

TULSA: NO OUTRO LADO DO RIO DA “MIDDLE AMERICA”.
REPRESENTAÇÕES DA JUVENTUDE AMERICANA EM *RUMBLE FISH* DE
COPPOLA E *TULSA* DE LARRY CLARK

Ana Barroso¹

Resumo: Ambos originários de Tulsa, Oklahoma, a autora E.S. Hinton e o fotógrafo e realizador Larry Clark desenvolveram o seu trabalho criativo a partir da cidade onde nasceram e cresceram, imbuindo as suas ficções de uma autenticidade característica de quem quer também documentar uma realidade existente, mas escondida: a juventude marginal de uma cidade americana do interior nas décadas de 1960 e 1970. A narrativa de E.S. Hinton, adaptada ao cinema por Coppola, tornou-se, juntamente com o trabalho fotográfico de Clark, um ícone artístico e cultural de uma juventude alienada e à deriva do sonho americano, uma geração que padecia de um *mal-être* e que não encontrava o seu lugar no seio da juventude afluente e moralista da cultura americana *mainstream*. Documentos ficcionais controversos e chocantes (principalmente a obra de Clark), ambos os autores tiveram a coragem de expor uma radicalidade estética que marcaria definitivamente a importância da juventude marginal como matéria de criação artística. Questionando valores sociais e culturais vigentes e rasgando novos caminhos para a liberdade autoral fora dos cânones estabelecidos, Coppola e Clark contribuíram decisivamente para o desenvolvimento de novas relações entre os códigos de produção e de receção: imagens inquietantes e perigosas de uma juventude violenta, mas também uma reflexão sobre a sua própria materialidade e representação.

Palavras-chave: violência, juventude, imagem

Email: anabarr@gmail.com

“Rejoice, O young man, in thy youth...”

Ecclesiastes 11:9

“Vaunt in their youthful sap, at height decrease,/ and wear their brave
state out
of memory.”

William Shakespeare, *Sonnet 15*

Ambos originários de Tulsa, Oklahoma, a autora E.S. Hinton² e o fotógrafo e realizador Larry Clark desenvolveram os seus trabalhos criativos a partir das

¹ Doutoranda na Universidade de Lisboa, investigadora do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Letras (Grupo GI3-Estudos Americanos).

Barroso, Ana. 2013. “Tulsa: no outro lado da ‘Middle America’.” Representações da juventude americana em *Rumble Fish* de Coppola e *Tulsa* de Larry Clark.” In *Atas do II Encontro Anual da AIM*, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, 10-26. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-0-7.

suas experiências pessoais na cidade onde nasceram e cresceram, conferindo-lhes a autenticidade pungente de quem quer documentar uma realidade³ que conheceram e experienciaram, mas com uma qualidade ficcional capaz de diluir as fronteiras que delimitam o documentário e a ficção, como reconheceu Clark: “Tulsa was straight documentary but it had a fictive quality to it” (Cohen 2007).

A narrativa de Hinton e as fotografias de Clark abrangem as décadas de 1960 e 1970 e centram-se numa juventude marginal, violenta e alienada das referências de uma sociedade fechada sobre si própria, burguesa e moralista, alheia às novas convulsões sociais emergentes que contaminavam a juventude, repelindo-a para as margens povoadas pelo consumo de drogas, pela violência dos *gangs* e ainda pela revolução sexual. A literatura de Hinton e as imagens de Clark abalaram os pilares de toda uma sociedade afluenta e pacífica, dando voz e lugar a uma geração que padecia de um “mal-estar” social e que não encontrava o seu lugar nessa sociedade. A América conservadora vinda da década de 1950 resistia às mudanças sociais e culturais inevitáveis, por pudor ou ignorância, mas era uma questão de tempo até não ser mais possível virar a cara ao que estava a acontecer nas margens e que, em breve, iria disseminar-se por toda a sociedade americana, provocando transformações sociais e culturais irreversíveis. Para Muñoz, Clark antecipa o surgimento de toda uma geração experimental e ousada (principalmente devido ao consumo de drogas) consumidora que marcaria o percurso da história da juventude do século XX: “In these images of regional masculinity, where button-down shirts are stripped off and crew cuts appear to be growing out, we see the advent of a new movement in the history of youth culture” (Muñoz 1998, 170).

No entanto, as mudanças mais radicais aconteciam silenciosamente nos subúrbios⁴. Nem o cinema de Hollywood do início da década de 1970 tinha

² Autora das obras *The Outsiders* (1967) e *Rumble Fish*, (1975). Ambas as obras foram adaptadas ao cinema por Francis Ford Coppola e Hinton é também co-argumentista no filme *Rumble Fish*.

³ Clark desenvolveu o seu estilo visual e documental sob a influência de fotógrafos como Robert Frank, um dos mais importantes artistas da geração da “New American Photography”.

⁴ David Frum argumenta que na década de 1960 a maioria dos jovens americanos viviam integrados e de acordo com as normas vigentes da sociedade: “And despite all that footage of

coragem para expor essa radicalidade, como aponta Peter Lev: “The issue of urban crime was inflected, in the early 1970s, to cover attitudes toward social change, young people and drugs” (2000, 39). Os jovens marginais representados em *Tulsa* e em *Rumble Fish* (obra literária) eram (ou inspirados em, no caso de Hinton)⁵ os amigos e os conhecidos dos autores e, por essa razão, existe uma dose de honestidade e de autenticidade nas palavras de Hinton e nas imagens de Clark. Se Hinton afirma que foi influenciada pela literatura, enviesando a realidade que conheceu, Clark confessa que não existe o distanciamento objectivo de quem simplesmente observa, mas as suas imagens resultam de uma relação de proximidade com os sujeitos e situações que fotografa. Existe uma dimensão contextual e emocional inerente à criação artística que vem da partilha de experiências e de amizades reais: “I had these urges to be a storyteller, to be a writer,’ he says, ‘and I knew that I had this secret life in Tulsa that no one had photographed, so I went back and started photographing my friends” (Aletti 2002, 1). Se Hinton se diz ciosa da sua privacidade, Clark inclui o elemento autobiográfico no seu trabalho: “I was born in Tulsa Oklahoma in 1943. When I was sixteen I started shooting amphetamine. I shot with my friends everyday for three years and then left town but I’ve gone back through the years. Once the needle goes in it never comes out” (Clark 1971, 1). Esta tendência de Clark continuará nos seus trabalhos fotográficos subsequentes⁶, mas confessa que aquilo que mais lhe interessa é olhar para onde os outros não olham e mostrar as pessoas que a maioria não quer ver, mas que existem, são reais: “I’ve always been interested in people that you would not see otherwise” (Gibson 2010, 3). E esse interesse começou na cidade interior e esquecida de Tulsa:

“In Tulsa, people weren’t acting for the camera, it was really like life (...) they were aware of me but I had always been around and always had a camera, so it wasn’t like someone coming in and making photographs, it

stoned young people rolling in the Woodstock mud, the 1960s were not the era of sex, drugs and rock ‘n’ roll” (2000, xxi).

⁵ Ver entrevista de S.E Hinton a propósito da sua obra *The Outsiders*, disponível online em <http://theoutsidersfanclub.weebly.com/exclusive-interview-with-se-hinton.html>

⁶ Em *Teenage Lust* (1983), por exemplo, inclui os relatórios da sua prisão.

was just Larry with his camera practicing his photography, because he'd always had a camera.” (Edelstein e Florence, 2003)

De onde surge esta juventude proibida? Recuemos à década de 1950, época de grande conservadorismo social e moral, mas também de grande agitação e inconformismo juvenil. É nesta altura que surge o chamado “youthquake”, com os jovens a rebelarem-se contra a autoridade dos pais e das instituições, surgindo figuras emblemáticas, quer na música (Elvis Presley, por exemplo), no cinema (James Dean, por exemplo) ou na literatura (*The Catcher in the Rye*⁷, de J.D. Salinger). Os adolescentes tornavam-se matéria criativa a quem era dada a possibilidade de manifestarem as suas emoções, ansiedades, medos e desejos, transformando-se, ao mesmo tempo, num enorme mercado potencial de consumo. A par do consumismo e hedonismo permitidos por uma sociedade afluenta, surgia a rebeldia e a questionação dos valores veiculados pela geração dos seus pais. Os problemas da adolescência ganhavam voz através de personagens ou figuras adolescentes e, esse tipo de abordagem, era uma novidade na sociedade dominada culturalmente pela perspectiva do adulto. Hollywood, atenta a estas transformações sociais, mas ainda receosa das implicações desta mudança de perspectiva, começa a produzir filmes que catalogou de “teen pics”:

The 1950s saw the major launch by Hollywood of what are termed ‘teen pics’— a form of exploitation films that deliberately targeted teenagers who had become a new exploitable consumer market (although arguably there were earlier forms in the 1930s with Mickey Rooney and Judy Garland films) (Hayward 2006, 123)

Não podemos, no entanto, deixar de ressaltar que a grande maioria dos filmes dirigidos a adolescentes centravam-se em histórias de amor, sempre com final feliz que, com a moda das matinés cinéfilas e dos *drive-in cinemas*, se tornavam num meio de entretenimento excelente para veicular os valores da

⁷ Obra publicada em 1951.

sociedade vigente e que correspondiam, ao mesmo tempo, às expectativas de toda uma juventude que, por um lado, ansiava libertar-se da rigidez moral dos seus pais, mas, por outro, reconhecia a necessidade de assumir o seu papel de futuros adultos respeitados e perpetuadores desses mesmos valores que contestavam. Esta contradição crescia no seio de uma juventude endinheirada e disposta a consumir.

Crime in the Streets (1956), realizado por Don Siegel, é um filme seminal por ser o primeiro a expor uma juventude delinvente e alienada, mas sem uma mensagem moralista. Os adolescentes e as suas atitudes violentas tornavam-se na matéria-prima ideal para um público que queria expressar os seus traumas escondidos “(...) where warring gangs, drag-car/hot-rod chases, high-speed motorbiking, and drugs send the protagonists on a downward spiral (often to death)” (Hayward 2006, 124).

Importa esclarecer o conceito de “Exploitation films”, não esquecendo que o termo “Exploitation”⁸ é também aplicado a outras artes sempre que existe uma exposição explícita de temas controversos e proibidos, sejam eles a violência, as drogas ou o sexo. Surgido nos anos 1920, só na década de 1950 é que a designação se aplicou a filmes sobre adolescentes marginais, a outra face dos filmes *mainstream*, onde os valores do sonho americano eram as mensagens veiculadas: “If the vast majority of Hollywood pictures were about the American ideal of homogeneity and those things that bound us together geographically, socially, and politically, then exploitation films were about difference” (Shaefer 1999, 13).

O *Production Code*⁹, muito rígido e repressivo na década de 1950, tornou-se mais permissivo no final da década seguinte¹⁰, possibilitando novas abordagens aos problemas da adolescência, agora de forma mais realista e

⁸ Larry Clark é muitas vezes acusado de ser um *Exploitative Artist*: “(...) as detractors claimed that precisely what had so shocked and impressed in his early work (explicit sex, violence and drug taking amongst photogenic teenagers) was becoming irrelevant at best, and exploitative at worst” (Kiang 2012).

⁹ Código de censura cinematográfica que regulamentava a produção dos filmes de Hollywood entre 1950 e 1968. Ficou conhecido também por Hays Code, nome do seu criador (Will. H. Hays).

¹⁰ Foi substituído pelo sistema de classificação MPAA (Motion Picture Association of American Film System).

complexa e também mais livre dos constrangimentos morais que impediam a exposição de problemas relacionados com a ruptura dos valores familiares tradicionais e dos ideais de uma sociedade que não conseguia resistir ao abalo constante da libertação sexual, a experimentação de drogas e a violência urbana: “But by the 1960s, the Code had been stretched enough to allow for certain depictions of teenagers that did deal with these realistic issues, and in ways that showed young people the true complexity and relativity of issues like morality, sexuality and even sanity” (Shary 2005, 35). Estava, portanto, aberto o caminho para a arte questionar os valores cristalizados do “American Dream” e romper os clichés do capitalismo que sustenta a sociedade americana. Estava na hora da marginalidade ser uma opção estética e ética.

Rumble Fish (o filme) herda a estilização do cinema expressionista alemão (contraste luz/sombra; os ângulos oblíquos; as composições elaboradas dos planos; o recurso recorrente do fumo e do nevoeiro) e a intriga dos filmes sobre delinquência juvenil da década de 1950. Filmado em Tulsa, centra-se na relação de dois irmãos e nas suas vidas marginalizadas. O pai dos dois jovens, também ele delinquente, quando questionado por Rusty James sobre o comportamento bizarro do irmão, responde: “He’s merely miscast in a play. He was born in the wrong era, on the wrong side of the river (...)”.

Com a progressão do filme, verificamos que o mundo do irmão — o Motorcycle Boy — já não é o dos *gangs*, da violência, das drogas. No entanto, ele não parece ter encontrado o caminho para cumprir o seu sonho americano (ele foi até à Califórnia, simbolicamente o lugar onde todos os sonhos se realizam), mas entra numa espiral de niilismo e vazio. O sonho, afinal, não passa de um pesadelo mascarado, como ele diz a Rusty James: “California's like a beautiful, wild... beautiful, wild girl on heroin... who's high as a kite, thinkin' she's on top of the world, not knowing she's dying even if you show her the marks.” Essa viagem não foi o caminho da redenção, mas da auto-destruição. O fosso entre a adolescência e o estado adulto surge como algo intransponível. A morte parece ser a última saída numa sociedade que se sustenta da superficialidade e da falsidade. Liberto das idealizações de uma sociedade

demasiado mundana, a inteireza do Motorcycle Boy confronta-se com o fim de todas as inocências e ilusões. É (im)possível fugir à marginalidade?

Roger Ebert referiu que as cores dos peixes lutadores representam simbolicamente a bandeira americana e, ao mesmo tempo, a juventude inquieta e ávida de violência, quando excluída da sociedade: “That's a nice triple-play in the symbolism department, giving us the colors of the flag, the fishbowl of adolescence, the built-in urge to fight, and the danger of going belly up if you're removed from your environment. Piranhas as teenagers (...)” (Ebert 1983). Filmado a preto e branco, *Rumble Fish* adota o ponto de vista da personagem Rusty James¹¹, o irmão mais novo do Motorcycle Boy, idolatrado por aquele. O mundo de Rusty James é monocromático, embora ele não tenha consciência desse facto: para ele só existe o mundo da violência e da marginalidade. Mesmo quando diz ao amigo Steve que quer ir para a zona da cidade do outro lado do rio¹², a sua visão do mundo continua limitada pela rejeição social e familiar.

As cenas de violência são coreografadas e estilizadas, decorrente de uma estética que assenta no contraste entre a luz e a sombra, esvaziando-as de um esperado conteúdo chocante e conferindo-lhes uma certa aura romântica e nostálgica. Trata-se de uma violência esteticizada e não crua ou repulsiva. A fisicalidade dos corpos destes jovens (mesmo nas cenas mais brutais, como quando Rusty James é violentamente agredido com um pedaço de vidro, ou quando é espancado quase até à morte durante um assalto) sobrepõe-se à agressividade narrativa das sequências. Lebeau argumenta que *Rumble Fish* não é um filme sobre violência, mas antes sobre a relação fraternal entre dois irmãos: “Rumble Fish could, perhaps, be described as the gang film that never was. The gangs are fragile, even delusive, memories against which the relation between Rusty James (Matt Dillon) and his elder brother, the Motorcycle Boy (Mickey Rourke) is played out” (1995, 95). Sendo um filme que não se

¹¹ Existem críticos que defendem que o filme adota o ponto de vista do Motorcycle Boy, pois é ele que se assume como daltónico: “Steve: ‘You don't see colors, do you?/You're deaf too, Rusty James said. What does it all look like to you?'/Motorcycle Boy: ‘Black and white TV with the sound turned low.’” No entanto, os peixes lutadores são peixes coloridos, cores que o Motorcycle Boy não consegue ver, apenas Rusty James. E, na cena em que o irmão é morto pela polícia, apercebe-se que também ele é, afinal, daltónico. Não é um problema físico, mas existencial: o seu mundo existe apenas a preto e branco.

¹² “I hate our neighborhood. There's no color.”

desenvolve apenas através de uma sequência narrativa de acontecimentos sobre a delinquência juvenil, ancora-se numa atmosfera existencialista e lírica, afastando-o de filmes de ação mais convencionais e comerciais para se transformar numa obra mais pessoal e artística. Coppola desabafou numa entrevista:

I used to kid around and say that it was an art film for kids or that it was Camus for kids, or it looked to me like the way I imagine those kinds of writings of the Existentialists (...) I wanted to be like *Peter and the Wolf* for kids, where you were making a film and you say “Aha, films also can be made in black and white with 14 mm lenses, and the soundtrack and the music can be part of the movie. The acting can be of this very convincing although somewhat stylized nature, etc., etc., etc. and let young people see that.” Anyway give it to them, and if they don’t like it at first, when they’re two years older, they might (2004, 111).

O realizador aponta a necessidade e desejo de fazer um filme sobre a delinquência juvenil dirigido ao mercado de adolescentes, mas em rutura com os cânones de Hollywood. *Rumble Fish* não se dirige a uma massa de espectadores acríticos, anestesiados uma narrativa repleta de ação, polarizado pelo “good guy”/“bad guy” e um “happy end”, mas exige uma sensibilidade estética e uma visão crítica. O culto que se gerou à volta do filme — após uma recepção fria e até negativa aquando da estreia, quer por parte do público, quer por parte da crítica (Chown 1988, 167) — transformou-o num filme marginal ao cinema *mainstream* americano, capaz de expor e questionar os clichés da sociedade capitalista americana, como demonstra este diálogo entre os dois irmãos:

R.J.: Where'd you go?

M.B.: I went to California. Stay down, alright?

R.J.: Fuck. California's nice?

M.B.: What do you think California's like?

R.J.: Like all that shit in the movies. Blondes walkin' around. The Beach Boys. Palm trees, the ocean. How was the ocean?

M.B.: I didn't get to the ocean.

R.J.: No?

M.B.: California got in the way.

R.J.: California got in the way? Thought California was on the coast.

Não podemos esquecer o facto de Rusty James idolatrar o irmão, uma espécie de lenda viva para todos aqueles jovens perdidos numa cidade de província. A simplicidade intelectual de Rusty James fá-lo acreditar em valores e mitos transmitidos pela sociedade que, apesar de tudo, o marginalizou. Esta é, talvez a grande ironia do capitalismo: levar aquelas que menospreza a acreditar nas suas potencias virtudes. O Motorcycle Boy é um ídolo para ele e para todos aqueles que o acompanham e esta necessidade de um herói é algo profundamente enraizado na cultura americana. Os valores ideológicos de lealdade e de família, em crise profunda (a família dos dois rapazes é desestruturada, abandonados pela mãe e ignorados por um pai alcoólico) são, contudo, transmitidos a este rapaz que parece não ter a clarividência e a inteligência suficientes para os questionar. O desejo de ser o *Outro* (“When I’m older I’m going to be like him, to look like him”)¹³ percorre todo o filme e no final, após a morte do irmão, vemos a sombra de Rusty James na mota do irmão projectada na parede com o graffiti “The Motorcycle Boy Reigns”. Mas Rusty James não compreende a rejeição desses valores, por isso acha que o irmão só pode estar louco. Mas o Motorcycle Boy sabe da falácia dos heróis. Sente-se sufocado por todos os valores e ideais que ainda derivam do sonho americano, mergulha num limbo impessoal, ausente de si mesmo e invisível para todos os que o cercam, tornando-se finalmente, num anti-herói anónimo¹⁴, cuja tragicidade o afasta das proporções míticas que o rodeiam e que são o resultado de toda uma cultura massificada: “I’m tired of all that Robin Hood, Pied Piper bullshit. You know, I’d just as sooner stay a neighbourhood novelty if it’s all the

¹³ Este é um dos clichés mais enraizados na sociedade americana e alimentado pelo capitalismo.

¹⁴ É a única personagem que não tem nome próprio.

same to you...If you're gonna lead people, you have to have somewhere to go.”) Sem um sítio para onde ir (nem Tulsa nem Los Angeles podem representar os ideais da “City upon a Hill”)¹⁵, a busca da felicidade, do sucesso e da liberdade está irremediavelmente perdida. Na cena final, vemos Rusty-James na moto do irmão, junto ao mar. Este é um final irônico e cínico, apesar do grafismo visual da imagem: ele, o rapaz pouco inteligente, que não compreende as complexidades do mundo à sua volta e numa luta paradoxal com a sociedade, porque não sabe localizar os seus inimigos, parte em busca da liberdade e da felicidade. Resta saber se Rusty-James, ao contrário do irmão, irá conseguir sobreviver ao seu passado, ultrapassar o seu “mal estar” de adolescente e aceitar o “ethos” da sociedade americana.

Por tudo isto, a obsessão com a passagem do tempo é o *leitmotiv* de *Rumble Fish*: a imagem do relógio, o som dos ponteiros é recorrente ao longo do filme. A passagem da adolescência para o estado adulto, de compromisso e integração, simboliza, como referimos acima, o poder ideológico que os valores culturais exercem sobre aqueles que são oprimidos ou marginalizados pelo sistema de valores moralmente aceites. Cristalizados pelo tempo, os ideais do sonho americano parecem ter-se perdido dos contextos sociais de uma realidade muito mais violenta, dura e niilista. No entanto, o sonho americano, ora insípido, ora efabulado, resiste às suas próprias contradições, contorcendo-se enquanto mediador da relação entre o ser adolescente e o estado adulto.

Bem mais polémica é a obra Clark, devido ao cunho explícito infligido nas suas fotografias, imprimindo-lhes um despudor, por vezes desmesurado, acusam uns, por vezes realistas e poético, defendem outros. As imagens de *Tulsa* são-nos apresentadas em sequência, aproximando-se da montagem cinematográfica, como esclarece Clark: “*Tulsa* was supposed to be a film (...) *Tulsa* is done like a film but is done with a camera- that was because there was no way to make a film but I wanted to do a film then because the way that I saw was like a film, I think” (Edelstein e Florence, 2003). Apesar do realismo cru

¹⁵ Expressão bíblica (São Mateus 5:14) apropriada por John Winthrop no sermão “A Model of Christian Charity” (1630) sobre a construção da cidade ideal, iluminada pelos princípios do puritanismo religioso. Mais tarde, tornou-se no símbolo política da cidade fundadora da liberdade e democracia americanas.

das imagens, levando muitas vezes o espectador a confundir representação com a realidade, é necessário o devido distanciamento para compreender a fotografia como uma construção narrativa, objecto ficcional. Se a fotografia resulta de um entrelaçamento de camadas de sentido, então, tanto o fotógrafo, como o espectador, precisam de desvincular-se do simples acto de reconhecimento da fotografia enquanto produção analógica com o real (Barthes 2010, 91)¹⁶ e compreender a sua dimensão simbólica, onde estão inscritas múltiplas referências. E existe ainda uma dimensão profundamente voyeurista, implicando o olhar do espectador na exposição da privacidade dos sujeitos representados, porque estas imagens: “(...) allow viewers as if they have stepped over the line in witnessing private spaces and spectacles, to have gone where they should not be allowed to go” (Kaplan 2005, 82).

Fotografias a preto e branco, tiradas entre 1963 e 1971, num estilo documental, relatam a violência associada à delinquência juvenil, através da crueza e disforia inerentes a uma franja da população perdida da inocência, do sonho e do futuro. Estes jovens, todos de origem caucasiana, são uma espécie de anjos caídos do paraíso, os falhados do sonho americano, aqueles que socialmente são categorizados de “white trash”. O sonho americano do pós-guerra, abalado pelas convulsões sociais, políticas e culturais da década de 1960, desfazia-se em pesadelos para as gerações mais novas. As fotografias que expõem adolescentes a consumirem drogas podem bem denunciar como o sonho americano deixara de ser uma possibilidade real para se metaforizar numa alucinação induzida pela artificialidade das drogas, como refere Cunningham: “(...) abrasive photographs of the American Dream being likened to a drug-induced hallucination” (2002, 2).

A tragicidade e obscenidade das imagens não impede, no entanto, uma certa glamorização¹⁷ associada à exposição de corpos jovens, nus, de olhar vazio ou desencantado, corpos abandonados de esperança ou invadidos por uma catatonia que ameaça as ambições e a hegemonia de uma sociedade

¹⁶ Barthes escreve na obra *A Câmara Clara*: “A fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que esteve lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui.”

¹⁷ *Tulsa* foi uma inspiração estética para o estilo *Heroin Chic* que contaminou a fotografia de moda americana na década de 1990.

materialista e consumista. Estes são jovens que gravitam à volta de um ideal que não é o deles e que os repudia:

Prohibited from speaking as moral and political agents, youth became an empty category inhabited by the desires, fantasies, and interests of the adult world. This is not to suggest that youth don't speak; (...) When youth do speak — the current generation, in particular — their voices generally emerge on the margins of society (...) (Giroux 2002, 170).

O niilismo político traduz-se numa violência sem sentido, exposta sem restrições morais, porque, aparentemente patológica aos olhos da organização social dominante. A voz dá lugar à exposição do corpo, campo de batalha por excelência¹⁸, da sexualidade e identidade de uma juventude alienada do seu contexto social e histórico. Sem referentes culturais ou ideológicos, resta-lhes a exposição da sua individualidade carnal, que concentra e expõe todas as ansiedades, desejos e frustrações. A linguagem corporal revela-nos a autenticidade da adolescência. E nesse sentido, as fotografias de Clark inventam a existência com a verdade. Se os mais conservadores veem apenas a decadência e a promiscuidade de uma juventude perversa e ameaçadora¹⁹, outros, porém, reclamam a sensibilidade estética de uma arte brutal, mas absolutamente honesta: “Larry Clark has recorded the seismic landscape of an America growing up under the influence of sex, drugs, hormones, and guns. (...) a show of his photographs and art, on which his brutal, tender, but always honest vision is founded” (Wakefield 2005, 1).

Artista controverso, mas também de culto²⁰, Clark não aparece interessado em problematizar questões morais que regem as vidas de muitos adolescentes americanos, mas sem dúvida, insurge-se como um artista que expõe o fosso entre a adolescência e o estado adulto, um tempo de suspensão radical, onde o sonho americano parece ter-se desvanecido para sempre ou se

¹⁸ Apropriamo-nos deliberadamente do título de um trabalho da artista Barbara Kruger.

¹⁹“Larry Clark is used to his work shocking other people. It happened back in 1971 with *Tulsa*, a candid photographic record of his friends' outlaw lifestyle, and then again in 1983 with *Teenage Lust*. In 1995, scenes of (simulated) underage sex in his debut feature, *Kids*, fuelled outrage on both sides of the Atlantic. His last movie, *Ken Park*, as yet unreleased in the UK, contained actual male masturbation” (Applebaum 2006).

²⁰ Clark é admirado por artistas como Nan Goldin, Gus Van Sant ou Martin Scorsese.

transformou num território demasiado suspeito, como argumenta Wakefield: “ (...) because I think the two of you²¹ changed the photographic landscape forever in terms of describing the American dream, or what ever has become of it”²² (Wakefield 2005)

Quando confrontado com as críticas de exibicionismo e exploração da vida adolescente, Clark prefere concentrar-se no conteúdo social das suas fotografias, que considera pertinente numa sociedade demasiado saturada pelas imagens chocantes, mas totalmente vazias de conteúdo social: “I never do anything just to shock, to get attention, to titillate, (...) And if it's titillating? Well, sometimes I'm dealing with good-looking people having sex, sure, but that's not the point. The point is the *consequences*” (Amsden 2005).

Centrado nos distúrbios sociais de uma juventude errática, angustiada e vazia, o seu trabalho equaciona a importância que a adolescência adquiriu na contemporaneidade no seio da sociedade americana, quer a nível da sua organização social, quer cultural. As fracturas expostas pelas contradições que sobressaem do conflito de gerações e da ordem social vigente têm permitido centrar o estado adolescente, especialmente os seus problemas e ansiedades, na problematização das mudanças sociais que assombram a sociedade americana e, num sentido mais lato, as sociedades ocidentais. Por isso, para Clark, a sua obra assume uma pertinência fulcral. Se queremos compreender mundo que nos rodeia, nas suas fragilidades e intensidades, há que desenvolver um trabalho artístico que não ignore a importância da adolescência na construção de uma sociedade atual e futura. E é urgente tornar visível e refletir, sem moralismos bacocos, e em nome de uma liberdade na arte, a juventude como uma potência do acontecimento e como isso implica também estar fora da instituição e olhar para o lado, para onde mais ninguém quer olhar, mesmo que possa ser incomodativo. De forma simples e direta, Clark afirma: “In America, it's all about the kids (...) Only in the wealth of this country do you have the opportunity to lay around and smoke pot all day, go surfing, hang out and so forth” (Lemons 2001).

²¹ Wakefield refere-se ao fotógrafo Robert Frank.

²² *Idem.*

Neste sentido e, para concluir, importa encarar este texto como uma introdução à problemática da marginalidade enquanto tema aglutinador de criação artística e de reflexão crítica, através de uma relação livre e dinâmica, o início de um imenso caminho ainda para explorar.



Imagem 1: *Rumble Fish* (Francis Ford Coppola, 1983)



Imagem 2: *Tulsa* (Larry Clark, 1971)

BIBLIOGRAFIA

- Aletti, Vince. 2002. "Larry Clark—First Break". *Artforum*, maio.
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_40/ai_86647164/?tag=rbxcra.2.a.11. Acedido em 3 de dezembro de 2009.
- Amsden, David. 2005. "The Cheerful Transgressive". *The New York Magazine*, maio. <http://nymag.com/nymetro/arts/art/11608/>. Acedido em 7 de dezembro de 2009.
- Applebaum, Stephen. 2006. "Sex Education." *The Guardian*, 21 de agosto.
<http://www.guardian.co.uk/film/2006/aug/21/features>. Acedido em 30 de novembro de 2012.
- Barthes, Roland. *Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- Chown, Jeffrey. *Hollywood Auteur: Francis Coppola*. Nova Iorque: Praeger, 1988.
- Clark, Larry. *Tulsa*. Nova Iorque: Grove Press, 1971.
- Cohen, Michael. s.d. "Discussion with Larry Clark." *Art Commotion*.
<http://www.artcommotion.com/VisualArts/indexa.html>. Acedido em 1 de dezembro de 2012.
- Cunningham, Daniel Mudie. 2002. "Larry Clark: Trashing the White American Dream". *The Film Journal*.
<http://www.thefilmjournal.com/issue8/larryclark.html>. Acedido em 30 de novembro de 2009.
- Ebert, Roger. 1983. "Rumble Fish." *Chicago Sun –Times*, 26 de agosto.
<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19830826/REVIEWS/50826002/1023>. Acedido em 2 de dezembro de 2010.
- Edelstein, Leo e Yanni Florence. 2003. "Interview with Larry Clark." *Pataphysics Magazine*, Holiday Resort Issue.
http://www.yanniflorence.net/pataphysicsmagazine/clark_interview.html. Acedido em 24 de novembro de 2010.
- Frum, David. *How We Got Here: The 70's: The Decade that Brought You Modern Life — for Better Or Worse*. Nova Iorque: Basic Books: 2000.
- Gibson, Ralph. s.d. "Larry Clark." *Interview Magazine*.
<http://www.interviewmagazine.com/art/larry-clark/#>. Acedido em 31 de novembro de 2012.

- Giroux, Henry A. *Breaking in to the Movies. Film and the Culture of Politics*. Malden and Oxford: Blackwell Publishers, 2002.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies-The Key Concepts* (3rd Edition). Londres e Nova Iorque: Routledge: 2006.
- Hinton, S.E. *Rumble Fish*. Nova Iorque: Dell Laurel—Leaf (Random House), 1989.
- Kaplan, Louis. *American Exposures: Photography and Community in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Kiang, Jessica. 2012. “Rome Interview: Larry Clark On ‘Marfa Girl,’ The Role Of The Writer & How He Became Fearless.” *Indiewire*, 23 de novembro. <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/rome-interview-larry-clark-on-marfa-girl-the-role-of-the-writer-and-how-he-became-fearless-20121123>. Acedido em 11 de dezembro de 2012.
- Lebeau, Vicky. *Lost Angels: Psychoanalysis and Cinema*. Routledge: Londres e Nova Iorque: 1995.
- Lemons, Stephens. 2001. “Larry Clark.” *Salon.com*, julho. http://archive.salon.com/people/conv/2001/07/20/larry_clark/index.html. Acedido em 2 de dezembro de 2009.
- Lev, Peter. *American Films of the Seventies: Conflicting Visions*. Austin: Texas University Press, 2000.
- Muñoz, José Esteban. 1988. “Rough by Trade. Queer desire/Straight Identity in the photography of Larry Clark.” In *The Passionate Camera: photography and bodies of desire*, editado por Deborah Bright. Nova Iorque e Londres: Routledge.
- Phillips, Gene D., e Rodney Hill, ed. 2004. *Francis Ford Coppola Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Shaefer, Eric. 1999. *‘Bold! Daring! Shocking! True!’: A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Shary, Timothy. 2005. *Teen Movies: American Youth on Screen*. Londres: Wallflower Press.
- Wakefield, Neville. 2005. “Larry Clark: a big-box look back at the revered—and reviled—chronicler of the underbelly of adolescence.” *Interview*, abril.

http://findarticles.com/p/articles/mi_m1285/is_3_35/ai_n13500796/?tag=content;coll. Acedido em 10 de dezembro de 2009.

FILMOGRAFIA

Rumble Fish. Realização de Francis Ford Coppola. Zoetrope

Studios/Hotweather Films, 1983. Distribuição: Universal Pictures.

Argumento de S.E Hinton e Francis Ford Coppola, baseado na obra homónima de S.E. Hinton. Produção: Doug Claybourne e Fred Roos.

Elenco: Matt Dillon, Mickey Rourke, Diane Lane, Dennis Hopper, Diana Scarwid, Vincent Spano, Nicolas Cage, Chris Penn, Laurence Fishburne, William Smith, Tom Waits.