Este prestígio do grupo de amigos na construção identitária dos jovens — seja nas preocupações íntimas do “eu”, seja na representação coletiva do “nós” — é evidente nos filmes analisados nesta pesquisa, nas duas épocas distintas. Um ponto de divergência que cabe analisar comparativamente e indagar suas motivações nos discursos cinematográficos, porém, é como esta afirmação de identidade é sublinhada com frequência em momentos de crise de pertencimento, como acontece em *As melhores coisas do mundo* e *Os famosos e os duendes da morte*, ambos lançados em 2010.

No segundo, como já relatado anteriormente, o jovem anônimo — escolha formal consciente: este jovem é *qualquer* jovem — Mr. Tambourine Man parece tomar a introspecção como fator capital para a afirmação de sua autenticidade, em oposição à sociabilidade dominante. Diversas vezes, aparece acompanhado de um único amigo, que mesmo assim não compartilha das preocupações mais profundas que atormentam incessantemente Mr. Tambourine Man.

A ideia fixa de que “precisa sair daquela cidade” é constante ao personagem: parece viver num não-lugar, onde não haveria espaço para a criação e a afirmação pessoal. Congelado pelas interações que lhe cercam, de um mundo em que a sociabilidade assume uma forma desvitalizada, obedecendo a um ritmo lento e burocrático particular à pequena cidade, tenta aquecer suas relações a partir de contatos com uma comunidade *online* de amigos, cuja convivência à distância parece redefinir e constituir sua interioridade.

Tal construção de individualidade sublinhada em *Os famosos e os duendes da morte* faz eco às observações de Martín-Barbero. O pesquisador colombiano analisou o fenômeno da construção de subjetividade a partir das relações *online*, à luz dos estudos do catalão Juan Mayaens Planells, segundo o qual a invenção de um “outro eu” nos ambientes digitais iria “ao encontro da necessidade de anonimato produzida por uma sociedade onde as pessoas se sentem cada vez mais uniformes, vigiadas e teledirigidas” (MARTÍN-BARBERO, 2008: 25). Algo similar ao que parece ser indicado no filme para que Mr. Tambourine Man valorize, inicialmente, muito mais seus laços *online* do que os *offline*.

Em *Os famosos e os duendes da morte* nada mais nos é apresentado sobre o “Menino Sem Nome”, Mr. Tambourine Man, que alguns autorrelatos de sua vida, que aparecem em textos e vídeos *online*. Martín-Barbero indaga, se, no caso da criação de um personagem *online* fictício, que poderia permitir ao usuário uma “singular experiência de liberdade”, estaríamos diante da “possibilidade de uma *subjetividade sem identidade*” ou uma “subjetividade que se dota de uma *identidade completamente construída, ficcional*” (idem, *ibid*).

Nesta analogia, cabe ressaltar que o personagem de Mr. Tambourine Man não é fictício, dentro do universo *online*, é somente uma forma de anonimato. As relações que o rapaz traça no mundo *virtual* não são baseadas em premissas falsas. Pelo contrário, seria neste ambiente digital que o “Menino Sem Nome” conseguiria de fato expressar sua subjetividade, sua *autenticidade*, construindo relações fortuitas com outros. É interessante apontar também como *Os famosos e os duendes da morte* mantém a identidade virtual do personagem ao longo de todo o filme - para os espectadores, o protagonista é o “Menino Sem Nome”, Mr. Tambourine Man, e, como um amigo virtual, só o conhecemos através de seus hábitos *online*, a partir dos pequenos vídeos e textos fantasiosos (ou não?) postados em seu *blog*. Permanece constante a indagação de quem de fato é o adolescente “Sem Nome” e até que ponto Mr. Tambourine Man seria um personagem imaginário, um pseudônimo para experiências digitais.

É interessante atentar para a lógica de sociabilidade inversa à do senso comum representada em *Os famosos e os duendes da morte*, que assume o “mundo virtual” como o espaço para as *verdadeiras e autênticas* relações sociais. Tal percepção, como retratada pela narrativa, seria um traço particular à geração contemporânea de adolescentes, conectada *full-time*, distinção repetidamente ressaltada em outros discursos midiáticos (FREIRE FILHO, 2008; ROCHA & PEREIRA, 2009).

A afirmação de sua identidade, no “mundo real”, se dá justamente pela abstinência de práticas de sociabilidade generalizadas à representação da juventude de classe média, como o engajamento num grupo de amigos, a prática de esportes, a frequência a festas etc. Dois únicos pontos que parecem convergir com este tipo de representação é a experimentação de drogas — no caso, a maconha, retratada uma única vez, num contexto hedonista e escapista — e o apreço pela música, representada no culto a Bob Dylan, diante do *far niente* perpétuo do protagonista. Cabe registrar uma passagem de Martín-Barbero sobre a representatividade da música no contexto juvenil como um “organizador social do tempo”:

a juventude aliou o modo de organizar, ou melhor, de dar *forma* ao amorfo tempo do ócio desdobrando-o *ritmicamente* para erradicar sua chateação intrínseca. [...] Não será a música a *interface* que permite ao jovem se conectar e conectar, entre si, referentes culturais e domínios de práticas e saberes que, para os adultos, resultam tão heterogêneos e impossíveis de juntar? (MARTÍN-BARBERO, 2008: 16).

A música também aparece como elemento decisivo em *As melhores coisas do mundo*. O violão/guitarra do jovem protagonista Mano relaciona ou simboliza três aspectos da narrativa. Em primeiro lugar, representa *status* diante da menina por quem está apaixonado e dos amigos da escola. Uma segunda atribuição é inserir no roteiro a figura de Marcelo (Paulinho Vilhena), o professor de violão, referência do mundo adulto decisiva para o *amadurecimento* de Mano diante da homossexualidade do pai — “Se você vai aguentar ou não, só você vai saber. Pensa numa encruzilhada. Ou você vai por aqui, ou vai por ali. Ou você enfrenta, ou você amarela. Essa escolha, Mano, é sua. É igual a escolher a música que você quer tocar”.

Por último, a própria relação de Mano com o instrumento é um recurso simbólico da transição do personagem à maturidade, atuando como “melhor amigo”, como destaca o professor, nos momentos de maior tensão dramática. Se, nas cenas iniciais de *As melhores coisas do mundo* Mano aparece empunhando um violão e fazendo caretas no espelho, enquanto ouvimos os gritos de uma plateia imaginária e o som distorcido de uma guitarra elétrica; depois de aceitar seus embates com a família e a turma da escola, o protagonista finalmente aprende a tocar *Something* na guitarra e dedilha para os amigos.

O instrumento, como descrito acima, assume também distinta importância de *status* para Mano, pois, no contexto social da escola, o protagonista busca legitimação junto aos pares. Primeiramente, o artifício usado por Mano remete, pelo que o filme infere, ao contexto de

imaturidade infantil — elaborar uma caricatura de uma colega de classe onde se lê “sapatão”. Aliás, cabe observar que todo o contexto de insegurança e chacota em *As melhores coisas do mundo* advém do arranjo de possibilidades sexuais, retratadas como aspecto fundamental, além de *locus* de conflitos, durante a adolescência. Diante do desenho, Bruna, a caricaturada, interpela Mano, explicitando que é a insegurança que o motiva a tentar se afirmar entre os pares desta forma: “O problema é comigo? O jeito que eu me visto? Ou é porque a meninas me acham mais interessante do que você?”.

Num segundo momento, quando Mano se torna alvo potencial das gozações da maioria, quando a homossexualidade de seu pai se torna pública, o rapaz recorre a um discurso de liberdade de expressão, de afirmação da subjetividade. Integra, portanto, Chapa Mundo Livre, “para romper a bolha sem ar” em que vive, de forma a garantir que as singularidades manifestas de seus amigos e família não seja alvo do *bullying* psicológico que impera nos corredores, celulares e *blogs* do colégio. O *bullying* cibernético retratado em *As melhores coisas do mundo*, aliás, surge na esteira de uma série de questionamentos, incitados com frequência pelos meios midiáticos, sobre os potenciais danos psicológicos irreparáveis na formação da criança e do adolescente fomentados pelo que seria uma prática *contemporânea* — discurso corroborado pelo filme, seja pela agressão física sofrida por Mano, seja na fala dos pais que relaciona o *bullying* aos “reacionários” e “vândalos”.

Em *Os famosos e os duendes da morte* e *As melhores coisas do mundo* pode-se perceber, a partir das trajetórias descritas acima, a demasiada importância de colocar em pauta a discussão sobre a aceitação da subjetividade individual no contexto coletivo: Mano e alguns de seus amigos sofrem *bullying* na escola por demonstrar traços desviantes, enquanto Mr. Tambourine Man não encontra espaço para expressar sua individualidade entre aqueles que o cercam no mundo “real”.

Preocupação maior para os adolescentes retratados em *As melhores coisas do mundo* é conciliar a aceitação social e a autenticidade, “serem eles mesmos”, “sem hipocrisia”. O filme questiona as aparências dos papéis sociais, a incongruência entre *ser* e *parecer*, entre *pensar* e *agir* em consonância com o que se pensa, seja pelo conflito do pai — que se divorcia quando consegue aceitar o fato de que é *gay* e reconhecer isso perante a família —, seja pelo do filho — que deve recusar atitudes que há pouco tempo tomava. Esta questão se torna ainda mais delicada

no colégio, onde reina o individualismo e há pouca tolerância para gostos, moda ou estilos de vida distintos, e o grupo parece estar sempre à espreita de qualquer deslize individual.

Já em *Os famosos e os duendes da morte*, há exacerbada atenção aos processos individualistas do protagonista, que assume tons até mesmo narcísicos, em acreditar-se diferente — e há mesmo uma valoração moral, em acreditar-se *melhor* — do que aqueles que o cercam. É pela criação de um personagem na internet que Mr. Tambourine Man pode recolher-se num processo de busca e, ao mesmo tempo, dar vazão ao que é representado como seu *verdadeiro* eu, distante dos papéis sociais de filho, neto, órfão, estudante ou habitante da pequena colônia alemã em que vive. É neste espaço que o personagem pode, então, ser *livre e autêntico*, expressando seus desejos e conflitos mais íntimos: a saudade da época da infância, a proximidade de Jingle Jangle, menina que se suicidou recentemente, a vontade de deixar a cidade etc.

Tais representações, que projetam questionamentos e sugerem agenciamentos de práticas de autenticidade, são sintomáticas de um novo horizonte moral observado por Taylor (2011). Em *As melhores coisas do mundo*, por exemplo, é possível perceber o que Taylor descreve criticamente como um “liberalismo de neutralidade”, pelo qual seria necessário manter uma imparcialidade sobre os caminhos escolhidos individualmente para traçar suas vidas. É o que acontece em muitos momentos de *As melhores coisas do mundo*, quando se exige *respeito* pelas decisões tomadas individualmente pelos personagens — a homossexualidade do pai, a atitude compreensiva da mãe frente ao desmantelamento de seu casamento, a postura dos alunos diante do *bullying* praticado na escola, em grande parte relacionado às preferências e às condutas sexuais. De qualquer forma, os personagens buscam respeito na afirmação de suas subjetividades propostas pelo filme, em dada medida, como únicas.

Já em *Os famosos e os duendes da morte* percorremos, junto a Mr. Tambourine Man, a busca e a afirmação de sua identidade. O cenário que motiva esta jornada é o mesmo descrito por Taylor, que perpassa o da autenticidade: “Ser fiel a mim significa ser fiel a minha própria originalidade e isso é uma coisa que só eu posso articular e descobrir. Ao articular isso eu também me defino” (Idem: 39). Porém, o culto à autenticidade no filme de Esmir Filho parece muito mais próximo a uma vulgarização do termo, como Taylor definiu, sem que haja um sentido humano, um horizonte moral por trás das descobertas de Mr. Tambourine Man, que, inclusive, bloqueariam sua relação com o passado e com laços familiares e de solidariedade (Idem: 49).

A questão que fica em aberto pelo final ambíguo do filme é se Mr. Tambourine Man reavalia ou reafirma sua posição por intermédio de uma experiência socializante e fantástica — o encontro com Jingle Jangle, a menina suicida, e seu namorado Colono, que sobreviveu à tentativa de tomar cabo da vida. São esses os personagens dos quais o protagonista se sentia “próximo”, mesmo sem o ser fisicamente. Depois do encontro, Mr. Tambourine Man retornaria sua atenção à família e à comunidade alemã ou partiria rumo ao show do Bob Dylan em uma cidade distante, despedindo-se e reconciliando-se chorosamente com sua mãe? Esta última escolha, à luz das investigações de Taylor, seria autodestrutiva, uma autorrealização lastreada pelo individualismo, às custas dos laços da família, de cidadania e de solidariedade.

Diferentemente de *Os famosos e os duendes da morte* e *As melhores coisas do mundo*, *A alegria* retrata um grupo coeso de amigos, em que não há espaço para conflitos de aceitação. A representação da juventude idealizada pelo filme de Meliande e Bragança, inclusive, transmite a ideia de uma classe uníssona, em que, por estarem numa mesma condição — ignorados e subestimados pelo mundo adulto tecnocrata e opressor — os jovens se reconheçam e sejam unidos por ideais comuns. A amizade é o valor mais importante na sociabilidade afetiva dos jovens de *A alegria*, valor essencial para a “política da alegria” capaz de redesenhar a ordem do mundo. E, como o título poderia sugerir, os momentos de sociabilidade entre pares são relances de sentimentos frugais e bastante sensórios, tão ingênuos que remetem diretamente à inocência da infância nostálgica da personagem, como fica inferido por este trecho final do filme, quando Luíza narra um mundo regido pela alegria:

Caixas de som, coisas de plástico, brincos de estrela, ideias malucas, colar chiclete no cabelo, jogar sabão em pó no chafariz da praça, fugir de casa, amar para sempre. Planos pro mundo, planos pra mim. Beber leite condensado na latinha até ficar com dor de cabeça. Deitar de cabeça para baixo, até o sangue encher meus olhos de saudade.

Em *Menino do Rio* e *O sonho não acabou*, representantes da filmografia destinada aos jovens nos anos 1980, também não há conflitos ocasionados por diferentes modos de expressão de subjetividade, a exemplo de *A alegria*. Em *Menino do Rio*, a ênfase na sociabilidade coletiva dos amigos é marcante. Não há, inclusive, ênfase sobre a individualidade juvenil, sobressaindo o aspecto de tribo com (des)preocupações, valorações e visões de mundo análogas: uma tribo de surfistas, corpos bronzeados e enxutos, cabelos alourados, pouca roupa, sempre florida ou de cores vibrantes, liberdade com os compromissos sociais de ter um trabalho fixo, moradia estável

ou casamento convencional, uso frequente de maconha, valorização do contato com a natureza e da saúde, prática assídua de esportes radicais.

O conflito por afirmação de identidades particulares no pertencimento de um grupo, como manifestado em *Os famosos e os duendes da morte* e *As melhores coisas do mundo*, também pouco aparece em *O sonho não acabou* ou *Feliz ano velho*. Neste último, os embates entre Mario e o amigo Klauss, ou Mario e namorada Ana, acontecem muito mais por opiniões divergentes no que diz respeito ao pragmatismo político do que por opções que escapem (ou mesmo neguem) comportamentos e condutas eleitos pelos próprios jovens como referências ideais de modos de ser. As discussões e os afastamentos dos personagens nas relações de amizade, quando ocorrem, são retratados pelo filme como consequências do temperamento imaturo e intempestivo de Mario, ainda incapaz de aceitar ou lidar com sua recém-adquirida deficiência física.

Já os embates em *O sonho não acabou* são resultado das situações limites dos arcos narrativos dos personagens, que são posicionados pelo roteiro a questionar e comparar opções de vida, sem que isso signifique no entanto a ruptura dos laços de amizade. É o caso, por exemplo, da discussão entre Ricardo, João e Lucinha, descrita anteriormente. O conflito generalizado dos personagens se resume em guiar sua própria vida com liberdade, através da busca e expressão de seus desejos *autênticos*, ou a autonomia financeira dos pais. Por sua vez, o conflito entre Silveirinha e Danilo, na ocasião da prisão do jovem mecânico, é também um recurso narrativo, ao cotejar as consequências da opção pelo crime para jovens de posições sociais tão díspares. É ainda um meio de antecipar o principal conflito do filme, quando, por responsabilidade última de Silveirinha, Danilo decide dar um derradeiro golpe e forjar um sequestro, mas termina por se acidentar de moto.

O acontecimento final de *O sonho não acabou* ressalta a segunda representação amplamente vinculada à juventude, relacionada às práticas de risco. Diante da inconsequência generalizada de Danilo — tráfico e consumo de drogas, abuso de velocidade, extorsão por meio de falso sequestro, furto — o personagem sofre um acidente quase fatal de moto. A representação de Danilo, portanto, aproxima-se da de um mártir, que destaca a injustiça do mundo contemporâneo para aqueles que já nasceram privados de opção, com o destino infeliz (contra o qual o personagem tanto luta) traçado. Aliciado por Silveirinha, sofre todas as

consequências das escolhas que tomou, enquanto o amigo rico sai impune, inclusive de um caso de estupro, por contribuição da influência e do poder do pai.

A juventude em risco é um tema recorrente dos filmes dos anos 1980. Uma hipótese que pode explicar essa predominância é o destaque que essas narrativas conferem às experiências de prazer hedonista de rapazes e moças. Como analisado anteriormente, o estereótipo do jovem despreocupado e inconsequente em momentos de lazer muitas vezes está imbricado com o enunciado de comportamentos de risco — daí a implicação de diversos discursos atuarem junto à juventude de forma a regular seus prazeres, seja ao exaltar, estimular e legitimar condutas exemplares e socialmente aceitas, seja ao desqualificar, reduzir ou rechaçar práticas negativas ou desviantes.

É o caso ainda do acidente do adolescente Pepeu em *Menino do Rio*. O surfista aprendiz morreu no mar, ao superestimar suas próprias capacidades e menosprezar o oceano revoltado. A falta de responsabilidade e a onipotência do surfista, como o filme infere, é a causa de tantos adolescentes se colocarem, ingenuamente, em situações de risco enquanto nas práticas de lazer. Caso semelhante acontece com o personagem Mario, do filme de Roberto Gervitz. Em *Feliz ano velho*, o protagonista fica em estado paraplégico após mergulhar do alto de uma pedra em uma cachoeira. O personagem de Ronaldo (Alfredo Damiano), piloto profissional de *motocross* com quem Mario alterna uma espécie de embate e admiração, também é destinado a uma cadeira de rodas por própria imprudência, ao sofrer um acidente no veículo. Mario e Ronaldo devem, então, aceitar os desafios de suas novas condições, enquanto tentam encontrar a melhor forma de lidar com o ocorrido. Depois de intensos conflitos internos, Mario encontra a forma de expressar seus sentimentos através de uma máquina de escrever; enquanto Ronaldo comete suicídio.

Por outro lado, a temática de juventude em risco não se faz presente nos filmes contemporâneos aqui analisados. Neste caso, diametralmente opostos à produção dos anos 1980, estes três exemplares retratam jovens responsáveis e preocupados com a manutenção de uma disciplina e autocontrole para preservar um termômetro moral e ético — seja em prol da conservação dos arranjos sociais, seja lutando contra ele. A preocupação com o futuro é uma constante e, portanto, há pouco espaço para o hedonismo irresponsável e inconsequente (mesmo em *A alegria*, em que as inocentes propostas ficam mais no plano das projeções).

O uso de drogas, lícitas ou ilícitas, é talvez a única forma de lazer representada em todos os filmes do *corpus* da pesquisa, mesmo que com gradações e produções de sentido distintos. Em

As melhores coisas do mundo, por exemplo, sempre há a ingestão de bebidas alcoólicas quando se retrata os jovens em momentos de descontração hedônica. Em relação à maconha, há somente uma cena em que é sinalizado o uso da droga: quando Pedro, irmão de Mano, desiludido com o término do namoro, recorre a um cigarro como forma de fuga da realidade. Neste sentido, o personagem também faz uso de tranquilizantes, receitados para a mãe, em conjunto com a ingestão de bebidas alcoólicas — combinação que lança mão também quando tenta o suicídio.

Em *Os famosos e os duendes da morte*, a maconha também é uma forma de escape do protagonista, sendo abordada em apenas uma cena, no que seria um dos raros momentos de descontração do rapaz. Já em *A alegria*, o uso de maconha é inferido numa festa, onde também há consumo despreocupado de bebidas alcoólicas. Em *Feliz ano velho*, representante dos anos 1980, a maconha é só mais uma das ferramentas à disposição de Mario e Klauss para a ocupação do tempo ocioso em forma de lazer. É também mais uma forma de aproximação de Mario com seu enfermeiro e acompanhante, já adulto, retratada como uma prática que, embora seja marcante, não se restringe ao universo juvenil. Não entram no foco destas narrativas a problematização do uso de drogas que já foram questões centrais incansáveis em tantas outras narrativas juvenis:⁹³ a preocupação dos adultos, os perigos, os porquês, os efeitos, a administração desta prática frente a responsabilidades sociais etc.

Estas representações, até certo ponto semelhantes, fazem deduzir que o uso de drogas não se destaca como uma questão ou preocupação significativa em relação à juventude nos filmes citados acima, mas se trataria de uma das características particulares, *naturais* e constitutivas deste período. Por outro lado, algumas preocupações acerca do uso de drogas, deixadas de lado em *Os famosos e os duendes da morte*, *As melhores coisas do mundo*, *A alegria* e *Feliz ano velho* são alvo de investigação maior por parte de *Menino do Rio* e *O sonho não acabou*. No primeiro exemplo, a maconha é parte essencial da sociabilidade entre os jovens surfistas — enquanto prática ausente nos núcleos adulto e “burguês” da narrativa, do qual fazem parte a jovem modelo Patrícia e suas amigas. E, mais ainda, a maconha é uma forma de afirmação e reconhecimento coletivo do grupo de jovens que opta por determinado estilo de vida.

⁹³ Alguns filmes em que o uso de drogas por jovens é abordado de maneira central nas narrativas: entre os nacionais, *Bicho de 7 cabeças* (2001), *Tropa de elite* (2007), *Meu nome não é Johnny* (2008) e *Paraísos artificiais* (2012); dentre os internacionais, têm destaque *Eu, Cristiane F: 13 anos, drogada e prostituída* (1981), *Kids* (1995), *Diário de um adolescente* (1995), *Trainspotting* (1996), *Réquiem para um sonho* (2000) e *Aos treze* (2003).

Esta percepção do uso de drogas, mesmo que restrita à maconha em *Menino do Rio*, faz lembrar os escritos de Gilberto Velho em *Nobres e anjos*. Esta pesquisa antropológica que resultou na tese de doutoramento de Velho investiga “tóxicos e hierarquia” em dois grupos pertencentes às classes média e média-alta da Zona Sul do Rio de Janeiro na década de 1970. Os *anjós* são um grupo de surfistas praticantes de um hedonismo que o autor classifica como “sem culpas”, em oposição ao “hedonismo com camisa-de-força” identificado na “roda intelectual-artístico-boêmia-carioca”, da qual fazem parte sobretudo profissionais do cinema, teatro e literatura — os *nobres*.

Sob esta perspectiva, o grupo de jovens surfistas de *Menino do Rio* inscreve-se de forma marcante no grupo de *anjós* analisado por Velho: o uso da maconha é carro-chefe para as sociabilidades em grupo e clara demarcação de um *estilo de vida*, do qual também fazem parte a praia, o surfe e a música. Não há, como é perceptível nas análises de Velho, preocupações quanto ao futuro ou à vanguarda: os jovens não cursam universidades, não cogitam escolhas profissionais sólidas ou cultivam, de forma prática, uma postura política crítica (ALMEIDA & EUGÊNIO, 2007). Não é possível identificar, em *Menino do Rio*, o uso da maconha como uma experiência de autoconhecimento, como a prática é ressaltada por Velho no grupo dos *nobres*, inclusive articulada à psicanálise. É interessante destacar que, nas investigações de Velho, sobretudo na roda dos *nobres*, o uso de maconha aparece também associado à expressão da autenticidade, em oposição aos papéis sociais representados pelos informantes — questão também ausente na narrativa de *Menino do Rio*.

Já a narrativa de *O sonho não acabou* se articula boa parte em torno do uso de drogas pelos personagens jovens. A prática central que une cerca de oito jovens na trama é o uso compartilhado de substâncias ilícitas, sobretudo a maconha. Não há valorações morais específicas sobre a maconha, que recaem de forma mais contundente sobre a cocaína. Em *O sonho não acabou*, o único personagem que faz uso explícito e recorrente de cocaína é Silveirinha, filho abastado de um político de Brasília. Já Danilo e SQI são jovens pobres, em busca de uma solução fácil de dinheiro, e começam a traficar drogas.

Além da morte de Lucinha, dada num acidente, as grandes tragédias do filme — a dissolução dos sonhos a que o título faz referência — se concentram sobre os personagens pobres que ganham dinheiro pela droga, o que poderia ser percebido como uma sanção moral pelo “desvio”: Danilo sofre um gravíssimo acidente de moto e, procurado pela polícia por

tentativa de extorsão num falso sequestro, foge da cidade; SQI tem dívida com Silveirinha, que estupra a irmã do traficante e o expulsa de casa.

Essas questões podem apontar para uma diferenciação importante entre a produção das décadas aqui comparadas: enquanto os filmes dos anos 1980 se propõem a retratar o cotidiano, os lazes e os riscos relacionados aos jovens de sua época, as fitas mais recentes parecem se apresentar como guias de vivência para o amadurecimento saudável do jovem moderno, elaborando e legitimando tanto formas de ser jovem sem grandes conflitos com a ordem social, como atualizando o repertório de contestações sociais possíveis para a juventude. É como se, para ser um jovem feliz nos anos 1980 os filmes exibissem e inferissem uma série de repertórios *próprios* da juventude; enquanto na produção cinematográfica contemporânea a felicidade do jovem fosse vislumbrada no amadurecimento, mesmo no *afastamento* de determinadas práticas sublinhadas como *juvenis*.

CAPÍTULO 3: O consumo como modo de ser jovem

3.1. O jovem como metáfora social

Afinal, o que significa ser jovem ou adolescente? Diversos discursos, legitimados ou emergentes, se empenham em decifrar ou atualizar os conhecimentos acerca desta categoria social, sob o pretexto de apaziguar pais aflitos, tranquilizar jovens de todas as tribos ou tão somente desvelar a natureza dessa etapa da vida humana. Sob um olhar mais atento, contudo, é notória a formação de uma complexa e profícua rede de representações que ora avalizam, festejam e estimulam, ora repreendem, denunciam e marginalizam comportamentos, ideais e valorações de rapazes e moças. Tais discursos delineiam formas de controle, disciplina e educação que apontam para a formação de jovens *normais*, em conformidade com os anseios sociais de determinada época.

Canclini (2009) destaca que a mudança no enfoque da pergunta feita sobre a juventude foi determinante para o progresso dos estudos da área. Em vez de lançar a questão à luz de uma ótica geracional, pedagógica ou disciplinar, devemos formular nossa dúvida no âmbito do “sentido intercultural do tempo” (Idem: 209). Essa “pergunta social”, portanto, seria reflexo de uma sociedade que olha para seus jovens preocupada com o começo de seu próprio futuro (ibidem). A observação de Canclini vai ao encontro da hipótese de Passerini (1996) de que a juventude é uma metáfora social que condensa as angústias e ambições da sociedade, uma projeção simultaneamente de ameaça e de esperança. Abramo (2007) também reforça a ideia de que, na opinião pública e mesmo na academia, a juventude é observada como símbolo dos dilemas da contemporaneidade, em especial os morais, já que pode representar a falha, o desajuste à continuidade:

A juventude só se torna objeto de atenção quando representa ameaça de ruptura com a continuidade social: ameaça para si própria ou para a sociedade. Seja porque o indivíduo jovem se desvia do seu caminho à integração social [...], seja porque um grupo ou movimento juvenil propõe ou produz transformações na ordem social ou ainda porque uma geração ameaça romper com a transmissão da herança cultural (ABRAMO, 2007: 79).

Passerini (1996: 349) analisa a imprensa e a propaganda da época nazista na Alemanha e na Itália. Nesses discursos, prevalecia a exaltação do modelo do jovem vigoroso, másculo, destemido e, obviamente, ariano, encarnado pelo jovem e adolescente branco de classe média. A projeção dessas características sobre a juventude se configura, concomitantemente, como metáfora e instrumento do nazismo: potência e força destinadas à modernização e à expansão das fronteiras (ibidem).

Já Abramo (2007) lista as tematizações da juventude brasileira nas políticas públicas e na mídia nas últimas décadas. A análise da socióloga, aqui contextualizada em linhas gerais, é relevante para desvelar como o esforço em conduzir a socialização do jovem à vida adulta é orientado por valores históricos, flutuações econômicas, percepções políticas e tendências culturais. Abramo foca sua crítica nas concepções dos problemas sociais atrelados à juventude — nos “fora da lei” de determinado horizonte sociopolítico-econômico. Dessa forma, ressalta a condição da juventude como depositária das angústias e dos dilemas com que a própria sociedade se depara. Este breve panorama revela algumas das principais representações que ainda persistem em limitar e interpelar a juventude até hoje.

Abramo relembra a percepção generalizante que se tinha nos anos 1950, quando os jovens eram vistos como predispostos à transgressão e à marginalidade, os “rebeldes sem causa”. Essa realçada alusão à desordem estaria relacionada à ênfase dada aos discursos do fim do século anterior, que delinearão a adolescência como um período de incertezas, turbulências e adversidades. “Um momento em si patológico” (ABRAMO, 2007: 81), portanto, requeria foco pedagógico acentuado a fim de assegurar a formação de um adulto sadio, com capacidades físicas e intelectuais plenamente desenvolvidas. Abramo sinaliza que, quando as práticas delinquentes extravasam o perímetro dos grandes centros urbanos e “contaminam” as classes operária e média, a própria juventude é classificada como potencialmente delinquente, naturalmente antagônica à sociedade adulta.

Naquele momento, questiona-se o próprio modelo de socialização e tem início a demonização de subculturas juvenis, como o *rock'n'roll*.

Mais tarde, o pânico cede lugar a um entendimento da “normalidade” do desconforto e agitação adolescentes, da circunscrição do significado das culturas juvenis como espaços de socialização diferenciados e da funcionalidade desse comportamento momentaneamente desviante como parte do processo de integração à sociedade adulta (ABRAMO, 2007: 81).

Já nas décadas seguintes, a imagem da juventude é associada à ameaça da ordem social, seja na esfera política, econômica ou social. A recepção por parte da sociedade desse emergente modelo juvenil foi bastante díspar. Encarnada nas proposições pacifistas, no movimento *hippie*, na luta armada contra o regime militar ou nas articulações estudantis de cunho socialista, a juventude representou a esperança de mudança social de muitos e, ao mesmo tempo, o medo da reversão do sistema – ou de que tais jovens insatisfeitos nunca conseguissem se integrar plenamente à sociedade. Abramo sublinha que este modelo contestador foi reinterpretado de maneira positiva e proposto como exemplo de engajamento político para as gerações posteriores, constantemente acusadas de ser alienadas.

Em oposição a esse protótipo, a juventude dos anos 1980, como ressaltado no primeiro capítulo desta dissertação, é até hoje contestada por recusar o papel de fonte de mudança conquistado pela geração da década de 1960. Sendo assim, critica-se sua “incapacidade de resistir ou oferecer alternativas às tendências inscritas no sistema social: o individualismo, o conservadorismo moral, o pragmatismo, a falta de idealismo político” (ibidem: 83). É a geração da “Década Perdida”, do “fim da História”.

Abramo aponta que os anos 1990 reconfiguraram a representação da categoria juvenil a partir de angulações dos discursos sobre as gerações anteriores. A apatia e a desmobilização já não são mais atacadas de modo recorrente, mas voltam à cena as contestações aos traços individualistas, violentos e delinquentes, aparentemente naturais aos jovens. O foco da crítica da sociedade recai, à semelhança do que acontecia nos anos 1950, sobre os comportamentos e práticas que induzem situações de desvio e de risco.

Fruto de uma situação anômala, da falência das instituições de socialização, da profunda cisão entre integrados e excluídos, de uma cultura que estimula o hedonismo e leva a um extremo individualismo, os jovens aparecem como vítimas e promotores de uma “dissolução social” (ABRAMO, 2007: 81).

Tanto Passerini (1996) quanto Abramo (2007) problematizam uma representação bastante comum nos discursos sobre juventude e adolescência: o suposto protagonismo desses indivíduos em práticas violentas e marginalizadas. No caso da análise de Passerini, a virilidade e o vigor juvenis eram direcionados à legitimação da violência nos regimes autoritários. Já

Abramo pondera como o foco discursivo da mídia e das políticas públicas configura jovens problemáticos, seja para si mesmos, seja para a sociedade. Por ambas as perspectivas são elucubradas explicações e soluções para a delinquência potencial que parece se delinear como essência constitutiva da adolescência e da juventude.

Ainda no debate acerca das principais representações midiáticas tecidas sobre essa faixa etária, Rocha e Silva (2008) analisaram a autopercepção de dois grupos de jovens em contextos urbanos: na cidade de São Paulo e em Natal, no Rio Grande do Norte. Ao pensar a recorrente associação entre juventude e adolescência em interfaces midiáticas, Rocha e Silva ressaltam que a “demonização de setores e agrupamentos juvenis” é concomitante à configuração de uma “nova gramática” nas narrativas e na percepção sobre os fenômenos de violência no país (Idem: 114).

As pesquisadoras apontam que, em meados da década de 1980, teria acontecido a “estetização da violência”, conceito que atravessa tanto as interações sociais – com o medo constante, a valorização maior desse tipo de notícia como fato social e a relevância da violência como problema social – quanto a representação midiática dessa questão – que se percebe pelo maior repertório de imagens e representações de cenas violentas. Esses dois aspectos – a interação social e a representação midiática – alimentam um imaginário fortemente marcado por “potentes sentimentos de insegurança, alarme e pânico” (Idem: 117). As autoras sublinham que a estetização da violência é acompanhada por uma “clara supervalorização e vinculação geracional” (Idem: 114). Por meio de pesquisa etnográfica e da aplicação de questionários e entrevistas em profundidade, as pesquisadoras adensaram a análise acerca da autopercepção dos jovens paulistanos frente à comum vinculação entre juventude e violência:

A experimentação da violência e seus impactos na percepção de si e do outro compõem afetos intensos, sendo recorrente para esses jovens a consciência de que a violência, sem sombra de dúvida, pode funcionar como espelho identitário e a criminalidade vincular-se diretamente à tentativa de garantir o consumo de bens simbólicos (ROCHA & SILVA, 2008: 122).

O consumo de bens simbólicos emerge como principal ferramenta para a construção identitária do outro grupo de jovens analisados por Rocha e Silva, os natalenses. Nessas entrevistas, as pesquisadoras sublinham a importância que tem para os jovens o consumo, determinante no engajamento de comportamentos e valorações: “Essa disseminação geral do

consumo produz e resulta em uma mídia-cultura, expressa e veiculada pelos meios de comunicação social. Nela, ‘o jovem consome — o adulto produz’ (Cenevassi, 2005: 23)” (Idem: 129). Delineia-se, então, o lugar privilegiado do jovem no consumo de bens materiais e simbólicos, mesmo sem fazer parte diretamente do mercado de trabalho.

A partir desses exemplos, retomo os apontamentos de Abramo (2007) sobre as tematizações mais habituais que circunscrevem as representações de adolescência e de juventude: a violência e o hedonismo (inserido, aqui, o consumo). Essa dupla ocorrência não acontece por acaso. “O ideal e o desvio têm sido duas partes indivisíveis da metáfora social que envolve a juventude [...]. Naturalizar condutas e estabelecer desvios costumam ser processos dependentes, quando não simultâneos” (MARQUES, 2010: 46). Bauman, em *O mal-estar na pós-modernidade* (1998), assinala que o crescente aumento da criminalidade é produto inevitável da sociedade de consumo, com consequências cruciais à sociedade:

Quanto mais elevada é a ‘procura do consumidor’ (isto é, quanto mais eficaz a sedução do mercado), mais a sociedade de consumidores é segura e próspera. Todavia, simultaneamente, mais amplo e mais profundo é o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer seus desejos [...]. Os que não podem agir em conformidade com os desejos induzidos desta forma são diariamente regalados com o deslumbrante espetáculo dos que podem fazê-lo. [...]. Eles também aprendem que possuir e consumir determinados objetos, e adotar certos estilos de vida, é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade humana (BAUMAN, 1998: 55-56).

Aos olhos de Bauman, o consumo é, portanto, associado à moralidade, à boa-vida, ao sucesso e mesmo à decência do homem contemporâneo. O consumidor falho, nessa configuração, seria inerente e até impreterível à manutenção dessa conjuntura. Como lhe é característico, o filósofo polonês elabora uma metáfora para elucidar sua argumentação. Nela, os consumidores são jogadores, e Bauman explica o caráter indispensável dos desajustados:

É necessário mostrar aos que permanecem no jogo as horripilantes cenas (como se lhes diz) da outra única alternativa — a fim de que estejam aptos e dispostos a suportar as agruras e tensões geradas pela vida vivida como um jogo (Idem: 57).

No bojo de uma sociedade crescentemente privatizada e desregulamentada, a percepção e a inquietação em relação aos excluídos do jogo deixam a esfera social coletiva e migram para a

individual: “Outrora encarados como um malogro coletivamente causado e que precisava ser tratado com meios coletivos, só podem ser redefinidos como um crime individual” (Ibidem).

A inerência da criminalidade e da violência no íntimo da sociedade de consumidores ilumina novamente a metáfora social da juventude. A dupla representação recorrente dessa faixa etária — ora pelo consumo, ora pela violência — é uma característica particular da sociedade contemporânea, já que consumo e violência são questões urgentes relacionadas ao seu futuro e à sua continuidade. Daí a encarnação dessas inquietações na vanguarda do mundo, a juventude.

Se não há consenso no meio acadêmico sobre como se referir ao contexto sociocultural atual, é acordo a marcante insegurança e a fragmentação que acompanham esse período de intensas e frequentes mudanças, que ocasionam o enfraquecimento das premissas, estruturas e instituições sólidas da modernidade. *O mal-estar da pós-modernidade* baseia-se numa comparação com a obra de Freud, *O mal-estar na civilização*. Se o mal-estar moderno provinha da coerção, da renúncia forçada à liberdade individual em nome de ideais coletivos de pureza, beleza e ordem, a escolha pós-moderna acarreta, por sua vez, outra boa dose de mal-estares — provenientes “de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais” (BAUMAN, 1998: 10).

No contexto pós-moderno assinalado por Bauman, a identidade individual sofre as principais mazelas de um tempo de incertezas e inseguranças. Sem maiores garantias para o futuro, perdido em meio à excessiva liberdade que reina em nossos tempos, o sujeito deve deixar para trás antigos laços sociais herdados e os sonhos de um seguro “projeto de vida” para tornar-se um “colecionador de emoções”, sem uma identidade “sólida, exuberante e imutável” (Idem: 30).

Em consonância com o pensamento de Bauman acerca dos projetos de identidade e da relevância do consumo na sociedade atual, Kellner (2001) propõe que nessa conjuntura pós-moderna a identidade torna-se progressivamente mais frágil, instável, mutável, mediada pela imagem e pela aparência. Embora reconheça a carga de contradições e tensões que cercam o debate contemporâneo, assinala que a identidade pessoal é um “construto, que pode ser constantemente modificada, refinada e requintada, é uma questão de imagem, de estilo, de aparência” (KELLNER, 2001: 331). O autor ressalta que essas escolhas são mediadas por forças coletivas, uma vez que os bens simbólicos e materiais que compõem o *estilo de vida* que adotamos são submetidos ao julgamento dos outros e indicam personalidade e individualidade. A

identidade é, enfim, afirmada no reconhecimento e na aprovação sociais, circunscrita à reflexão em contextos coletivos mais amplos.

Ao articular os conceitos de consumo cultural, mídia e estilo de vida na conjuntura pós-moderna, Freire Filho (2003) resume em linhas gerais essa nova configuração da identidade:

O estilo de vida tende a indicar um modelo puramente “cultural”: é constituído por imagens, representações e signos disponíveis no ambiente midiático e, em seguida, amalgamados em performances associadas a grupos específicos. Em segundo lugar, qualquer pessoa pode, em tese, trocar de estilo de vida, ao mudar de uma vitrine, um canal de televisão, uma prateleira de supermercado para outra. [...] Os estilos de vida constituem, em resumo, uma forma por intermédio da qual o pluralismo da identidade pós-moderna é administrado pelos indivíduos e organizado (e explorado) pelo comércio (FREIRE FILHO, 2003: 73-74).

É interessante analisar a preponderância que o estilo de vida calcado nas escolhas de consumo assume na contemporaneidade, quando muitas das narrativas publicitárias associam representações de juventude a qualquer produto ou marca, mesmo que sejam destinados a outros públicos, como um valor agregado (ROCHA & PEREIRA, 2009: 60-99). Na verdade, além de vender o novo e a novidade, a publicidade, no limite, vende a ideia de ser jovem, contribuindo para o processo que, já em 1960, Morin sinalizava como sendo a juvenilização da sociedade. Por esse viés, a juventude pode ser concebida como “uma representação social que concilia valores positivos relacionados a seu estilo de vida, como modernidade, liberdade, felicidade, amizade, sociabilidade, beleza, entre outros” (Idem: 98).

A visão da juventude como um conceito publicitário, portanto, expande representações e características atreladas a essa categoria social para um contingente de adultos — e também crianças (TOMAZ, 2011) — consolidando uma hegemonia contemporânea:

A juventude conquistou, e vem conquistando, cada vez mais, um status de produtora de gostos e costumes, o que lhe confere um poder hegemônico antes unimaginável. Ser jovem já não é privilégio de uma faixa etária socialmente construída, mas um projeto de vida que se estende para muito além dos 20 anos. A juventude pode ser compreendida como um estado da existência (PEREIRA *et al.*, 2009: 8).

Claudia Pereira, Everardo Rocha e Miguel Pereira destacam um trecho de uma reportagem publicada em 1998 no caderno *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*, para exemplificar como

o contexto juvenil ultrapassa as barreiras etárias antes demarcadas e se torna um estilo de vida. “Estar adolescente é um traço normal da vida adulta moderna. É uma maneira de afirmar a possibilidade de ainda vir a ser outro”⁹⁴, descreve o texto, que explica o fenômeno da “adulescência”. O termo surge no inglês, *adultescent*, aglutinação das palavras *adolescent* e *adult*, e descreve o comportamento de algumas pessoas que mesmo já alcançando a casa dos trinta e poucos anos adiam as responsabilidades do mundo adulto e vivem uma “juventude estendida”.

A *Folha de S. Paulo* repercute, então, o processo de juvenilização da sociedade, mas argumenta que uma das possibilidades tentadoras de tal comportamento é “afirmar a possibilidade de ainda vir a ser outro”. A forma como Bauman (1998) e Kellner (2001) descrevem a elaboração da identidade individual nos dias de hoje tem ainda esse paralelo com a juventude — é como se houvesse a ampliação infinita da época da vida socialmente configurada para que o indivíduo se “encontre no mundo”, experimente, transite entre diferentes “tribos” sem firmar nenhum tipo de laço ou compromisso permanente. Essa situação permanente de arrivista é uma das características descritas por Bauman (1998) como definidoras da pós-modernidade (ibidem: 92). O autor ressalta que tal trânsito constante, que almeja um contentamento sempre distante, é também alimentado pelas indústrias cultural e de consumo, seja pela obsolescência programada, seja pela atualização incessante das tendências.

Descrito esse panorama contemporâneo, é evidente perceber que a ascensão do jovem e do adolescente como modelo cultural predominante não acontece por acaso. Ocupando essa posição privilegiada, é também essa categoria social que desponta como precursora do consumo, mediadora e abalizadora das novas tendências culturais, como analisarei a seguir.

3.2. Do consumo do risco ao consumo da segurança

O capitalismo mais dinâmico do fim do século XX foi decisivo para a reconfiguração de uma série de práticas na sociedade ocidental contemporânea. O excesso de produção e de consumo, a preponderância do *marketing*, o intenso fluxo financeiro em tempo real e a formação de redes globais de comunicação enfraqueceram o Estado e ocasionaram mudanças naquelas que

⁹⁴ ADULTESCÊNCIA. *Folha de S. Paulo*, 20 de setembro de 1998. *Mais!*

foram as principais instituições da modernidade. Hoje, na sociedade do consumo, é o poder aquisitivo que organiza a vida social, dinamizando novas formas de subjetividade.

Como analisado anteriormente, em nossos dias os objetos de consumo representam escolhas, gostos, estilos de vida e pautam a posição dos sujeitos nas interações sociais (BAUMAN, 1998; CASTRO, 1998; FREIRE FILHO, 2003; PEREIRA & ROCHA, 2009; SIBILIA, 2011). Ou seja, uma economia de bens simbólicos atravessa e influencia diretamente a construção identitária e mesmo a socialização contemporâneas. Castro (1998) salienta que esse movimento acontece sobretudo quando “a lógica do consumo se sobrepõe à centralidade da produção enquanto ação coletiva e estruturação dominante das formações sociais modernas” (Idem: 46). Na modernidade, a ocupação profissional do indivíduo na cadeia produtiva era decisiva para a construção da identidade. Hoje, embora a profissão ainda determine em certa medida a elaboração de uma base identitária, a construção da subjetividade se dá visualmente, orientada para o olhar do outro e calcada preponderantemente na aquisição de bens e de experiências.

Essa nova dinâmica influencia diretamente na posição social de crianças e adolescentes, que, como consumidores, hoje têm o mesmo *status* social dos adultos. Isso seria impensável numa inserção moderna tradicional, quando crianças e jovens estavam à margem do mercado de trabalho e, portanto, excluídos da participação ativa como cidadãos. Eram, então, encaminhados à escola, instituição responsável por desenvolver, por meio da disciplina, os potenciais dos cidadãos-produtores que interessavam à sociedade moderna. Hoje, entretanto, a socialização acontece por meio do consumo e não mais pelo processo preparatório educativo. As crianças e jovens, que sempre foram invisíveis e impotentes como sujeitos aos olhos da sociedade moderna, ganham visibilidade social ao formar um novo e engajado nicho de mercado. “Emancipados” pelo consumo, portanto, adquirem reconhecimento social, “potência e agência” na contemporaneidade:

Desta forma, não mais como “futuros cidadãos”, os novos sujeitos consumidores usufruem de reconhecimento social, e de um lugar indisputável na cultura, agora não mais invisíveis por não poderem trabalhar ou produzir, mas eminentemente agentes, porque podem consumir (CASTRO, 1998: 48).

No fim do século XIX, o investimento de diversos saberes em desenhar a adolescência como uma etapa destacada da vida, merecedora de atenção e cuidados especiais por parte das instituições, coincide com a atenção do mercado sobre o potencial consumidor desse nicho (SAVAGE, 2009; DOHORTY, 2002). Já a atenção das marcas sobre o público infantil se dá cada vez mais cedo, orientando crianças de 8 a 14 anos a consumir como *tweens* (TOMAZ, 2010). Entre os fatores que orientam as investidas do mercado sobre crianças e jovens, pode-se destacar, por exemplo, o poder de influência que esse grupo teria sobre os hábitos de consumo da família e, no limite, da sociedade — uma vez que o comportamento juvenil é cada vez mais emulado e valorizado por indivíduos de qualquer idade (ROCHA & PEREIRA, 2009).

Castro (2008) sinaliza que, embora em muitos aspectos tenhamos nos acostumado com as mudanças descritas aqui – não sem algum sentimento de estranheza –, as crianças e os jovens contemporâneos parecem muito mais à vontade com essa transição do mundo, em que as novas práticas passam a ser orientadas por uma tríplice aliança formada pelos meios de comunicação, a tecnologia e o consumo.

“Filhos da tecnologia, da mídia e da massificação da cultura”, os jovens parecem encarar com naturalidade estas transformações. Enfim, o mundo tal como hoje se lhes é apresentado não aparece como radicalmente “diferente”, “antinatural” ou “artificial”, mas, sobretudo, evidente e natural. Não há, pois, espanto frente às inovações, assim como para a memória do que foi antes do triunfo total da modernização. (CASTRO, 1998: 44).

Em consonância com as observações de Castro, a grande maioria dos jovens representados nos filmes aqui analisados não aparenta desconforto com a convocação implícita em projetar suas personalidades por meio do consumo de experiências e bens — exceto, como será pormenorizado à frente, o caso da juventude do filme *A alegria*. As práticas e os itens consumidos servem também para que esses personagens se reconheçam coletivamente dentro de determinada tribo e mesmo enquanto jovens. Ainda, a maioria dos protagonistas desses filmes pertence à classe média e está circunscrita à vivência urbana.

Isso ocorre mesmo em *Os famosos e os duendes da morte*: a narrativa se passa numa pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, mas o grande conflito do personagem é compartilhar das experiências urbanas que seus amigos *on-line* lhe relatam. Igualmente, em *O sonho não acabou*, entre o grupo de jovens retratados há Danilo e SQI, economicamente menos

favorecidos, que buscam alternativas marginais (roubo de carros, tráfico de cocaína) para equiparar seu estilo de vida e poder de consumo ao dos amigos de classe média.

Portanto, nos atos de consumo evidenciados nos filmes que compõem o *corpus* da pesquisa é possível observar as práticas recorrentes entre a classe média urbana do país. Respeitando, obviamente, as diferenças de seus tempos, os jovens aparecem sempre alinhados à moda, aparelhados com itens tecnológicos e frequentando eventos culturais. Embora a posse de determinados objetos e experiências seja um fator determinante na configuração de suas subjetividades, o desejo em si por itens de consumo não figura como protagonista na construção da identidade desses jovens — exceto pelo caso já descrito do personagem Danilo, de *O sonho não acabou*.

A finalidade com que esses rapazes e moças consomem, embora apareça com ênfase oscilante nos filmes, é essencialmente a mesma: diversão, aceitação social, independência em relação aos pais, experiência de novas sensações. Porém, se os objetivos do consumo permanecem semelhantes nas produções contemporâneas e nas dos anos 1980, as formas encontradas para usufruir desses termos, bem como a maneira de lidar com as consequências de suas escolhas, são reconfiguradas.

Para analisar o deslocamento entre diferentes caminhos para usufruir do consumo com fins semelhantes, é interessante nos concentrarmos sobre práticas divergentes entre as representações juvenis analisadas. Dois comportamentos que se sobressaem na análise dos filmes como modos naturalmente juvenis de conseguir diversão, sociabilidade e aceitação social é o consumo de práticas ao ar livre, nos jovens dos anos 1980, e o consumo da tecnologia, nos filmes contemporâneos. As duas práticas são radicalmente opostas e significativas de uma importante ruptura nos modos de representação da juventude, que podem desvelar aspectos constitutivos de nosso tempo.

Uma característica que une *Menino do Rio*, *Feliz ano velho* e *O sonho não acabou* é um prazer hedonista, ou, como nomeou Velho (1998) esse mesmo tipo de comportamento no grupo analisado em *Nobres e anjos*, um “hedonismo sem culpas”. Em *Menino do Rio*, o grupo de jovens exibido em tela consome o presente sem maiores preocupações acerca do futuro que lhes bate à porta ou de reminiscências malresolvidas do passado. No intervalo entre um luau e uma festa, entre uma onda e um voo de asa-delta, o personagem Valente “esquenta a cabeça” com

somente duas questões: competir no mundial de surfe e garantir um final feliz ao romance com Patricia.

Em *O sonho não acabou*, a desilusão e a impotência são fortes sentimentos que rondam os jovens de Brasília. O mecânico Danilo tenta de todas as formas mudar sua realidade financeira, mas termina gravemente ferido num acidente de moto. Lucinha, apesar de grávida, sente-se uma terra infértil, sem os meios financeiros de que gostaria para criar seu filho de uma maneira diferente da que seus pais a propuseram. João e Ricardo querem conquistar independência financeira das famílias, mas se veem irremediavelmente atrelados aos parentes ao passo que preferem trabalhar, por muito pouco dinheiro, com o que mais lhes satisfaz: teatro e música, respectivamente. Silveirinha, apesar de poder “fazer suas próprias leis”, à custa do poder e influência do pai deputado, vê seus planos ruírem e seu grupo de amigos ser despedaçado por conta de sua própria inconsequência.

O panorama é trágico: a ruína dos sonhos de uma geração já desiludida. No entanto, os personagens não orientam suas ações de modo a conter os danos ou reparar as relações que determinam seu descontentamento. Pelo contrário, são extremamente nihilistas, peças moventes numa engrenagem cíclica e sem sentido em que não acreditam e contra a qual não há meios de lutar. Diante desse vazio e da completa falta de novas perspectivas, resta apenas a liberdade dos personagens, que consomem o presente em sua máxima intensidade — a partir da adrenalina dos palcos ou da alta velocidade das pistas; pela tentativa de transcender no uso de drogas ou em rituais em Aparecida do Norte.

Já em *Feliz ano velho* são retratados dois momentos diametralmente opostos na vida de Mario, com o recurso da montagem paralela. Ora acompanhamos o personagem vivendo despreocupadamente sua juventude, usando drogas, ensaiando numa banda de *rock*, reclamando dos pais e da política e descobrindo o amor; ora lhe assistimos paralisado numa cama de hospital, reclamando da morosidade do processo de recuperação, sentindo-se distante dos amigos e da antiga paixão, cogitando o suicídio como saída para sua imobilidade. Momentos de descontração eram enfileirados no cotidiano de Mario até que, ao mergulhar num lago, fica tetraplégico.

Há dois antagonismos simbólicos que o filme propõe ao optar por contar a história em duas narrativas simultâneas, em vez de numa história linear. O espectador é impelido a comparar as duas personalidades de Mario, antes e depois do acidente. Para além de uma visão maquiavélica de que o acidente foi um mal necessário para o amadurecimento do personagem,

ficam explícitas as dicotomias entre liberdade *versus* imobilidade e entre coragem *versus* medo. A vivência de Mario antes do acidente é a de aproveitar o presente, onde não há tempo para elucubrações sobre o futuro. É o que fica explícito, por exemplo, nesta conversa que tem com o amigo Klauss, na casa vazia que acabaram de alugar em Campinas, onde vão cursar a universidade:

Me matar para ganhar pouco? Prefiro ficar duro e fazer o que quero. Nem quem é formado consegue [um emprego], imagina nós? E sempre dá para arranjar uns bicos... Quero é viajar, conhecer várias pessoas, *States*, Japão, Europa. O negócio é não ficar parado!

Ainda ao chegar à casa, em outra cena em *flashback*, o diálogo entre os amigos revela a importância da coragem para Mario:

Mario: Será que a gente se vira bem sozinho?
Klauss: Tá com medinho? Saudade da casinha da mamãe, é?
Mario: Ih, quem foi que deu a ideia de estudar em Campinas? Além do mais, com essas botas aqui não tenho medo de nada.

As referidas botas foram um presente do pai de Mario, desaparecido político na ditadura militar. Em outra cena, é explicado ao espectador que Mario ganhou o par de sapatos numa caminhada que fazia numa montanha. Sem forças para prosseguir, pede ajuda do pai, que descalça as botas e as oferece ao filho, construindo uma fantasia de que o calçado sempre o protegeu. O filme, ao abordar este ponto, propõe que o medo e a imobilidade são questões que, mesmo com diferentes nuances, rondam Mario há tempos, muito antes de o acidente o paralisar. É o que fica evidente no discurso de Lúcia (Eva Wilma), mãe do rapaz:

Temos uma longa convivência com a morte e o medo. Principalmente o medo. Pois é ele o véu denso com o qual a morte separa a gente da vida. Envolvidos por esse medo, a gente se imobiliza e tudo perde sentido. Eles espalham esse medo, vazio, por todos nós.

Se ouvíssemos a frase de Lúcia fora do contexto, poderíamos crer que se tratasse de um conselho ao filho, imobilizado fisicamente pelo acidente e emocionalmente pelo medo do futuro. No entanto, a fala é parte do discurso da personagem numa solenidade aos desaparecidos políticos. É evidente que se trata de uma escolha formal elaborada pelos produtores do filme para

abordar as diferentes formas de medo e imobilidade que adensam o cotidiano de todos nós. O grande debate proposto pela narrativa é a busca de caminhos para romper a imobilidade emocional, para viver a vida, mesmo diante do imponderável e do imprevisível, com coragem. Não há, no discurso da narrativa, uma proposição de avaliar riscos e consequências, de viver a partir de planos, sonhos ou fórmulas preestabelecidas. Os personagens assumem as inevitabilidades de um destino e agenciam, no presente, saídas para as situações em que se encontram.

A lógica que parece reger a vivência dos personagens de *Menino do Rio*, *O sonho não acabou* e *Feliz ano velho* é o presente. Uma imagem coincidente nos três filmes poderia condensar esse pensamento: os jovens nus ou em roupas íntimas, totalmente despreocupados, banhando-se em lagos e cachoeiras. Essa cena recorrente é sintomática de uma ideia de juventude bastante diversa da que é retratada com ênfase nos contemporâneos *Os famosos e os duendes da morte* e *As melhores coisas do mundo*. Nos anos 1980, a juventude é retratada consumindo liberdade, em contato com a natureza ou pilotando motos, asas-deltas e pranchas de surfe. Seria impossível imaginar que os personagens dos filmes de 2010 se propusessem a mergulhar em cachoeiras — principalmente nus. *As melhores coisas do mundo* e *Os famosos e os duendes da morte* apresentam personagens muito mais preocupados com sua imagem, com suas escolhas e suas responsabilidades, como analisarei à frente.

Um importante componente nas narrativas de *As melhores coisas do mundo* e *Os famosos e os duendes da morte* é a tecnologia. Os jovens vivem conectados na *internet*, seja pelo computador pessoal, item obrigatório no quarto desses adolescentes, ou pelo celular. Esses aparelhos são indispensáveis para registrar todos os momentos em *blogs* ou redes sociais, tirar fotos, fazer vídeos, conversar com os amigos e receber as últimas novidades na palma da mão. Em ambos os filmes foram escolhas conscientes e certeiras dos diretores. Em entrevistas, Esmir Filho (*Os famosos e os duendes da morte*) e Láís Bodanzky (*As melhores coisas do mundo*) explicaram que a tecnologia teve de assumir tal destaque em seus filmes para que “a garotada de hoje” pudessem de fato de sentir representada em tela. O intenso uso da tecnologia foi, portanto, assimilado como uma característica *natural* dos jovens contemporâneos.

Os *gadgets* são interpretados como parte essencial da natureza adolescente, verdadeiras extensões do corpo humano, como nos anos 1960 previa McLuhan. O discurso dos diretores é análogo ao das revistas semanais de informação, como analisado no primeiro capítulo desta

dissertação a partir das edições especiais de *Veja* sobre a juventude brasileira. Rocha e Pereira (2009) também avaliaram reportagens de revistas e jornais que reiteram o papel preponderante da tecnologia e da *internet* no imaginário acerca do universo juvenil, e concluíram:

As ideias ali expressas são padronizadas e recorrentes, remetendo a uma espécie de ser, o adolescente, que já nasce em um mundo com computador e celular. Por isso, são hábeis e rápidos no manuseio desses aparelhos; são ávidos por inovação [...]; estabelecem novas relações com o tempo e o espaço nas quais estar conectado é condição básica de sociabilidade; encontram maneiras de construir identidades paralelas às da vida real, expandindo possibilidades de expressão de suas subjetividades e acumulando prestígio entre seus pares (ROCHA & PEREIRA, 2009: 86-87).

Essa aparente simbiose que caracteriza a relação do jovem com os meios eletrônicos aconteceria porque os *gadgets* permitem congregar simbolicamente valores inerentes à condição do adolescente, conforme elencados pelos autores: a fragmentação e a ambiguidade (Idem: 40). Rocha e Pereira concluíram, através da aplicação de 100 questionários a adolescentes, que esses dois valores são paradigmáticos do universo adolescente. Primeiramente, segundo esse pensamento, a fragmentação é um efeito da própria pós-modernidade, cujas características são realçadas para o adolescente. Sendo assim, os jovens se caracterizariam pela superficialidade dos comprometimentos; pelas dificuldades em compatibilizar diferenças; pela movimentação entre universos simbólicos distintos (as tribos); pela urgência em acumular experiências; e pela problemática relação com a diversidade de saberes que deve agenciar. Em segundo lugar, o sentimento de ambiguidade é proveniente do estado liminar que marca a vivência adolescente: entre o mundo infantil e o mundo adulto; entre o passado e o futuro; condensando expectativas de levar adiante tradições ou rompê-las (ROCHA & PEREIRA, 2009: 40-46).

Essa representação do jovem essencialmente tecnológico, reiterada em *Os famosos e os duendes da morte* e *As melhores coisas do mundo*, aponta para duas conclusões interessantes acerca dos significados culturais contemporâneos sobre a juventude. Primeiramente, como abordado por Rocha e Pereira (2009), o jovem é alçado à categoria de mediador do consumo de novidades para sua família e mesmo para a sociedade. Mas não se limita a isso. Analisando a publicidade de *Veja*, os autores puderam concluir que o conceito de juventude é atrelado a produtos para todas as idades como um valor agregado, sendo configurado como “um conjunto de valores e práticas que são imitadas, desejadas e consumidas pelos adultos” (Idem: 64).

Em segundo lugar, o destaque à juventude como modelo cultural explicita a generalização da lógica de mercado. Na contemporaneidade, as relações humanas são reconfiguradas à semelhança das relações entre o consumidor e seu objeto de desejo (BAUMAN, 1998) ou da lógica empresarial (EHRENBERG, 2010). Dessa forma, as escolhas cotidianas dos indivíduos são orientadas utilitariamente nos termos da fórmula de custo-benefício, visando a obter os melhores rendimentos.

A inclinação cultural em direção à *juvenilização da sociedade* pode ser também percebida como uma tentativa de otimizar a *performance* num mundo de intensas mudanças e transitoriedades, que valoriza cada vez mais o novo, a flexibilidade e a agilidade em detrimento do saber adquirido e da experiência da velhice. Em *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*, Ehrenberg (2010) assinala que a empresa, acedida ao posto de instituição incontestável numa época de imprevisibilidade econômica e falência de projetos políticos, apresenta-se como “uma resposta legítima a todos os nossos males” (Idem: 14).

O autor ressalta a ênfase sociocultural direcionada à superação pessoal e à autorrealização pela otimização da *performance*. Apoiado sobre a metáfora *baudelaireana* de que o sujeito moderno deve aderir a modelos de conduta heroicos, Ehrenberg (2010) delinea o homem moderno como um herói de si mesmo, realizador de proezas ordinárias e individuais, que experimenta a aventura empreendedora que se tornou a vida em sociedade. Embora em seu argumento o sociólogo francês destaque que esse comportamento muitas vezes está atrelado à gestão de riscos, pode-se vislumbrar a dinâmica dessa nova forma de sociabilidade, calcada na *performance*, nas representações traçadas em *As melhores coisas do mundo* e *Os famosos e os duendes da morte*.

Mano, protagonista de *As melhores coisas do mundo*, e Mr. Tambourine Man, personagem principal de *Os famosos e os duendes da morte*, preocupam-se demais. São muitos os conflitos morais que os dois jovens atravessam nas narrativas, em franca oposição ao que é delineado nos filmes dos anos 1980. Há três décadas, a representação reinante parece ter sido a que ser jovem é justamente aproveitar o leve peso das responsabilidades, o perdão fácil pelas escolhas precipitadas, a concessão social para viver livre e intensamente o presente. É o impulso, a precipitação, a tentativa, o risco, o erro.

Os personagens de nosso tempo, por outro lado, aparentemente encarnam o completo oposto. Mano, por exemplo, deve lidar com a primeira paixão, a primeira transa, o primeiro

cigarro, a primeira traição e as primeiras grandes crises em sua família. Se para o espectador comum algumas dessas questões podem parecer simples conflitos adolescentes, hiperbolizados pelos mesmos hormônios que fazem surgir espinhas indesejadas, para Mano são situações que o colocam frente a escolhas cruciais, que simbolizam caminhos decisivos para sua vida adulta que se aproxima. Essa configuração é ainda mais evidente quando comparamos as representações das duas épocas aqui analisadas.

Já Mr. Tambourine Man tenta resolver um denso conflito moral: ir ao show do Bob Dylan ou à tradicional festa junina da ex-colônia alemã? Essa escolha, que a nossos olhos pode parecer absolutamente trivial, é decisiva para o personagem, porque condensa expectativas e propõe dois rumos para a vida do jovem. Para Mr. Tambourine Man, a escolha é consideravelmente mais ampla, representativa de opções inconciliáveis. A família em decadência ou a concretização de suas amizades virtuais? A vivência urbana ou a permanência na pequena cidade em que nasceu? A infância idílica com seu pai ou melancolia de sua adolescência? Desistir de tudo ou tentar mais uma vez?

Para esses adolescentes, as responsabilidades começam mais cedo. Conscientes de seus atos, internalizam as expectativas projetadas sobre suas escolhas e calculam, com distinta retidão, as saídas mais seguras e moralmente corretas para seus futuros — embora nem sempre essas sejam as que potencializem seus prazeres. Esse comportamento é particularmente acentuado ao se tratar de questões familiares, como detalhado no segundo capítulo desta dissertação. O conflito de Mano a partir da homossexualidade do pai e o de Mr. Tambourine com a perspectiva de deixar sua mãe e sua cidade revelam uma grande angústia com a iminente possibilidade da dissolução da família como instituição socializadora e afetiva, que forma seus filhos para gerir o mundo à maneira que lhes educaram. É a partir do fracasso de seus pais que Mr. Tambourine Man e Mano tomam essas responsabilidades para si e engendram práticas alinhadas às demandas difusas da ordem social dominante.

Em decorrência dessas observações, é plausível concluir que a representação da juventude no cinema aponta, nos anos 1980, para um consumo de risco e aventura, enquanto hoje é forjado um imaginário que delinea jovens em consumo de segurança e estabilidade. Uma fala do diretor Sérgio Rezende, responsável por *O sonho não acabou*, parece sintetizar com notável sucesso esse antagonismo:

Na minha concepção sobre os personagens [de *O sonho não acabou*] há um ponto fundamental: a aventura existencial. É fundamental recuperar este sentido. As pessoas estão envolvidas demais num cotidiano mesquinho e burocrático, predeterminado, imposto de cima para baixo. A vida passando, as pessoas trocando tudo por segurança, estabilidade, previsibilidade. Nenhum risco, nenhuma paixão. E sem risco e sem paixão as coisas não andam para a frente⁹⁵.

Em oposição aos retratos de *Menino do Rio*, *O sonho não acabou*, *Feliz ano velho* e mesmo de seus contemporâneos *As melhores coisas do mundo* e *Os famosos e os duendes da morte*, o filme *A alegria* nega tanto a imagem do jovem livre e despreocupado quanto a representação de rapazes e moças conscientes e responsáveis. Na película, Luiza e seus amigos estão circunscritos a um imaginário em que a adolescência é retratada como espaço de transgressão ideológica aos valores do novo capitalismo.

Além dos filmes analisados nesta dissertação, outros discursos, em especial na mídia e na publicidade, também alinham a juventude aos interesses da nova lógica contemporânea descrita aqui. Em propagandas de bancos, energéticos, refrigerantes, carros, universidades e outros produtos e serviços, o jovem é protagonista, instigado a buscar o melhor de si, aprimorar suas condutas e performances individuais, otimizar seu capital social, cultivar a autenticidade e, antes de tudo, empreender, seja no trabalho ou na vida pessoal, com distinta autonomia e liberdade.

Em contrapartida, em *A alegria* a juventude assume o papel de violadora do sistema. Exalta-se uma fuga aos ideais vigentes, como o culto da produtividade e da *performance*, tanto em sua narrativa como em sua estética. O tom do filme é imaginário, fantasioso, onírico, em oposição ao descrito “realismo reacionário” que tonifica a maior parte da produção cinematográfica comercial do país. Logo nas primeiras cenas sombrias do filme, o espectador é apresentado à protagonista Luiza, que lhe direciona a representativa fala:

Quando eu nasci, me disseram que a História tinha acabado. Que a vida era só esperar e repetir, repetir. Que tudo que surgisse no corpo era doença, teimosia ou imaginação. Tem dias que eu acho que o mundo acabou e a gente fica agora assombrando em círculos, sem lembrança. E é isso que eles não entendem. É isso que eles não entendem. Tem dias que é bom, sabe? Ter nascido sem alma.

No trecho supracitado, Luiza explicita a contraposição entre ela e um outro-coletivo, “eles”, aqueles que não entendem. Ao longo do filme, ela e seus amigos endereçam vários

⁹⁵ AS FRUSTRAÇÕES da juventude nos anos 70. *O Globo*, 6 de setembro de 1982, p. 15.

discursos a esse sujeito indeterminado. Trata-se de uma carta de intenções, em que constam ideais, valores, sonhos, formas de agir e pensar para propor um novo viés de atuação no mundo dominado por “eles”, sem, no entanto, tratar a questão como uma forma de empreendedorismo.

Em dado momento, Luiza e seus três fiéis amigos firmam um pacto de amizade, em que propõe-se a “política da alegria”. Finalizados os juramentos surreais de lealdade, a personagem Marcela interpela o amigo Duda: “Você tem medo de ficar covarde? Com que idade que isso é normal? Com 30? 40? Ou com 25?”. O olhar da menina, porém, é direcionado à própria câmera. Seu rosto ocupa toda a tela, enfatizando a proposição desafiadora ao espectador — que, presume-se, beira os vinte e poucos anos.

A crítica à ordem socioeconômica vigente e o desgosto dos personagens jovens pelos anseios do mundo adulto é constante. Numa passagem mais explícita, Luiza desabafa: “Tem gente que pensa que a gente só quer uma vida igual à deles. Uma TV maior, um carro maior, e que não queremos mais nada. Mas a gente nunca vai contar praqueles merdas os nossos sonhos de verdade”. Fernando ouve atentamente, mas a repreende: “Quieta. Ou eles vão escutar a gente”. A linguagem, como Luiza coloca ao fim do filme, é essencial para a barreira entre o capitalismo e o poder juvenil.

O apreço à família e a inspiração no mundo adulto têm pouca relevância na narrativa. Em *A alegria*, os adultos não são exatamente coercitivos, porque não conseguem impor respeito sobre os adolescentes. Transitam da cautela extrema, como é o caso da mãe de Luiza, ao descaso, cinismo, apatia e resignação. Essas figuras adultas são metonímias da esfera social criticada pelos jovens protagonistas, encarnações das características mais desprezíveis dos “fantasmas sem alma” que rondam a cidade. O único que escapa a esse julgamento é o pai de Luiza, que a incentiva em sua missão de “retomar a cidade pela alegria”, e realmente inspira afeto genuíno por parte da personagem.

Quando Luiza decide protestar contra a ordem do mundo, carregando com os amigos uma faixa que diz “Seu mundo acabou. Foda-se! Vá embora”, o pai a apoia. Em diálogo ríspido com a ex-mulher pelo telefone, depois de Luiza chegar ferida em casa, defende a menina: “Ela quer explodir e botar fogo em coisas! Não quero que ela fique pendurada no *MSN* o dia inteiro!”. O som ao fundo é de uma TV ligada no noticiário: “Paris está pegando fogo”, anuncia o repórter. Há então uma clara referência a maio de 1968, período em que grandes protestos marcaram a

França e o mundo e forjaram um imaginário — o do protagonismo dos jovens nas mudanças sociais — que até hoje rende recorrentes interpelações às novas gerações.

Ao fim do filme, Luiza encontra uma solução para seu mundo, imaginário ou não, depois de sobreviver aos “monstros marinhos” e atravessar, literalmente, paredes. Ouve-se sua voz narrar a explanação, enquanto a câmera se detém numa Luiza de olhos arregalados, cabelos molhados e despenteados, ajoelhada no chão, gargalhando e fazendo caretas exageradas para os espectadores. A trilha é similar à de um *videogame*:

Eles estão se organizando. Com nomes que vocês não reconhecem. Com manias estranhas que vocês não entendem. Eles estão se erguendo do chão como fantasmas se erguem do chão. Porque não perderam batalha nenhuma. *Cause they can speak your language right now*. E vocês não têm ideia do que eles dizem. Podem ser anjos de plástico, monstros sem rosto, a minha imaginação.

Outro ponto que vale destaque é o fato de *A alegria* se autodeclarar um filme de super-heróis. Embora no cartaz promocional e no *trailer* o subtítulo “Um filme de super-heróis” já esteja presente, na experiência de assistir ao filme no cinema o espectador só é comunicado sobre essa proposta ao fim da exibição, numa cartela em rosa berrante e letras brancas. Em vez de enfrentar arqui-inimigos, Luiza e seus pares opõem-se a um sistema opressor e a um mundo em que a História supostamente morreu e as únicas ambições são carros e TVs maiores — e eles não querem, de jeito nenhum, integrar essa ordem. Para isso, lançam mão da alegria, da fantasia, da imaginação, da amizade, de “manias e nomes” que não se pode entender, de “ideias malucas”. O filme de Meliande e Bragança aposta no poder heroico e utópico da juventude, e, mesmo que por meio de uma carta de propostas bastante ingênuas, inova na representação da juventude diante da recente produção cinematográfica nacional acerca do tema.

Ainda, é pertinente debater a estratégia com que os jovens do filme de Meliande e Bragança decidem se resguardar do capitalismo: por uma política da alegria. Justamente num momento em que o discurso imperativo da felicidade (FREIRE FILHO, 2010) acaba por traduzir a boa-vida em *performance* individual. E, tratando-se de representações da juventude, como se pôde observar até aqui sem maior aprofundamento, são várias as imbricações com os discursos a respeito da felicidade. Pelo senso comum, o amadurecimento é inerente a essa época da vida, marcada ora por prazeres, ora por tormentas, e pode revelar percepções instigantes sobre a construção do jovem (in)feliz.

No próximo capítulo, esboço um panorama dos conceitos históricos que já circunscreveram a felicidade, com o objetivo de desnaturalizar a percepção contemporânea de que a boa-vida, desde sempre, foi cerne das preocupações humanas enquanto meta palpável e bem agenciável. Num segundo momento, o foco será avaliar os caminhos aludidos para a felicidade juvenil, a partir da interpretação dos retratos de amadurecimento das produções cinematográficas. Essa iniciativa é relevante visto que o jovem inspira, com cada vez mais preponderância, um modelo sociocultural dominante contemporâneo.

CAPÍTULO 4: Na busca pelo amadurecimento, a felicidade

4.1. Felicidade: por sorte ou empenho pessoal?

Mesmo o menos perspicaz dos observadores já deve ter atentado para o exército de vozes a incitar as benesses de uma vida repleta de bem-estar, distribuir convites à autêntica boa-vida e ensinar o caminho das pedras para a verdadeira felicidade. Desde as últimas décadas do século XX, vários discursos posicionam a felicidade como meta essencial da vida, objetivo maior intrinsecamente humano, ao alcance, portanto, de qualquer indivíduo, aqui e agora, e por quanto tempo interessar cultivá-la, independentemente de traumas pessoais, circunstâncias alheias ao controle individual, características particulares ou qualquer sorte de delimitações.

O ideal contemporâneo de felicidade se faz hoje presente em diversas formas midiáticas — desde inocentes avisos como “sorria, você está sendo filmado” ate as políticas públicas —, apontando para o que poderíamos chamar de imperativo da felicidade (MORIN, 1962; MCMAHON, 2006; FREIRE FILHO, 2010; LIPOVETSKY, 2007). Morin cita também o imperativo contemporâneo da juventude, em íntima relação com o anterior, afinal, em suas vestes contemporâneas, a felicidade muitas vezes se entrelaça com a forma física e os valores sociais atribuídos à juventude. Embora a onipresença desse discurso possa deixar inferir que a boa-vida é uma meta natural ao homem, constitutiva de suas mais primitivas essências, as condições e os benefícios de uma vida feliz são conceitos socialmente construídos, e por muitos séculos não pareceram tão lógicos como aparentam ser hoje.

Analisando, em linhas gerais, a concepção da felicidade que tinham os principais filósofos e pensadores da história, desde o século V a.C. até o Iluminismo – como farei na parte 4.1.1 –, torna-se perceptível que felicidade, até então entendida como obra do acaso, da sorte ou do capricho dos deuses, passou a ser uma meta terrena a partir das proposições de Sócrates. A linha evolutiva desse conceito, esboçada à frente, evidencia as diferentes acepções de felicidade e os distintos caminhos aludidos para dela se desfrutar, explicitando sua construção histórica. Hoje, como analisarei na parte 4.1.2, o que se percebe é que a felicidade é alardeada como meta palpável de vida, cuja procura orienta as narrativas de vida de muitos cidadãos. Em sequência, correlaciono a propagação do *happy end* cinematográfico e a influência dos olímpianos (MORIN, 1962) na gerência da felicidade dos homens comuns. A segunda parte deste capítulo

(4.2) examina as imbricações entre os discursos acerca do amadurecimento juvenil e da felicidade.

4.1.1. Uma busca secular

Embora naturalizada como um objetivo intrínseco à humanidade, nem sempre a felicidade esteve tão ao nosso alcance — literalmente, por vezes, nas prateleiras dos supermercados e livrarias mais próximos. Por muitos séculos a felicidade foi percebida como um estado fugaz, a ser atingindo por meio de compromissos transcendentais, privações sofríveis ou práticas religiosas de virtudes fundamentais (LIPOVETSKY, 2007; COMPTE-SPONVILLE, 2006; MCMAHON, 2006). Sendo assim, tem uma história, um passado, é alvo de uma construção social, que pretendo abordar em linhas gerais nas próximas páginas.

A análise de McMahon (2006) sobre um trecho de *História*, de Heródoto, explicita a configuração relacionada à casualidade que dinamizou o caminho para a felicidade em outras épocas. Em tempos de peste, fome, guerra e adversidades inescrutáveis, ganhavam o “epíteto de felizes aqueles que superaram os perigos da vida enquanto viveram, e então morreram com honras no momento de sua maior glória” (Idem: 21). A felicidade não estava circunscrita a certo estado subjetivo ou suscitava preocupações individuais; conservava-se distante da concretização humana. Essa visão fatalista reinava desde tempos imemoriais, lapidada no século V a.C. por Heródoto e as tragédias gregas. Praticamente na mesma época, porém, Sócrates fez baixar à terra o ideal de felicidade e ocupou seu tempo com o que viria a tirar o sono dos filósofos desde então: as condições necessárias a uma boa-vida.

O argumento de Sócrates era de que os homens, por intermédio da razão, poderiam mudar o curso de suas vidas e, conseqüentemente, influir diretamente em sua felicidade, desejo então considerado inerente à natureza humana. A felicidade seria alcançada por meio de uma vida regrada pela filosofia: o homem feliz deveria equilibrar o maior número de satisfações e prazeres e o máximo de sabedoria e virtuosismo (COMTE-SPONVILLE, 2004: 22). Aristóteles, por sua vez, identificava a capacidade de usar a razão como *télos* humano, nossa característica singular, que deveria ser empregada para atingir o bem soberano e supremo do homem: a felicidade.

Aristóteles revelou, inicialmente, um caráter prático e adotou concepções populares sobre a boa-vida, levando em consideração fatores externos aos indivíduos como possíveis limitadores da felicidade. Mais tarde, chegou à conclusão de que o cultivo de virtudes, em que prevalecia o equilíbrio, conduziria à felicidade. No decorrer de sua obra, porém, o campo dos potencialmente felizes se restringe: excluídos escravos, mulheres e crianças (que teriam faculdades intelectuais comprometidas), só uma retraída parcela da população poderia se dedicar à contemplação e aos estudos necessários para desfrutar dessa particular acepção de felicidade (MCMAHON, 2006).

Sócrates, Platão e Aristóteles delinearão caminhos para a felicidade terrena, mas suas proposições práticas se mostraram restritivas quanto à tangibilidade da boa-vida. Inspirados em suas primeiras proposições, Epicuro e Zenão procuravam na Atenas do século IV a. C. outros meios para ser feliz independentemente dos caprichos de deuses. Nutriam a explícita preocupação de aliviar os sofrimentos humanos e focaram especificamente na regulamentação ascética dos desejos. Epicuro pregava prudência e sobriedade para esclarecer a natureza do desejo a ser satisfeito — os verdadeiramente necessários seriam extremamente limitados⁹⁶.

Já para Zenão, precursor do estoicismo, a felicidade seria alcançada “ao restringir radicalmente o número de nossas aspirações totais, ajudando a garantir plena satisfação e reduzindo ao máximo nossa dependência” (MCMAHON, 2006: 72). Comte-Sponville (2006) sinaliza que, em oposição aos epicuristas, o estoicismo se trataria de um “ascetismo hedonista” (Idem: 31), ou seja, o prazer era atingido na própria restrição dos desejos.

Em contrapartida, na antiga Roma a felicidade perpassava a satisfação de todos os desejos mundanos. O falo era símbolo de prosperidade, fertilidade, poder e sorte, adornando a entrada de edificações, como aconteceria com as ferraduras tempos depois (MCMAHON, 2006: 83). A percepção era a de que os prazeres e poderes mundanos eram claros sinais da benevolência dos deuses. Mesmo assim, Horácio, um dos maiores poetas romanos, já se preocupava com o excesso de tal busca insaciável por prazer, aconselhando um retorno à vida natural e à inocência.

Para aqueles que pretendiam substituir a felicidade passageira do *carpe diem* por um estado perene e perpétuo, a conversão ao cristianismo parecia uma boa opção. A promessa de redenção eterna era conquistada por meio do sofrimento, sendo a felicidade celestial um dos

⁹⁶ Diferentemente do que reina no senso comum, o epicurismo não se traduz numa doutrina de prazeres desenfreados. Comte-Sponville (2006) conceitua-o como um “hedonismo ascético” (Idem: 25), em que o indivíduo deve aprender a controlar seus prazeres para “gozar o máximo possível, sofrendo o mínimo possível”, ou seja, “reduzindo o número de objetos de prazer” (Ibidem).

principais motores da fé. Essa percepção induz à aceitação das limitações humanas e da vontade de Deus, único ser eterno, que rege o tempo de cada coisa. Não se trata, somente – como ressalta McMachon (2006), retomando palavras de Santo Agostinho – de uma “felicidade da esperança”, mas sim de “uma ordem para se regozijar agora, na expectativa da realização daquela promessa” (Idem: 109).

Se a Idade Média leu seus escritores versarem sobre a face mais desgraçada da vida — a indignidade humana desde o pecado original —, os humanistas dos séculos XV e XVI reacenderam o interesse em atingir o que seria o mais famoso e sublime sentimento do mundo, a felicidade. No Renascimento, surge renovado o apetite pela filosofia grega, de Sócrates a Epicuro, como se Deus pudesse falar pelas mensagens dos filósofos pagãos. A felicidade, porém, continuava a não habitar este mundo, ainda sobre sombras da doutrina cristã, mas seria dever do homem elevar-se ao máximo em sua dignidade — ponto que poderia ser alcançado sem a ajuda de Deus e a partir do qual Deus estenderia sua mão para ajudá-lo.

Já Martinho Lutero entendia que a felicidade era a consequência da confiança e do conhecimento na graça divina, sendo a fé um dom de Deus com poderes radicalmente transformadores. Lutero atacou o lugar da dor na cultura cristã, estabelecendo o estado alegre como o desejável para um homem agraciado:

A sensação de felicidade na terra — uma alegria imaculada e cristã — era um sinal exterior da graça de Deus. E o simples fato de que essa graça nunca seria sentida sem uma convicção total era por si só mais um incentivo para procurá-la em todas as coisas. Lutar pela felicidade significava buscar sinais que garantissem a felicidade futura (MCMACHON, 2006: 186).

John Locke acreditava que viver feliz neste mundo era um preceito da vontade divina, que justamente com esse fim tinha criado o homem. A vida deixara de ser “um vale de lágrimas” e o contentamento era visto como um estado natural do homem, até mesmo sinal de graça divina, como argumentava Lutero. Assim sendo, por que não poderia a felicidade ser atingida somente por meios naturais, sem orientação de um ser superior? Foi justamente a questão proposta pelo Iluminismo, que alçou a felicidade à categoria de direito universal, enraizado nos prazeres terrenos. Mas como alcançá-la?

O século XVIII se caracterizou por ser um período de relativa tranquilidade e prosperidade na Europa. Mesmo entre guerras e fome, não cultivou taxas tão negativas quantos

os séculos anteriores, tendo a mortalidade diminuído e a expectativa de vida, aumentado. Houve a ascensão das nações-Estado, bem-equipadas para o cumprimento da lei, enquanto o comércio se expandia e criava um bom excedente para alimentar uma incipiente cultura de consumo. Essa conjuntura, aliada ao progresso da matemática e das ciências humanas, dava a impressão de um controle sobre as influências externas e os caprichos dos deuses: a vida estava na mão dos homens, e eles poderiam fazê-la melhorar. Daí o caminho para a concretização do homem feliz na terra, bastante inspirado nos moldes do hedonismo proposto por Sócrates: “Maximizar o prazer e minimizar a dor — nessa ordem — eram preocupações características do Iluminismo” (MCMAHON, 2006: 223).

Apesar da aparente semelhança com a eudaimonia clássica, de inspiração socrática, a concepção predominante de felicidade no século XVIII se difere em alguns pontos nevrálgicos. São divergências a postura bem mais receptiva em relação ao prazer, a crença num controle maior do homem sobre a natureza e as questões humanas, além de um impulso expansivo de levar a felicidade a nações inteiras. A ética iluminista ainda se atinha a pontos mais práticos, como a medição do prazer, a tentativa de definir se o prazer é mesmo a maior vocação do homem e a questão de como combater o hedonismo desenfreado. De qualquer forma, estava instalada a crença obsessiva na busca pela felicidade na terra, que viria a orientar os séculos posteriores:

Essa crença era uma fé teimosa — e bastante moderna —, e entrou em choque várias vezes com a dura realidade da vida no mundo moderno. Mesmo em lugares como os Estados Unidos, onde a busca da felicidade foi tratada como escolha e responsabilidade individual, o fim podia exigir meios que ameaçavam subvertê-lo, transformando o rosto sorridente em uma carranca mal-humorada. A felicidade, pode-se dizer, comprovou-se um senhor às vezes tão exigente quanto o Deus que pretendeu substituir (MCMAHON, 2006: 279).

4.1.2. Tarefa pessoal e intransferível

Até Sócrates descer a busca da felicidade à terra, ser feliz era um estado para poucos. Para gozar de uma boa-vida, não havia muita coisa que pudesse ser feita ao alcance dos homens. A felicidade por muito tempo era bem alheio à vontade do indivíduo, dependendo em larga escala da sorte, do destino ou da boa vontade de deuses. Na origem das palavras que usamos até hoje para designar esse conceito, a casualidade está presente. A raiz de *happiness*, por exemplo,

é *happ*, que significa “acaso, fortuna, o que acontece”. A francesa *bonheur* é nada menos que a contração de *bon* (bom) e *heur* (sorte). *Glück*, em alemão, significa tanto felicidade como sorte (MCMAHON, 2006).

Hoje, porém, os discursos praticamente onipresentes a anunciar as benesses da felicidade em nada a relacionam com sorte. Pelo contrário, alega-se tratar de um bem acionável nas mãos de quem a quiser cultivar. Qualquer um, propagandeia-se, é capaz de ser feliz — e cada vez mais feliz. Um conjunto de vozes midiáticas nos diz que esse estado sublime e inatingível em outras épocas é concretizável, aqui, agora, como consequência de força de vontade, autocontrole e disciplina. É possível observar, assim, uma passagem da casualidade à *causalidade*: em vez da força determinante do acaso na felicidade dos homens, hoje se verificam motivos concretos e origens precisas nas definições de sujeitos felizes.

Uma infinidade de discursos dissemina a ideia da felicidade como bem acionável no imaginário popular atualmente. As páginas de revistas semanais estão repletas de testes para medir o coeficiente de felicidade, abalizados por especialistas de diversas áreas (psicólogos, psiquiatras, nutricionistas, sociólogos, filósofos), seguidos por diretrizes para se extrair o melhor da vida (não se ater a questões negativas, aproveitar melhor o tempo, pensar sobre a sua própria felicidade etc.). As dificuldades, não se nega, são muitas, mas contam com um poderoso atenuante: todas são superáveis.

Delineiam-se, dessa forma, os contornos da felicidade que se persegue. Fruto da arquitetura da vontade e da disciplina individuais, ela está ao alcance de todo e qualquer sujeito que decidir conquistá-la. Por muito tempo considerada um estado inatingível ou reservada a uma pequena parcela da sociedade, a felicidade hoje incita a produção de um saber específico para delimitar seus contornos e precisar clínica e biologicamente sua mecânica interna. Trata-se de um bem mensurado e acionável por certa intervenção clínica, manipulação terapêutica ou gatilhos psicológicos, o que faz a “tarefa de ser feliz” (BINKLEY, 2010) girar uma florescente economia do bem-estar.

Se em nosso tempo os trâmites para atingir tal projeto de felicidade já foram plenamente codificados, é porque fatores *subjetivos* da própria atribuição de uma vida feliz foram excluídos. A questão mais filosófica que trata “o que é a felicidade” não é, de maneira nenhuma, colocada. A felicidade é, dessa forma, “manuseada, conceitualmente, como um termo guarda-chuva [...]. É um dos sinônimos possíveis para os diferentes níveis de satisfação que obtemos ao explorar o

melhor de nós mesmos, prosperando a cada dia, em qualquer situação” (FREIRE FILHO, 2010: 58). Revogados compromissos transcendentais ou o cultivo de virtudes fundamentais, a felicidade, “religião das massas” (MORIN, 1962: 129), desce dos céus para ser vivida intensamente em um presente perpétuo:

A felicidade é, efetivamente, a religião do indivíduo moderno, tão ilusória quanto todas as religiões. Essa religião não tem padres, funciona industrialmente. É a religião da terra na era da técnica, donde sua aparente profanidade, mas todos os mitos recaídos do céu são virulentos... Constituem o que, a rigor, podemos chamar de ideologia da cultura de massa, isto é, a ideologia da felicidade. (MORIN, 1962: 129-130).

Reproduzido sistematicamente em filmes, livros, revistas e jornais, o imperativo da felicidade brilha mais forte na publicidade, que reveste todo tipo de produtos e serviços com uma áurea de derradeira necessidade. Em sua mais recente campanha, o Grupo Pão de Açúcar convida o consumidor a comprar produtos em seus supermercados por nenhum outro motivo se não o de que lá é “lugar de gente feliz”. A campanha é formada por vídeos que dirigem ao espectador a pergunta “O que faz você feliz?”, entre uma série de sugestões do que, afinal, seriam atribuições de uma boa-vida. Nas insinuações, dividem espaço, paradoxalmente, orientações de consumo (casa, carro, um aumento de salário) e de uma vida simples (cafuné, beijinho, andar descalço)⁹⁷.

Já a rede de roupas Magazine Luiza lançou o convidativo *slogan* “vem ser feliz!” em 2010, com o intuito de promover uma renovação na identidade da marca. A nova Magazine Luiza é, então, apresentada por funcionários e consumidores fiéis, que fazem carreata pela cidade de São Paulo carregando balões azuis, ostentando sorrisos inabaláveis e saltitando de alegria aparentemente incontrolável. Uma das campanhas mais famosas que se utiliza do imperativo da

⁹⁷ A série de propagandas, narradas por Gilberto Gil, Seu Jorge e Arnaldo Antunes, se divide em cinco comerciais. Seguem as transcrições de dois deles, que sintetizam a predominância do discurso da vida privada, do consumo e de uma necessidade insaciável: 1) “O que faz você feliz? Abrir a janela, comer na panela, viajar pela rua, o mundo da lua, ensaiar o passo, correr para o abraço ou é andar descalço que faz você feliz? Será que é cuidar da gente, cuidar do planeta, fazer diferente, fazer melhor? Ficar na cama, só mais um pouquinho, comer um bolinho, fazer um carinho, se espreguiçar? É isso que faz você feliz? Ou é adivinhar desejo, estalinho de beijo, amar de paixão, arroz com feijão, uma bela salada, miolo de pão? Talvez a macarronada, brincar de nada, fazer de tudo, fazer o que você sempre quis? Me diz, o que faz você feliz também faz alguém feliz?”; 2) “O que faz você feliz? A lua, a praia, o mar, uma rua, passear? Um doce, uma dança, um beijo ou goiaba com queijo? Afinal, o que faz você feliz? Chocolate, paixão, dormir cedo, acordar tarde, arroz com feijão, matar a saudade? O aumento, a casa, o carro que você sempre quis ou são os sonhos que te fazem feliz? Dormir na rede, matar a sede, ler ou viver um romance? Um lápis, uma letra, uma conversa boa, um cafuné, café com leite, rir à toa? Um pássaro, um parque, um chafariz ou será um choro que te faz feliz? A pausa para pensar, sentir o vento, esquecer o tempo, o céu, o sol, um som? A pessoa ou o lugar? Agora me diz, o que faz você feliz?”.

felicidade é a da Coca-Cola. O *slogan* “abra a felicidade” orienta as propagandas da marca, adornando um lado bastante concreto dessa atribuição tão subjetiva: num comercial, nos é apresentada a Fábrica da Felicidade, onde é produzido o refrigerante; em outro, o foco é a Máquina da Felicidade, que distribui centenas de latas da bebida.

Em outro exemplo pertinente, a Kibon divulgou recentemente sua nova campanha publicitária, amparada pelo *slogan* “compartilhe a felicidade”. Na estratégia de lançamento, produziu um vídeo, “Corrente da felicidade”, sem alusões à marca, em que propunha ao espectador: “Se você estivesse comprando um sorvete e descobrisse que um desconhecido deixou ele pago... Você seguiria essa corrente? Você faria outra pessoa feliz?”. O vídeo, cuja proposta era provar que “os seres humanos não são egoístas”, exibia a tal corrente em prática, com *zoom* crescente nas reações surpresas dos consumidores. Resultado: 97% das pessoas “compraram um sorvete para alguém que nunca viram na vida”. É claro que, ao fim, cada consumidor acabava pagando seu próprio sorvete, mas o viral foi um sucesso, com mais de 450 mil visualizações somente no vídeo que leva a marca da Kibon, depois de revelada a autoria da ação. Em seu *site* oficial, a empresa também apresenta o “planeta feliz”, que reúne as práticas sustentáveis adotadas pela Kibon em prol do planeta.

São claras as relações entre o consumo e a indústria do bem-estar, que hoje movimenta uma vasta rede de produtos e serviços, como livros, DVDs, treinamentos, tratamentos estéticos e terapêuticos e palestras motivacionais. Mais ainda, a felicidade contemporânea se insinua como uma tecnologia do governo neoliberal. Conceito redefinido e instrumentalizado, ser feliz hoje propõe um alinhamento bastante específico da subjetividade e do corpo, de modo que os indivíduos são instigados a alinhar suas atividades diárias e seus projetos de vida com o intuito de mudar a si mesmos, otimizar suas potencialidades e superar pontos problemáticos (BINKLEY, 2010).

4.1.3. O *happy end* ao seu alcance

Os exemplos midiáticos do que configuraria ser feliz também projetam aspirações nos espectadores e aproximam o *happy end* à vida real. Morin (1962) aponta que o cinema é um dos principais fatores responsáveis por conferir o status de *leitmotiv* cultural à felicidade em nosso tempo. Essa transformação acontece quando, em meados da década de 1930 — primeiramente

no cinema americano, para depois se expandir para o ocidente —, a estética cinematográfica é revolucionada com o intuito de aproximar do espectador as problemáticas retratadas em tela.

Deixada uma tradição onírica para trás, a indústria cinematográfica apresenta então seus contos enredados em quadros mais plausíveis, cenários mais realistas e calcados em certa interpretação de cunho naturalista. Tais transformações na forma de se fazer cinema industrialmente criaram a figura mítica do herói simpático. “Um sócia do espectador ao qual este está ligado por semelhanças e, simultaneamente, por uma simpatia profunda” (MORIN, 1962: 92), o herói simpático deve, por regra, beneficiar-se do *happy end*, felicidade alcançada depois de atravessar toda sorte de provas que, naturalmente, preveriam um final bem mais sombrio e trágico para o protagonista. Acontece assim, sublinha Morin, uma ruptura cultural milenar com a tragédia, que, propagada inicialmente na Grécia antiga, orientou as produções culturais dos últimos séculos, como o melodrama, o drama elisabetano e a tragédia clássica francesa.

O sociólogo francês descreve que, a partir da reorientação cultural do consumo em massa do *happy end*, desenvolve-se uma revolução no imaginário social, que centra seu núcleo afetivo em torno da ideia de felicidade. A força da simpatia, do realismo e do psicologismo do novo herói que emerge da tela faz com que o espectador enxergue nele seu alter ego. Estabelecido esse elo sentimental e pessoal, o público exige êxitos, sucessos e provas de que a felicidade é possível — algo que passa a clamar também em sua vida “real”, e, com mais intensidade do que nunca, numa sociedade que supervaloriza o presente e que assiste à liquefação de suas instituições sólidas e duráveis de outras épocas.

O *happy end* delineado por Morin, vale frisar, vai além do final feliz dos contos tradicionais. Trata-se de tornar eterno, com uma trilha sonora vibrante ao fundo, um momento de prazer sublime, recompensa natural de uma série de esforços articulados. Nas palavras do autor:

[...] o *happy end* introduz o fim providencial dos contos de fadas no realismo moderno, mas concentrado num momento de êxito ou finalização. O velho conto terminava com a continuidade pacífica de ‘eles foram felizes para sempre e tiveram muitos filhos’. O *happy end* eterniza um beijo que exalta um fortíssimo musical. Aniquila passado e futuro no absoluto do instante supremo. A cultura de massa, no *happy end*, oferece um novo modo estético-realista que substitui a salvação religiosa, na qual o homem, por procuração, realiza sua aspiração da eternidade. [...] esforça-se, ao mesmo tempo, para exorcizar o sentimento do absurdo e da loucura dos empreendimentos humanos (MORIN, 1962: 94).

O *happy end* desce das telas para o ambiente mundano por projeção e identificação do espectador com os heróis do panteão olímpico moderno, as celebridades do cinema e da vida. Se por um lado os atores, na pele de heróis simpáticos *hollywoodianos*, desfrutam em cena da felicidade eterna do *happy end*; por outro lado esse exército de pessoas perfeitas, mistos de homens e deuses, de mito e realidade, tem seu cotidiano devassado por *flashs* e manchetes espetaculares em tabloides de todos os tipos, que constroem na mídia o ideal de vida feliz — e possível.

Nesse contexto, existe, portanto, um duplo apelo de identificação do cidadão comum com o imaginário do *happy end* cinematográfico, condizente com a dupla natureza dos olímpicos em questão, que são:

[...], simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; [...] são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que levam. A imprensa de massa, ao mesmo tempo em que investe os olímpicos de um papel mitológico, mergulha em suas vidas privadas a fim de extrair delas a substância humana que permite a identificação (MORIN, 1962: 106-107).

Quase cinco décadas depois da publicação dos escritos de Morin sobre a cultura de massa, as celebridades são outras, muito mais mundanas, próximas e efêmeras, praticamente descartáveis (FRANÇA, 2010). Se por um lado tais atributos podem colocar em risco a admiração que move a dinâmica projetiva, por outro lado a aproximação torna o processo de identificação mais plausível, cúmplice, realista, possível. É por isso que no ápice da sociedade do espetáculo a televisão desponta como um novo e potente espelho, lugar tanto para a costumeira admiração como para a crítica. As estrelas da TV, em seus quinze minutos de fama ou tanto mais, servem igualmente como modelos de conduta ou, em seus negativos, como exemplos providenciais a serem rechaçados.

De qualquer forma, a observação da intimidade dos famosos nunca antes teve tanta importância no cotidiano dos homens comuns. Uma resposta para esse apelo é a de que “os célebres e os heróis funcionam como operadores de constituição da relação consigo mesmo, com os outros, com o mundo” (CHALVON-DEMERSAY *apud* FRANÇA, 2010: 224). França ressalta ainda a importante função social das celebridades, que atuam como referências e muletas para nossa própria inserção na realidade. Elas acolhem “a projeção de nossos desejos irrealizados

ou sempre postergados, servem de compensação e, enquanto modelos, nos permitem operar transições, exercer simulações” (FRANÇA, 2010: 225).

Uma característica marcante do modelo contemporâneo de felicidade é a atuação do homem sobre seu próprio sucesso. Mas num mundo de crescente insegurança, frente à falência das políticas públicas de bem-estar, as pressões incidem cada vez mais intensamente sobre os indivíduos, únicos responsáveis por sua (in)felicidade. Em outras épocas, o indivíduo poderia contar com uma rede de proteção tramada e escorada socialmente. Hoje, diante da ameaça da infelicidade, padrões de comportamentos recomendados pela mídia servem providencialmente como guia terapêutico para tratar as angústias individuais e coletivas. De fato, os meios de comunicação, favorecidos pelo apelo tecnológico do *bios* midiático (SODRÉ, 2009), ganham cada vez mais funções pedagógicas, situando-se como uma nova instituição a competir espaço com os modelos tradicionais da família, da escola e da igreja. França (2010) ressalta que também as celebridades do panteão olímpico moderno, sejam elas cultuadas ou penalizadas no altar midiático, atuam como guias virtuais de sociabilidade, um repositório de experiências, “mediadores em nossa busca de sucesso e nosso drible do fracasso” (FRANÇA, 2010: 225).

4.2. Caminhos aludidos para um amadurecimento feliz

As representações de modos de ser jovem, analisadas ao longo desta dissertação, explicitam um imaginário aparentemente paradoxal que predomina nos discursos que tratam da adolescência e juventude. Ao mesmo tempo em que tais períodos são desenhados como problemáticos, repletos de angústias, incertezas e inquietações, são também valorizados como uma época feliz na vida dos indivíduos⁹⁸, em que coexistem poucas responsabilidades, maior liberdade e muitos prazeres:

De um lado, há um “espírito adolescente” que em nada se aproxima da ideia de felicidade e que, psicológica e sociologicamente, é, em geral, associado a condutas de risco (Le Breton, 2003) ou anomia. Os adolescentes também podem expressar sentimentos melancólicos, além de condutas de risco, como suicídio e transtornos

⁹⁸ Como abordamos anteriormente, a felicidade e a juventude adornam a publicidade de produtos variados, atribuindo valores agregados às mais diversas mercadorias anunciadas. Não é por acaso, claro, que hoje assistimos à proliferação do imperativo da felicidade e da juvenilização da sociedade com ênfase cada vez maior. Em muitos aspectos, esses dois discursos se relacionam: o tipo de felicidade que se instiga perseguir é bastante relacionado ao cultivo de características socialmente atreladas à juventude, desde a manutenção de um corpo esbelto e enxuto até a gestão de riscos, o gosto pela aventura, a irresponsabilidade saudável, o comprometimento volátil etc.

alimentares [...]. Do outro lado, porém, há um “estado de espírito” relacionado à rebeldia irreverente e cheia de frescor dos jovens (ROCHA & PEREIRA, 2009: 64).

Esses dois aspectos não são concorrentes; pelo contrário, muitas vezes apresentam imbricações indissociáveis: na juventude, enfrentam-se mais riscos *porque* há mais liberdade, e isso é valorizado. Rocha e Pereira (2009) sinalizaram ser natural que as representações acerca da (in)felicidade juvenil aparentem ser paradoxais, uma vez que esse período da vida seria intensamente marcado pela ambiguidade. Essa característica seria determinada sobretudo pelo fato de a juventude se configurar como um estado liminar — a transição entre ser criança e ser adulto, “um momento em que a maturidade sexual se contrapõe à imaturidade jurídica e psicológica” (ROCHA & PEREIRA, 2009: 27). A juventude seria acompanhada por determinados ritos de passagem, que desvelam o interessado controle da sociedade sobre esse processo naturalizado ao ciclo da vida (Ibidem).

Nesta dissertação, a partir dos filmes analisados, percebo o amadurecimento como um processo inerente à transição e à formação para o mundo adulto, um movimento necessário para que o jovem possa equalizar suas ambiguidades e inserir-se na vida social adulta. Algumas das narrativas cinematográficas deste *corpus* propõem uma série de situações com as quais os jovens protagonistas devem lidar. As formas como gerenciam tais problemáticas e acionam as soluções para seus conflitos são determinantes na percepção social sobre o ponto de maturidade psicológica desses jovens.

A análise dessas situações-chave, das formas de atuação dos jovens e da percepção sociocultural sobre tais desenlaces suscita questões importantes para a compreensão de nossa sociedade. Afinal, de que forma é entendido o amadurecimento? De quais características os jovens abrem mão em sua trajetória de aproximação com o mundo adulto? Quais são os fatores determinantes na valorização social dessas condutas? E, por fim, como esses rapazes e moças atuam frente à proposição de amadurecer? Possíveis rupturas e continuidades nessas representações sobre o amadurecimento podem indicar deslocamentos importantes nos valores socioculturais que orientam a formação de jovens.

“Não é impossível ser feliz depois que a gente cresce, só é mais complicado”, filosofa Mano, de *As melhores coisas do mundo*⁹⁹. Esta é a conclusão a que chega o protagonista ao fim

⁹⁹ Em um filme cujo título é *As melhores coisas do mundo*, é curioso perceber a relativa abundância de expressões que carregam em tintas negativas a vida do jovem Mano, por meio de comentários irônicos, expressões exatamente opostas ao título (“a pior coisa do mundo”) ou metáforas fáceis (“é como ganhar na loteria, só que ao contrário”). Há

do filme, depois de seu calvário em busca da maturidade, bem diferente do discurso tempestuoso que proclama logo nos minutos iniciais da narrativa: “Eu sempre ouvi meu pai falando que a gente só é feliz na infância”, reclama Mano. “Ouvi um bilhão de vezes: ‘passa rápido, filho’”, diz, imitando a voz do pai, antes de completar: “Rápido o cacete! Demorou séculos até eu conseguir a minha liberdade. Até que enfim chegou!”. Na sequência, o filme retrata o que seria tal liberdade — passear em um táxi com os amigos, tomando cervejas de uma vez só no gargalo e comentando sobre as curvas das meninas na rua. O destino é um bordel, onde os quatro amigos pretendem perder a virgindade, problema que então mais atormenta Mano.

Um dos amigos, porém, tentar dar um golpe na recepcionista do bordel, que percebe e expulsa os garotos. O grupo corre pelas ruas movimentadas de São Paulo, gargalhando, enquanto a trilha explica o que seria o principal conflito desses adolescentes:

O que você tentou já foi/ O que você quer ser já é / O que você sonhou será / Agora o mar do amor e da fé. / Se quiser pode surfar no céu / Ou caminhar pelos raios de sol. / Os limites não existem mais. / O baixo astral já lhe deixou em paz. / De bem com a vida sem olhar pra trás¹⁰⁰.

Se ser aceito pelos pares no colégio e a ansiedade em perder a virgindade eram até então os maiores problemas de Mano — problemas retratados como “típicos” de todos os jovens —, ao chegar em casa ele é colocado frente a um novo paradigma. Seu pai está saindo de casa para morar com o namorado, um orientando de mestrado. Para explicar a situação no mínimo incomum para os dois filhos adolescentes, ele indaga: “Vocês mesmos, quando querem alguma coisa, vocês não vão atrás? Isso é maravilhoso. É isso que é importante: a busca da felicidade”.

Logo depois que Mano descobre a homossexualidade do pai, sai pedalando furioso pelas ruas. A relação entre a infância — momento idílico de felicidade, como o pai relatava ao filho — e as turbulências da adolescência é constante. “Quando descobri que Coelhoinho da Páscoa e Papai Noel não existiam, me senti traído. Mas descobrir que a minha família não existe mais é a pior coisa do mundo!”, diz o garoto. Em outro momento, Mano solta um desabafo irônico sobre sua situação para a mãe. “Ah, é, a *melhor coisa* que aconteceu na minha vida foi ter um pai

aqui certa valorização dos aspectos negativos da vida juvenil, mas somente para ressaltar a forma desejável de se lidar com eles, superá-los no presente momento e então “deixá-los para trás”.

¹⁰⁰ Música *Identificado*, de Sheriff Billy Joe.

boiola...”, reclama. A mãe, que na trama vem numa curva crescente de tensão, explode. “Cala a boca! O que você sabe da vida?!”.

O que Mano provavelmente não sabe, como inferem a mãe e o roteiro, é que o mundo é “uma tragédia de erros” — para usar a mesma expressão que a personagem Carol escreve em seu diário —, e parte do processo de amadurecimento do personagem é enfrentar essas situações insolúveis que lhe são apresentadas. Ao contrário do que acontecia com o jovem retratado pelo cinema da década de 1980, a felicidade de Mano não é hedonista — não envolve apenas ir à praia, sair com os amigos, beijar garotas, beber. É exatamente o contrário: só no ápice de sua maturidade é que ele percebe a possibilidade de ser um jovem feliz, desde que enfrente seus problemas, faça escolhas, acredite nelas e não olhe para trás com remorso.

Em *As melhores coisas do mundo*, a felicidade é individual, fruto do amadurecimento do personagem. As alegrias hedonistas corriqueiramente relacionadas à juventude estão presentes, mas a “felicidade madura” se impõe. Ao fazer suas próprias escolhas e se responsabilizar por elas, Mano alcança liberdade e autonomia num mundo de adultos. A incitação à busca da felicidade é, até o final do filme, tópico das entrelinhas dos discursos, embora seja o mote principal da película. É o que Mano revela em sua última fala no filme, que abre esta análise: “Não é impossível ser feliz depois que a gente cresce, só é mais complicado”.

A felicidade, ou a sua procura, é o motor das ações dos personagens, servindo como argumento inquestionável para uma série de práticas de consequências pouco aprazíveis para os outros. A percepção da felicidade em *As melhores coisas do mundo* se insere no modo neoliberal de ser feliz, configurando-se como uma tecnologia de governo. O jovem, desde o fim da Primeira Guerra Mundial, é foco das preocupações do governo, que se ocupava com sua educação, inserção no mercado de trabalho e formação de caráter (SAVAGE, 2009). Pelo viés de *As melhores coisas do mundo*, os governos se isentam dessa função e de qualquer preocupação ou culpa em relação aos jovens, uma vez que os adolescentes são maduros, disciplinados, capazes de fazer escolhas e de se responsabilizar por suas vidas.

Ao analisar *Os famosos e os duendes da morte*, pode-se chegar a uma conclusão bastante semelhante. Mais do que os momentos de felicidade juvenil, o filme de Esmir Filho pretende retratar as ausências, melancolias e tristezas dessa faixa etária. Contudo, o longa não escapa de algumas associações comuns à ideia de felicidade adolescente. O protagonista, em eterno conflito existencial, só sorri, demonstrando estar em algum estado semelhante à felicidade, em

momentos frugais: quando fuma maconha, quando grita palavrões toda vez que o relógio toca as badaladas e quando anda de bicicleta ou nos trilhos do trem sem maiores preocupações.

Esses momentos de alegria, combinados ao seu comportamento entediado, sua impaciência e intolerância com a mãe e seu fanatismo por Bob Dylan, configuram esse menino anônimo como um adolescente típico, a atravessar momentos turbulentos que seriam próprios da idade. Diferentemente de *As melhores coisas do mundo*, o tom prevalecente na trama é a melancolia. Mr. Tambourine Man é um deslocado, um *outsider*; não pretende se encaixar naquela cidade a que acredita não pertencer.

O grande conflito retratado no filme é a afirmação da identidade do personagem, que para isso deve deixar para trás tempos “mais fáceis” da infância. Ao se reconhecer na figura de outro personagem, o Colono, sente-se menos inseguro e, a partir de sua afirmação, consegue se relacionar melhor com seus amigos e familiares, deixando para trás seus desejos escapistas. Outra interpretação possível para o filme é que Mr. Tambourine Man é um adolescente confuso sobre sua sexualidade. Homossexual, mas com uma paixão platônica por Jingle Jangle, sente-se preso na pequena cidade do interior, em que ninguém lhe entende ou é semelhante. A relação com o local muda a partir do encontro com Colono, que o inicia em sua vida sexual (uma das cenas finais do filme sugere um envolvimento entre Colono, Jingle Jangle e Mr. Tambourine Man).

Para as duas interpretações, o fim é uma grande reconciliação de Mr. Tambourine Man consigo mesmo, com sua mãe e sua cidade. O rapaz volta para a festa de que participava, abraça-se com a mãe, chora e dança com ela, ao som da música típica de festas juninas cantada com forte sotaque alemão. A infância e adolescência são épocas configuradas como felizes em *Os famosos e os duendes da morte*. É no amadurecimento, na afirmação de sua identidade e em sua autoaceitação que reside a melancolia do protagonista — em verdadeiros nós da adolescência com a vida adulta. Diante do problema, a única saída que o personagem percebe é fugir (pela *internet*, para outra cidade, para lembranças da infância), mas, uma vez mais maduro, prefere ficar e aproximar-se. As escolhas de Mr. Tambourine Man são feitas de forma individual, embora o filme também valorize a integração do jovem, então responsável e culpado, ao seio familiar e à pequena cidade.

Em contrapartida, em *A alegria*, as questões relativas ao amadurecimento dos personagens são muito mais coletivas do que em *As melhores coisas do mundo* e *Os famosos e*

os duendes da morte. Estão relacionadas ao envolvimento político e participativo da juventude. É através do embate para “retomar sua cidade” que a protagonista Luiza “perde sua forma de menina”. É interessante atentar para o fato de que, entre os filmes contemporâneos, *A alegria* é a única produção em que o amadurecimento não se dá pela aderência aos valores e práticas do mundo adulto. Pelo contrário, a narrativa ressalta o vigoroso poder das práticas tipicamente juvenis na reconfiguração do mundo. São justamente essas características ressaltadas na “política da alegria” que os personagens encarnam. Um exemplo bastante ilustrativo é a fala em que Luiza descreve a forma pela qual retomar a sua cidade, ao fim do filme:

Caixas de som, coisas de plástico, brincos de estrela, ideias malucas, colar chiclete no cabelo, jogar sabão em pó no chafariz da praça, fugir de casa, amar para sempre. Planos pro mundo, planos pra mim. Beber leite condensado na latinha até ficar com dor de cabeça. Deitar de cabeça para baixo, até o sangue encher meus olhos de saudade.

Dessa forma, é possível inferir que a “imaturidade” juvenil é valorizada como força política em *A alegria*, único viés capaz de opor-se com efetividade à burocracia, ao pragmatismo e ao consumismo que imperam no mundo adulto.

Já em *Feliz ano velho*, da década de 1980, o amadurecimento não se relaciona com o que é proposto em *As melhores coisas do mundo* e *Os famosos e os duendes da morte* — a aderência aos valores e à sociabilidade do mundo adulto —, tampouco faz eco à proposta de subversão política propagandeada por *A alegria*. O processo de amadurecimento que enfrenta o protagonista Mario é muito mais relacionado à sua nova condição física do que a problemas que seriam inerentes à juventude. No entanto, o acidente é decisivo para que o personagem reflita sobre suas escolhas e atitudes passadas e vislumbre uma nova forma de manter suas relações pessoais.

O filme, como descrevi anteriormente, é narrado a partir de uma montagem paralela entre a vida de Mario antes e depois do acidente. Antes da fatalidade no lago, o protagonista é tempestuoso, explode facilmente quando contrariado, esbravejando com seus amigos, sua namorada e sua mãe. A recuperação de Mario é um processo ainda mais penoso porque o personagem se sente muito sozinho, tendo afastado boa parte das pessoas que gostam por conta de seu temperamento difícil. Contra a sua vontade, Mario deve lidar então com um novo tempo, muito mais moroso, um “ano velho”, em que permanece imóvel sobre uma cama de hospital.

Ao início do filme, a câmera foca no rosto do protagonista, imobilizado e com a cabeça enfaixada. A fotografia impõe uma atmosfera etérea a partir de um forte filtro azul. Mario assiste, pela televisão, às pernas em constante movimento de atletas que disputam a São Silvestre, e pensa: “Um dia tudo perdeu o sentido e desejei minha própria morte. Mas nem de me matar eu era capaz. Tive que sofrer e estar só. Tão só que até meu corpo me abandonara”. Na cena seguinte, Mario deixa o hospital, junto de seu simpático acompanhante, que tenta com otimismo lhe lembrar de que está vivo, e vai para uma clínica de recuperação. O pessimismo do protagonista é marcante:

De volta à vida. 1980 está começando hoje para mim, sabia? Esses meses no hospital não contaram. Estamos em maio, não é? Para mim é janeiro. Meu ano está começando agora, se começar. Feliz ano velho! O que você quer que eu comemore?

A impaciência é um traço marcante na personalidade de Mario, característica retratada pela narrativa como própria de sua pouca idade e de sua imaturidade diante da paralisia. É como se o personagem fosse um adolescente mimado e, frente a uma situação que foge completamente de seu controle, faz birra. Inicialmente, Mario não aceita a lentidão do tratamento e discute com a fisioterapeuta. A exemplo do outro jovem rebelde, Arnaldo, que frequenta a mesma clínica de recuperação, parece inclinado a aceitar a saída mais fácil e rápida para sua situação: o suicídio. “Tenho inveja do Arnaldo, que não foi covarde, não teve medo”, desabafa Mario com a fisioterapeuta, depois de concluir que estar numa cadeira de rodas é “uma grande injustiça”. “Não acho que viver seja um ato de covardia”, rebate a médica. “Você aceitaria que eu me matasse? Tá legal! Quero ver se você segura a barra quando eu acabar comigo!”, provoca o jovem, ao que parece ser muito mais uma chantagem emocional do que sua convicção.

Aos poucos, a partir da abertura ao contato com outros paraplégicos em tratamento e da reconquista dos antigos laços de amizade, Mario vislumbra outras possibilidades. A amizade com Beto é decisiva para sua mudança de comportamento. Mario, por exemplo, substitui uma foto que enfeitava seu quarto, em que aparece com Klaus em cima de um palco, por uma tela em branco. Foi uma sugestão de Beto para que o rapaz pudesse encontrar um meio de se expressar com honestidade. Em outro momento, Mario confia a Beto que tem muito medo do que vem pela frente, ao que o amigo aconselha: “Já basta você ter pena de si mesmo. Ninguém pode acabar com o seu medo! O negócio é acreditar, descobrir qual é o jogo, e jogar!”.

Depois dessa discussão, Mario resolve enfrentar suas inseguranças, que lhe rondavam desde antes do acidente, e dedicar-se ao tratamento, conciliar-se com a ex-namorada, flertar com outra menina, enfim, levar adiante a vida que estava também paralisada. Essa narrativa é entrecortada por *flashbacks* coloridos do passado, pouco antes do acidente, em que Mario relata que sua insegurança o fez perder “uma coisa muito legal”, o namoro com Ana. Em diálogo com Gorda, rapaz homossexual com quem divide a casa, desabafa, com desânimo:

Mario: Não foi ela que fez esse estrago, fui eu mesmo. Tô precisando crescer.

Gorda: Ih, meu bem, isso não é fácil. Depois, não sei nem se serve para alguma coisa...

Mario: Você às vezes não pensa no que vai fazer da tua vida?

Gorda: Já passei dessa fase. Agora fico pensando no que a vida vai fazer de mim. Deixa eu ir embora que esse papo já tá ficando muito sério!

A cena seguinte a esse diálogo já é aquela em que Mario fica tetraplégico, afinal, “o que a vida fez dele”. A fatalidade é o movimento necessário para que Mario amadureça, um momento colocado pela narrativa como natural ao processo que ele estava vivendo antes. A passagem que acontece antes do acidente é essencial para o personagem, para que ele entenda que o que está vivendo não é somente uma crise natural a quem perde repentinamente os movimentos das pernas. O acidente e a morosa recuperação potencializaram seus sentimentos de insegurança e estagnação sentimental e psicológica, que já vinham se manifestando muito antes e minando suas possibilidades na vida.

Quando Mario consegue lembrar e relatar em detalhes a Beto o que aconteceu no dia do acidente, resolve que precisa registrar essas informações, para que não se esqueça. É quando ganha de presente da mãe uma máquina de escrever, onde começa a redigir o que mais tarde viria a ser o romance autobiográfico *Feliz ano velho*, que, livremente adaptado, deu origem ao filme. O amadurecimento nessa narrativa cinematográfica é também ligado à felicidade ou pelo menos a um certo bem-estar, mas não se relaciona a uma aderência ou aproximação acentuada aos modelos de conduta do mundo adulto. A personalidade do protagonista ainda apresenta traços marcantes relacionados ao universo juvenil, nos moldes que o filme propõe. No entanto, a partir da autodescoberta, do autoexame de seus conflitos, o personagem consegue se entender melhor no mundo e nas relações com os outros.

Em contrapartida, em *Menino do Rio* e *O sonho não acabou* as trajetórias de amadurecimento são praticamente ausentes. O grande conflito do filme de Antonio Calmon é o

amor romântico entre Valente e Patrícia, minado pela prévia relação da moça com o pai do protagonista. Este conflito, alheio a características retratadas como particulares à juventude, também se resolve sem que seja necessário que os personagens envolvidos reavaliem e ponderem suas escolhas e ações ou operem algum tipo de mudança em seus hábitos ou formas de pensar. Similarmente, em *O sonho não acabou* também não são retratadas formas de amadurecimento. Os personagens, nesse caso, parecem pertencer, como já analisado anteriormente, a uma engrenagem em cujo funcionamento não são capazes de interferir. Além disso, o final do filme é aberto, abstendo-se de narrar o que acontece com os personagens depois da tragédia final (o acidente de Danilo e o estupro da irmã de SQI). A morte de Lucinha também não parece operar grandes transformações nos personagens, que, muito comovidos, dedicam um espetáculo de teatro à sua memória.

Se nos filmes dos anos 1980 não são facilmente detectáveis caminhos aludidos ao amadurecimento juvenil, essa ausência é também reveladora de uma valorização social que se observa atualmente. Antes, a característica distintiva da juventude eram os infinitos prazeres e liberdades, ambições generalizadas que faziam com que muito pouco tempo fosse destinado a julgamentos morais ou internalizações de culpas. Já nos filmes contemporâneos essa ansiedade em amadurecer é recorrente e acontece ainda na adolescência, enquanto nas produções dos anos 1980 os protagonistas beiram os vinte e poucos anos e ainda estão aparentemente despreocupados com tais questões.

É relevante que os filmes contemporâneos delineiem a juventude como uma época tortuosa em que se proliferam conflitos, instabilidades, melancolia, solidão, despertencimento e insatisfações. A felicidade aqui é palpável, mas um tanto distante, disposta como recompensa ao final de um percurso de amadurecimento. Por outro lado, os filmes dos anos 1980 parecem retratar a juventude como uma época, em si, naturalmente feliz. Talvez por essa mesma razão os personagens não sejam instigados a amadurecer, mas a gozar dos deleites que seriam característicos dessa fase específica da vida.

CONCLUSÃO

Quando esta pesquisa começou a se delinear, nos primeiros meses de 2010, uma série de filmes voltados especificamente para o consumo juvenil entrava em cartaz e um rol de reportagens anunciava a produção de alguns outros, que estreariam ao longo daquele ano. Tal interesse repentino da indústria cinematográfica brasileira sobre a juventude suscitou, antes de qualquer coisa, uma curiosidade pessoal. Em tela, jovens personagens reivindicavam a posição de representantes de uma juventude brasileira, branca, de classe média e residente de centros urbanos, da qual eu mesma fazia parte. Principalmente na imprensa, esse posto parecia estar assegurado: foram inúmeras as críticas e reportagens publicadas que enxergavam nos rapazes e nas moças de tais películas verdadeiros embaixadores do que seria uma “geração MSN”, para usar um dos menos acachapantes rótulos criados à época.

O sucesso desses títulos entre os próprios adolescentes também trazia algum desconforto pessoal — esses filmes certamente não me representavam, mas pareciam ser efusivamente festejados por boa parte de seu público-alvo, até então muito refratário ao cinema nacional¹⁰¹. O tipo de produção que o Brasil destinava ao jovem também não se assemelhava muito ao que estávamos habituados a assistir nos cinemas: não eram filmes de humor ou que representassem o jovem perdido, sem rumo ou convicções — fosse engajado em situações de risco, em inconciliáveis conflitos geracionais ou assoberbado pelo lado mais fútil do consumo. Pelo contrário, as representações eram muito positivas e otimistas, realçando o senso de responsabilidade da juventude contemporânea e, até certo ponto, cessando um infundável debate acerca da participação política de jovens que, desde 1970, pareciam estar eternamente fadados a conviver com as acusações implícitas de que seriam alienados.

O cinema brasileiro, então, parecia ter “acordado de um sono profundo” e investido num público-alvo determinante para seu crescimento, como a experiência norte-americana poderia sugerir. Mas por que esse movimento acontecia naquele preciso momento? Haveria aí relação somente com a construção de público, questão frisada há tantas décadas por diversos produtores? E, sobretudo, por que a juventude era retratada de maneira tão particular? Uma das formas

¹⁰¹ À época, por simples curiosidade, pesquisei em comunidades do Orkut comentários sobre os filmes, em especial *As melhores coisas do mundo*. O comentário de um desses usuários, ainda disponível na rede social, condensa algumas opiniões de jovens entusiastas sobre a produção de Laís Bodanzky: “É o único e excelente filme brasileiro, eu gostei muito desse filme ele mostra a realidade dos dias de hoje e além disso ajuda as jovens a manter ser relacionamento e suas amizades... (SIC)”. Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=92079377&tid=5486673416148728098>. Acessado em janeiro de 2012.

encontradas para esboçar uma resposta a essas indagações foi comparar tais produções àquelas realizadas nos anos 1980. Naquele período, como vimos, o Brasil também apontou insistentemente suas lentes para registrar os valores e as práticas que representariam rapazes e moças de sua época. O intuito era recontar para os jovens suas próprias histórias, condensadas em narrativas compassadas por vibrantes trilhas sonoras.

Já no início da pesquisa no Programa de Pós-Graduação da UFRJ, outro ponto que direcionou meu interesse sobre o objeto foi o fato de, nos filmes contemporâneos, as narrativas se configurarem como dramas de amadurecimento, cujo calvário seria recompensado com a felicidade. Na minha visão, o imaginário da adolescência e da juventude como fases de particulares crises e infelicidades ia de encontro a muito do que perdura no senso comum e em outras representações midiáticas, que configuram essa época da vida como naturalmente feliz — vide as populares pérolas de sabedoria: “aproveite enquanto é jovem”, “a juventude é a melhor fase da vida” ou “nunca fui tão feliz como em minha juventude”.

As indagações preliminares descritas acima orientaram a pesquisa no sentido de comparar as representações de jovens felizes nos discursos cinematográficos dos anos 1980 e 2010/2011. Não foi a intenção sugerir uma ou outra via para a construção de jovens felizes, mas esboçar como essas alternativas poderiam ser representativas de seus períodos históricos, iluminando aspectos por vezes difusos de nossa sociedade contemporânea. O primeiro capítulo desta dissertação foca em alguns aspectos metodológicos importantes à pesquisa. Inicialmente, conceituo e aprofundo o breve histórico, no Brasil e no mundo, do que seria o *teenpicture*, esse gênero de filmes feitos e vendidos especificamente para o entretenimento juvenil.

Num segundo momento, foi importante delinear o conceito de representação e os variados modos de ser jovem que são mencionados pelos discursos midiáticos. O estudo dessas diferentes conjunturas históricas também foi essencial, tanto para entender em que âmbito foram traçadas as diversas representações da imprensa sobre a juventude brasileira quanto na análise crítica da recepção e interpretação da grande imprensa aos filmes do *corpus*, logo que entraram em cartaz. Os discursos midiáticos têm grande importância na legitimação de certo papel social dos filmes, bem como considerável influência na opinião pública sobre tais produtos culturais.

O estudo dos discursos em três frentes — a conjuntura histórica, as representações sobre juventude na mídia impressa e a recepção da imprensa aos filmes do *corpus* — foi determinante para o esboço do contexto em que tais discursos cinematográficos foram emitidos. O

entendimento das outras vozes que eram orquestradas simultaneamente, no filme e na imprensa, foi essencial para ampliar os possíveis sentidos que poderia apreender das obras. Os discursos da imprensa acerca da juventude (representada nos filmes ou não) nos dois períodos analisados aqui convergiam para uma mesma questão — diante do fim das utopias que movimentaram o mundo e o crescente poder do capitalismo neoliberal, os jovens estariam perdidos, sem rumo, órfãos de ideais pelos quais poderiam lutar.

Com diferentes nuances, nos anos 1980 e em 2010/2011, essa constatação parece ter originado uma angústia latente sobre o possível futuro do país, projetado sobre ombros tão jovens e aparentemente nunca antes tão malpreparados. Delineada a questão social proposta pelos contextos históricos dos filmes do *corpus*, nos capítulos seguintes foram examinadas as formas como a juventude representada nas telas do cinema brasileiro tentou responder a essa interpelação, conscientemente ou não. Para tanto, a princípio, comparei como cada filme e período constroem discursivamente aqueles jovens em cena, evidenciando determinadas características em detrimento de outras como naturalmente juvenis. Foi necessário, portanto, estabelecer um recorte analítico que permitisse propor questões equivalentes a todos os filmes. Três pontos cruciais de análise eram preponderantes: a escola, a família e o tempo de lazer — referências na socialização juvenil, cujo agenciamento, no entanto, guarda particularidades referentes a cada período estudado.

Por esse viés, por exemplo, foi possível perceber que a escola perde cada vez mais espaço como principal instituição moderna na formação de jovens em sintonia com os interesses do arranjo político-econômico de seu tempo. Essa lacuna é preenchida, nos filmes contemporâneos, principalmente pela mídia e pelo consumo. Já as produções dos anos 1980 retratam jovens um pouco mais crescidos, que, embora também desvalorizem a importância da escola, enxergam na universidade uma referência mais sólida para sua socialização no mundo adulto. Essa orientação, contudo, não era pautada por interesses utilitários em aprender um ofício e inserir-se no mercado de trabalho: o espaço universitário se configurava como propício para a contestação política, por meio do engajamento em movimentos estudantis, e para a expressão cultural e artística, compreendida como essencial para a construção identitária dos jovens.

A relação com a família foi outro ponto que apresentou discrepâncias relevantes no exame das principais referências do mundo jovem. Enquanto na maioria dos filmes da década de 1980 era notável o embate entre os jovens e a geração de seus pais, conflito essencial para a

afirmação da identidade dos personagens, nos filmes contemporâneos há uma ênfase particular sobre a importância da família como referência na socialização no mundo adulto. Isso acontece mesmo que a família esteja de certa forma dissolvida em todos os filmes contemporâneos analisados — pais separados ou viúvos, latentes problemas de relacionamento etc. O principal conflito dos personagens é justamente reconquistar certo equilíbrio nas relações familiares, o que pode apontar para a disseminação de modelos juvenis muito mais conservadores do que em outras épocas.

Mais um aspecto prevalente na sociabilidade juvenil é o tempo de lazer. A relação com os amigos, por exemplo, é muito relevante para a construção identitária dos jovens nos filmes de ambos os períodos pesquisados. Há, porém, nuances específicas. Se nos anos 1980 essa relação aconteceria de maneira igualitária, em que um grupo de amigos partilhava interesses e cumplicidade, em alguns dos filmes contemporâneos ela assume importância justamente em momentos de crise de pertencimento. Daí o *bullying* ganhar relevância na representação da juventude contemporânea — rapazes e moças reivindicam espaço para a convivência pacífica das alteridades em grupos que já internalizaram a vigilância de valores morais bastante específicos e alinhados com a ordem dominante.

No terceiro capítulo, aprofundi a discussão sobre o consumo do tempo de lazer e a formação identitária dos jovens, iniciada no segundo capítulo. Primeiramente, ampliei um dos conceitos fundamentais para a pesquisa, que propõe enxergar a juventude como metáfora social, a parte pelo todo. Este grupo condensaria, portanto, expectativas e angústias específicas de seu tempo social, correlatas às preocupações acerca dos futuros desejados para a sociedade. Por este motivo, percebe-se a delimitação da juventude como momento privilegiado para o consumo, cujos hábitos e valores são crescentemente irradiados para uma amplitude de faixas etárias. Daí a importância de examinar a fundo o consumo juvenil.

Pude observar que as representações dos dois períodos apontam para consumos similares entre os jovens, que buscam modos de diversão, aceitação social e liberdade. Foi válido, contudo, evidenciar as reconfigurações nas formas encontradas para usufruir dessas experiências, assim como as novas maneiras aludidas como desejáveis para lidar com as consequências dessas escolhas. Sobressaíram na análise duas formas de consumo bastante divergentes. Enquanto os jovens dos anos 1980 consomem risco e liberdade, ao ar livre, alheios a maiores questionamentos

existenciais, os personagens de 2010/2011 anseiam por segurança, ponderam as melhores escolhas de forma disciplinada e responsável.

As conclusões apresentadas nos três primeiros capítulos apontaram para uma nova sociabilidade que marca nosso tempo e influencia as referências de amadurecimento que são propostas aos jovens nos filmes contemporâneos. O quarto último capítulo desta dissertação concentra-se em examinar as formas inferidas para o *crescimento* dos jovens, a partir das representações projetadas nos filmes. Entendida pelo senso comum como uma época de difíceis escolhas, muitas descobertas e intensa insegurança, mas, acima de tudo, uma fase feliz na vida dos indivíduos, a juventude representaria um tempo específico de transição à idade adulta, um momento de amadurecimento.

Assim, analiso as características e hábitos que os jovens devem deixar para trás ou preservar para alcançar certa maturidade diante das questões propostas pelas narrativas. Foi interessante perceber que, embora a percepção da juventude como uma época probatória à vida adulta já perdurasse na década de 1980, a maioria dos jovens deste contexto representados nos filmes não é incitada a orientar suas atitudes visando a certo grau de amadurecimento. Por outro lado, verifiquei que esta é uma preocupação latente nos filmes dos anos 2010/2011. Os personagens são instigados a passar por uma série de provações, ao fim das quais seriam recompensados por sentimentos de bem-estar, felicidade, alegria e satisfação pessoal.

Essa conclusão vai ao encontro da conotação que o conceito de felicidade encarna em nosso tempo, de bem palpável e agenciável, meta intrínseca à condição humana. Por isso, no quarto capítulo também me detive em desnaturalizar o conceito de felicidade, lembrando em linhas gerais as principais acepções filosóficas que lhe moldaram durante séculos e foram determinantes para sua escalada ao posto de imperativo contemporâneo.

A comparação das produções cinematográficas dos anos 1980 e 2010/2011 aponta para diferentes representações acerca da juventude, significativas de seus períodos históricos. Hoje, é perceptível o esforço dos filmes contemporâneos em delinear padrões de conduta juvenis que interessam à manutenção de uma ordem neoliberal, visando a formação de jovens vigilantes e responsáveis, que calculam suas ações orientados para os melhores e mais seguros resultados, mesmo que em contextos de crescentes insegurança e instabilidade. Já nos filmes da década de 1980, a juventude foi configurada como jornada de autodescoberta, liberdade e prazer, na qual a sociedade parecia depositar poucas expectativas relacionadas ao futuro.

Não houve, nesta dissertação, a tentativa de delinear quais seriam os caminhos mais furtivos para uma vivência plena e feliz da adolescência ou da juventude — até por acreditar que tal feito seria intangível por se tratar de um julgamento extremamente pessoal. Tampouco me propus a ponderar o que de fato seria a felicidade e a apontar caminhos para sua realização. Pelo contrário, esforcei-me em apontar como este conceito é maleável e subjetivo, sujeito a transformações determinadas por seu tempo histórico.

Espero que esta dissertação possa despertar o interesse de outros pesquisadores no estudo das representações juvenis, que me parece relevante para o entendimento dos novos rumos de nossa sociedade. Em particular, a análise dos produtos culturais voltados aos jovens, por sua potência estratégica na elaboração de identidades e formas de vivência. O gênero dos *teenpics* me parece despertar recentemente um interesse particular nos produtores cinematográficos brasileiros e valeria aprofundar as questões mercadológicas que influenciaram este olhar mais atento para a construção de narrativas juvenis. Em outro âmbito, um estudo de recepção desses produtos culturais entre os jovens e os adolescentes seria valioso para melhor compreender a juventude brasileira contemporânea.

BIBLIOGRAFIA:

ABRAMO, H. W. “Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil”, in: CARRANO, P., FÁVERO, O., NOVAES, R.R., SPOSITO, M.P. (Orgs.). *Juventude e contemporaneidade*. Brasília: MEC/Unesco, 2007, p. 73-90.

ABRAMO, H. W.; BRANCO, P. P. M. (Orgs.). *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo/ Instituto Cidadania, 2005.

ALEXANDRE, R. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: Dórea Books, 2002.

ALMEIDA, M.I.M., EUGÊNIO, F. “Paisagens existenciais e alquimias pragmáticas: uma reflexão comparativa do recurso às ‘drogas’ no contexto da contracultura e nas cenas eletrônicas contemporâneas”, in ALMEIDA, M.I.M., NAVES, S. (Orgs.) *Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

ALMEIDA, M.I.M. (Org.); NAVES, S.C. (Org.). *Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

ARIÈS, P. *História social da infância e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BINKLEY, S. “A felicidade e o programa de governamentalidade neoliberal”. In: FREIRE FILHO, J (org.). *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010, p. 83- 104.

BUENO, Z. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. Tese apresentada ao curso de doutorado em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, 2005.

_____. “O juvenil como gênero cinematográfico”, in *IARA - Revista de Moda, Cultura e Arte*, vol. 1, nº1, abril-agosto/2008, p. 191-210.

COMPTE-SPONVILLE, A. *et al. A mais bela história da felicidade*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

CARRANO, P., FÁVERO, O., NOVAES, R.R., SPOSITO, M.P. (Orgs.). *Juventude e contemporaneidade*. Brasília: MEC/Unesco, 2007.

CASTRO, L.R. (Org.) *Infância e adolescência na cultura do consumo*. Rio de Janeiro: NAU, 1998.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DAYRELL, Juarez. “A escola “faz” as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil”, in *Educação e Sociedade*, Campinas, vol. 28, nº. 100, outubro 2007, p. 1105-1128.

DAYRELL, J., CARRANO, P., BRENNER, A. K. “Juventude brasileira: culturas do lazer e do tempo livre”, in: TELES, N. (Org.) *Um olhar sobre o jovem no Brasil*. Brasília: Editora MS, 2008.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOHERTY, T. *Teenagers and teenpics: the juvenilization of american movies in the 1950's*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

EHRENBERG, A. *O culto da performance: da aventura empreendedora a depressão nervosa*. São Paulo: Editora Idéias & Letras, 2010.

FERNÃO, R., MIRANDA, L.F (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997.

FRANÇA, V. “Representações, mediações e práticas comunicativas”, in: PEREIRA, M.; GOMES, R. C.; FIGUEIREDO, V. F. (Orgs.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2004, p. 13-26.

_____. “A felicidade ao seu alcance’: que felicidade, e ao alcance de quem, afinal?”, in: FREIRE FILHO, J (org.). *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010, p. 83- 104.

FREIRE FILHO, J. “A felicidade na era de sua reprodutibilidade científica: construindo pessoas ‘cronicamente felizes’”, in: FREIRE FILHO, J. (Org.) *Ser feliz hoje. Reflexões sobre o imperativo da felicidade*. FGV: Rio de Janeiro, 2010, p. 49-59.

_____. (Org.) *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

_____. “Retratos midiáticos da nova geração e a regulação do prazer juvenil”, in: BORELLI, S.; FREIRE FILHO, J. (Orgs.) *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008a, p. 33-58.

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

_____. “Mídia, consumo cultural e estilo de vida na pós-modernidade”, in *ECO-PÓS*, vol. 6, nº 1, 2003, p. 72-97.

_____. “Mídia, estereótipo e representação das minorias”, in: *ECO-PÓS*, vol. 7, nº 2, 2004, p. 45-71.

FREIRE FILHO, J & MARQUES, C . “Sob o domínio do medo: a construção de sujeitos temíveis e de sujeitos temerosos na mídia”. In: FREIRE FILHO, J., COUTINHO, E.G., PAIVA, R.. (Orgs.). *Mídia e poder*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008b, p. 81-113.

FREIRE FILHO, J. & LEMOS, J.R. “Imperativos de conduta juvenil no século XXI: a 'Geração Digital' na mídia impressa brasileira”, in *Comunicação, Mídia e Consumo*, vol. 5, nº 13, 2008c, p.11-25.

FREIRE FILHO J. & CABRAL, A. J. C. B. “A resistência juvenil em tempos espetaculares: ecos e ensaios da contracultura no século XXI”. In: ALMEIDA, M. I. M., NAVES, S. C. (Orgs.). *Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 216-238.

FREIRE FILHO, J. & HERSCHMANN, M. “As culturas jovens como objeto de fascínio e repúdio da mídia”. In: ROCHA, Everardo et al. (Orgs) *Comunicação, consumo e espaço urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens*. Rio de Janeiro: MAUD X/ Ed. PUC-Rio, 2006b, p. 143-154.

- FRITH, S. "Youth", in: BENNET, T. et al. (Eds.). *News keywords: a revised vocabulary of culture and society*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 380-382.
- FORTES, M. *O surfe nas ondas da mídia: esporte, juventude e cultura*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.
- _____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1977 [1975].
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.
- _____. "A 'governamentalidade'", in: MOTTA, M. B. (org.) *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos: vol. 4. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006 [1978], p. 281-305.
- _____. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GARCÍA-CANCLINI, N. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B.; VENTURA, Z. *Cultura em trânsito. Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2002.
- HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2001.
- LIPOVETSKY, G. *Felicidade paradoxal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MARQUES, C. *Do radicalismo ideológico ao pragmatismo pós-moderno: discursos sobre juventude e política 40 anos após maio de 68*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2010.
- MARTÍN-BARBERO, J. "A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens", in: FREIRE FILHO, J., BORELLI, S. H. S. (Orgs.) *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008, p. 9-32.
- MCMACHON, D. M. *Felicidade: uma história*. São Paulo: Globo, 2006.
- MELO, V., FORTES, R. "O surfe no cinema e a sociedade brasileira na transição dos anos 70/80", in: *Revista Brasileira de Educação Física Esporte*, vol. 23, nº 3, jul/set 2009, p. 283-296.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005 [1962].
- NAGIB, L. *O cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- PAIS, J.M. "Lazeres e sociabilidades juvenis - um ensaio de análise etnográfica", in: *Análise social*, vol. 25, nº 4, 1990, p. 591-644.

- PASSERINI, L. “A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália Fascista e os Estados Unidos da década de 1950”, in: LEVI, G.; SCHMITT, J.C. (org). *História dos jovens 2: a época contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 319-382.
- PERALVA, A. T. “O jovem como modelo cultural”, in: CARRANO, P., FÁVERO, O., NOVAES, R.R., SPOSITO, M.P. (Orgs.). *Juventude e contemporaneidade*. Brasília: MEC/Unesco, 2007, p. 13-28.
- PEREIRA, A. *Aprendendo a ser jovem: a escola como espaço de sociabilidade juvenil*. Trabalho apresentado no XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, junho 2007, Recife, PE.
- PEREIRA, C. “Juventude como conceito estratégico para a publicidade”, in: *Comunicação, Mídia e Consumo*, vol. 7, nº 18, 2010, p. 37-54.
- PEREIRA, C.; ROCHA, E.; PEREIRA, M. “Tempos de juventude: ontem e hoje, as representações do jovem na publicidade e no cinema”, in: *Alceu*, nº 19, vol. 10, julho-dezembro/2009, p. 5-15.
- PICCOLO, F. D. “Desigualdades sociais, práticas educativas e juventude numa favela carioca”, in: VELHO, G., DUARTE, L. F. D. (Orgs.). *Juventude contemporânea: culturas, gostos e carreiras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 110-128.
- POTKAY, A. *A história da alegria: da Bíblia ao Romantismo tardio*. São Paulo: Editora Globo, 2010.
- REGO, I. *O imaginário dos jovens brasileiros no cinema pós-retomada*. Trabalho apresentado na III Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação – PUCRS, Porto Alegre, 2008.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Memória de jornalista: um estudo sobre o conceito de objetividade nos relatos dos homens de imprensa dos anos 50*, in: Anais do XI Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.
- ROCHA E., PEREIRA, C. *Juventude e consumo: um estudo sobre a comunicação na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.
- ROCHA, R.M.; SILVA, J. C. “Cultura juvenil, violência e consumo: representações midiáticas e percepção de si em contextos extremos”, in: FREIRE FILHO, J. e VAZ, P. (orgs.). *Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*. Rio de Janeiro: MAUAD X, 2006, p. 111-132.
- ROCHEDO, A.C. *Os filhos da revolução: A juventude urbana e rock brasileiro dos anos 1980*. Dissertação de mestrado - Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, 2011.
- ROSTOLDO, J.P. “Expressões culturais e sociedade: o caso do Brasil nos anos 1980”, in: *Historia Actual Online*, nº 10, 2006, p. 37-46.
- SAVAGE, J. *A criação da juventude. Como o conceito de teenager revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- SHOHAT, E., STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIBILIA, P. “Em busca da felicidade lipoaspirada: agruras da imperfeição carnal sob a moral da boa forma”, in: FREIRE FILHO, J (Org.). *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010, p. 83- 104.

_____. *Redes ou paredes? A escola em tempos de dispersão*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, S.R. “Vivendo com celulares: identidade, corpo e sociabilidade nas culturas urbanas”, in: FREIRE FILHO, J. e VAZ, P. (orgs.). *Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*. Rio de Janeiro: MAUAD X, 2006, p. 311-331.

SODRÉ, M. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.

SPOSITO, M.P. “A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade”, in: *Tempo Social*; Revista de Sociologia da USP, vol.5, nº1-2, p.161-178, 1993.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

TAYLOR, C. *A ética da autenticidade*. São Paulo: É Realizações, 2011.

TEIXEIRA, I; LOPES, J; DAYRELL, J. *A juventude vai ao cinema*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

TOMAZ, R. “Da negação da infância à invenção dos *tweens*: imperativos de autonomia na sociedade contemporânea”. Dissertação de mestrado - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, 2011.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VELHO, G. *Nobres e anjos: um estudo de tóxicos e hierarquias*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

VELHO, G. DUARTE, L.F.D. (Org.). *Juventude contemporânea: culturas, gostos e carreira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

WURTS, E. “Os desajustados: representações do *outsider* no cinema juvenil brasileiro e norte-americano”. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2007.