

RUMBLE FISH: DO ROMANCE AO FILME

André Matias Nepomuceno

(...) ninguém no mundo contemporâneo é ou pode ser “marginal”.

– M. Berman

Introdução

Neste trabalho monográfico, trataremos da obra *Rumble Fish*, romance de Susan E. Hinton, publicado pela primeira vez em 1969, e de sua versão cinematográfica, realizada por F. F. Coppola, em 1983, e lançada no Brasil com o título de *O selvagem da motocicleta*.

Nosso objetivo será o de comentar aspectos diferenciadores dos dois meios de expressão artística (literatura e cinema), centrados na obra em questão, para, a partir dessa abordagem, iluminar nosso entendimento do seu *sentido*.

Para levar a cabo tal empreitada, tomaremos como fulcro o conceito de *filmes de nostalgia* (*nostalgia films*), cunhado em certa altura do conhecido e influente ensaio de Frederic Jameson, “The Cultural Logic of Late Capitalism”, onde há uma remissão nominal ao filme.

A intenção é de, em consonância com Jameson, perceber o filme como produção cultural nostálgica, mas *genuína*, inserida no contexto *pós-moderno* em que se mesclam vários estilos de épocas e locais diversos, em combinações que muitas vezes não primam por uma tese de coerência, mas, sim, pela performance (chamada de atenção sobre si) efêmera. Nessa situação, predominam o pastiche, o simulacro, o espetáculo, trabalhando com representações retiradas do grande acervo da modernidade contemporânea, mas (des)organizadas numa maneira em que se esvaem elementos da complexa lógica histórica que rege o momento atual, em prol da presença onipotente de um *presente* global.

No caso em questão, é sintomático o fato de o livro ter sido escrito no efervescente final da década de 60, momento de energia contestadora contra o estabelecido *american way of life*, e que o filme, produzido nos anos 80, década *desencantada* e descambante mais para um pragmatismo cético e cínico, *yuppie*, busque justamente o resgate daquele perdido *objeto do desejo*, tão recente, mas já inexoravelmente distanciado nestes paroxísticos anos 80 e 90.

O livro

Como consta na contracapa, *Rumble Fish* fala de juventude, de liberdade e de espaços abertos. Tematizando a visão inconformista, marginal, dos que se contrapõem, a todo risco e custo, ao padrão hegemônico estandardizado pelo *american way of live*, que aqui, para efeito de delimitação do termo, poderíamos sintetizar na ideologia dominante na classe média americana, pautada pelos índices da casa, do automóvel e dos demais requisitos do consumismo vigente, perpassada pela funcionalidade dos valores da família tradicional, da escola e do trabalho estável, reunidos na perspectiva conservadora e individualista de uma normalidade dada impavidamente como natural.

Escrita numa linguagem simples e direta, entremeada por diálogos, a narração de *Rumble Fish* é feita por Rusty James (RJ), personagem central e prototípico do adolescente ingenuamente rebelde, destinado a se confrontar com as agruras da transição à vida adulta, numa sociedade hostil aos impulsos rebeldes inconformados à norma.

A narrativa começa e termina com o encontro de RJ com Steve, numa cidade litorânea da Califórnia, cinco ou seis anos após a morte do Motorcycle Boy (MB), irmão mais velho de RJ, episódio este que assume um caráter central, que pretendemos explorar adiante. RJ passou um ano no reformatório e veio então para a Califórnia, onde permanece vivendo de forma instável: largou os estudos, não tem emprego fixo, vive *se virando*, isto é, pintando, escrevendo, trabalhando num bar, ou simplesmente *ficando por aí*.

Steve, filho de família burguesa tradicional, está encaminhado na vida: prepara-se para assumir o magistério, carreira estável e prestigiosa. Eles relembram os velhos tempo em Tulsa, e fatalmente vem à tona a legendária figura do mais soberano *presidente* das gangues de bairro no passado, o Motorcycle Boy. Para Steve, fato consumado; mas para RJ, evocação de uma cicatriz profunda cuja dor ainda é intensa e palpável.

Eles marcam um jantar, mas RJ sabe que não comparecerá. Com a fala em que Steve constata a semelhança atual de RJ com o MB, abre-se o *flash-back* em que será narrada toda a história.

No capítulo final, continuação do diálogo à beira-mar, RJ compreende que há uma diferença inconciliável entre seus modos de vida. A súbita evocação do irmão o faz consciente de sua dor que *está demorando mais do que eu pensava*. Ponto final.

É nessa consciência da densidade da dor da perda que reside o ponto de inflexão da transição de RJ: ele já não é mais inocente. Será ainda rebelde?

O texto de *Rumble Fish* caracteriza-se por uma narração ágil e econômica, onde predomina o encadeamento dos fatos e ações, numa linguagem juvenil, coloquial, marcada sobretudo nos abundantes diálogos curtos. As descrições são sucintas e objetivas, sem dar vazão a simbolismos imagéticos.

Trata-se, enfim, de um texto enxuto, que, numa síntese precisa, descreve a história da perda da inocência rebelde. Esse enredo condensado levanta vários pontos da problemática da *condição marginal*, contraposta ao *american way of live*, culminando com a trágica e inglória morte do MB, sintomaticamente desfechada por um policial modelar, figura institucional da mais tradicional manutenção da ordem estabelecida. Essa morte decorre do ato transgressor de levar *os peixes de briga*, quando encerrados no aquário, ao rio, para verificar se ali, no espaço aberto, manteriam o mesmo comportamento belicoso e doentamente narcísico.

É esse o episódio central do romance, numa alusão clara à metáfora da liberdade violentamente banida da vida urbana na grande cidade. No entanto, como já dissemos, a linha mestra do texto é elencar vários outros episódios numa sucessividade tão rica e econômica que, supomos, não deva ter sido fator menor (além do tema) para a escolha do cineasta: trata-se, por excelência, de um romance já quase pronto para servir de roteiro.

O filme

A característica central da versão para o cinema é o aproveitamento da expressividade simbólica da imagem. É notório um enriquecimento *ambiental* da narrativa, materializado sobretudo pela inserção de índices e ícones de intenso apelo sugestivo e indutores de referências contextuais. O que, no livro, era econômico e direto ganha em profundidade e densidade. Instaura-se, no filme, uma atmosfera, por assim dizer, paranarrativa, onde a visualidade ganha uma estatuto extra, inerente à linguagem plástica da imagem em movimento. Um *plus* marcadamente diferente que, no caso, potencializa o tema ao acoplar, sobre a limpidez com que se estrutura o romance, uma estilística inconfundível em sua particularidade visualmente realizada.

Não podemos, aqui, exaurir os recursos técnicos usados para criar os elementos particularizantes daquela atmosfera. No entanto, alguns se fazem de abordagem imprescindível, pelo papel estruturante que desempenham na economia simbólica do filme.

Em primeiro lugar, ressalta-se a fotografia em preto e branco. Afora o evidente caráter nostálgico que ela instala, por confronto com a expectativa generalizada das produções em cor, possibilita-se a exploração do contraste sombra-luz. Concorrente a outro elemento que perpassa toda a ambientação de cenário, qual seja, o do *enevoamento* (nuvens, fumaça, vapores e outros recursos), verifica-se um efeito indutivo de estranhamento.



As ruas escuras e desertas, os becos sujos, os terrenos baldios situados em lugares de uma geografia despida da convencionalidade arquitetônica asséptica, no seio da atmosfera sombria, noturna e perpassada pelo vento recorrente, suscitam a impressão de um espaço à *margem*. Essa impressão, que se intensifica com os gestos dos personagens, suas roupas, seu linguajar e, numa escala acentuada, com a trilha sonora incidental (trabalho solo do baterista do *The Police*, Steve Copeland), toda na linguagem de um *rock'n roll* não contaminado pela banalização comercial, portador, portanto, de uma sonoridade sensual, selvagem, em certo sentido agressiva, imanente a esse gênero musical ascendente nos anos 50.

É preciso ressaltar que, na transição dos 50 para os 60, o *rock* foi o carro-chefe que canalizou o impulso de revolta da juventude inconformada com o estado generalizado do modo de vida classe-média convencionalizado pela prosperidade americana do pós-guerra.

Outro elemento que não podemos deixar de mencionar é a presença no elenco de atores ligados visceralmente à cena *cult* americana, e, aliás, espalhada a todo o Ocidente. É o caso de Denis Hopper, que atuou em *Easy Rider*, e representa o pai dos dois irmãos, e de Tom Waits, músico do *pop-rock* engajado numa linguagem áspera, corrosiva, mas da qual emana um lirismo forte, centrado na perspectiva das figuras marginais que povoam a noite boêmia na Grande Cidade. No filme, ele representa o atendente da lanchonete onde a *galera* de RJ se reúne.

Num efeito agudamente simbólico, salta aos olhos a seleção focalizada da aparição das cores azul e vermelho contra o fundo preto e branco. É justamente ao referenciar os *peixes briguentos*, motivo metafórico da ação épica do MB, que, ao retirá-los da *Pet Shop*, para libertá-los no rio, sucumbe aos tiros do policial Patterson, numa cena em que, ao se aproximar o carro da polícia, as luzes da sirene também ressurgem nas clássicas cores, enfatizando a identificação inversa com os peixes que saltam na grama, ao lado do morto, até que RJ chegue para completar a tarefa de soltá-los no rio, onde, coloridos, subsumem-se na corrente, sem se importunarem mutuamente.

São esses alguns dos elementos técnicos que julgamos essenciais na bem sucedida execução estético-fílmica de Coppola.

Argumento teórico

Neste ponto, após havermos assinalado alguns matizes diferenciadores entre os meios expressivos relativamente a *Rumble Fish*, passaremos a uma argumentação que visa a embasar uma interpretação que julgamos essencial, considerando-se que, por meio dela, queremos crer ver despontado o seu *sentido* fundamental.

Começemos por traduzir (livremente) um trecho do citado texto de Jameson, onde se contextualiza o conceito de *filme de nostalgia*, bem como a própria citação literal ao filme em foco:

Os filmes de nostalgia reestruturam todo o tópico do pastiche e o projeta dentro de um nível coletivo e social, onde a desesperada tentativa de apropriar um passado perdido está agora refratada na férrea lei da mudança de modismos e na emergente ideologia da geração. O filme inaugural desse novo discurso estético, American Graffiti (de George Lucas – 1973), recaptura, como tantos outros tentaram fazer em seguida, a desde então hipnotizante realidade perdida da era Eisenhower; e tende-se a perceber que, pelo menos para os americanos, os anos 50 permanecem o privilegiado objeto perdido do desejo – não meramente a estabilidade e a prosperidade da pax americana, mas também a primeira ingênua inocência dos impulsos contraculturais do nascente rock’n’roll e das gangues de jovens (Rumble Fish, de Coppola, será então o réquiem contemporâneo que lamenta seu passamento, ele mesmo, entretanto, contraditoriamente filmado num genuíno estilo de filme nostálgico). (1992: 19)

A citação é longa, mas, para nosso intento, seminal. A idéia central é a de que os filmes de nostalgia evidenciam o desejo de buscar, no passado, algum referente mais sólido, definido. Sintomaticamente, isso revela a confusão estabelecida no presente *pós-moderno*, onde a profusão de metáforas e representações em rotação nos meios simbólicos de massa, aceleradamente atuantes na sociedade de consumo, leva a um deslocamento da percepção da historicidade.

Esse clima revela uma insegurança generalizada no imaginário cultural. Os filmes de nostalgia visam justamente a supri-la, e, por isso, a sua repercussão ao lidar com referentes mais definidos, embora já acentuadamente diluídos na cena atual.

É interessante notar, com relação ao filme em pauta, a aposição do adjetivo *genuíno* ao conceito de filme de nostalgia. Jameson o faz em contraposição aos filmes de nostalgia que podemos inferir como *não-genuínos*, aos quais ele se refere adiante em seu texto, como sendo mais distanciados de uma *memória individual existencial*. Filmes localizados num passado de mais de uma geração, e uma nostalgia, portanto, cada vez mais irrecuperável, mas que, pelo interesse que desperta, evidencia, com maior ênfase, o dramático conflito entre a historicidade contemporânea e uma outra recuada no passado, mais conformada, consolidada, mais distanciada e, portanto, mais fácil, cumprindo, por isso mesmo, uma função *aliviadora* da problemática exasperante do presente.

O qualificativo *genuíno*, no caso de *Rumble Fish*, refere-se ao fato de que, nos anos 80 e 90, a figuração da chamada *contracultura* ainda é palpável. Ainda se vivem os ecos do sonho contracultural de transgressão e mudança libertária e radical de comportamento, valores e costumes, inclusive, com relevo, na produção estética. No entanto, são traços condenados a definhar, seja pela ascensão de um pragmatismo surgido no seio da formação da Nova Ordem Mundial, e do conseqüente predomínio do nome *Globalização* como interpretação dominante da nova era, seja pela asfixia esterilizante da inversão paulatina mas firme na naturalização mercadológica dos procedimentos, estilos e conteúdos ainda nos anos 60 e 70, efetivamente caracterizáveis como *radicais*.

Rumble Fish situa-se claramente na transição dos 50 para os 60 e tem como pontos temáticos principais algumas questões tais quais: rebeldia e marginalidade, gangues e violência, drogas, alcoolismo, cultura existencialista, identidades alternativas, boêmia urbana, liberação sexual, o papel do artista e do intelectual *outsider* e outros.

Destaca-se, neste último ponto referente ao papel do artista-intelectual, a condição do *exílio interior*, no qual uma inteligência aguda e lúcida domina a emotividade e o desejo, por justamente entender demais a realidade do mundo circundante, bem como a causalidade dos conflitos que ele coloca. A certa altura, o MB diz ter deixado de ser criança aos cinco anos de idade, sendo então condenado à precoce perda da inocência, isto é, a um estado de lucidez autoconsciente que não permite mais uma vida *espontânea*. A consciência da *diferença*, somada à hostilidade dominante do meio acerca de seu exercício, engendram o citado estado existencial de *exílio*. Estamos, aqui, perto da disputa pelos conceitos de loucura, marginalidade, contestação, radicalidade, cuja última batalha histórica, nitidamente acirrada e com repercussões políticas e culturais reais, foi justamente a *contracultura* ou a *cultura de resistência*, expressão que, agora, pode ser tomada como um termo mais pertinente, com significado demarcador de uma contraposição inderrogável entre o seu ideário radical e a maré dispersante e neutralizadora dos desiludidos, bem-comportados anos 80 e 90, de onde emana uma estranha perplexidade perante uma realidade pós-moderna (?) que parece onipresente *a priori*. Daí não faltar até quem já proclame o fim da História. Numa conjuntura dessa ordem, a nostalgia, seja do passado, seja de um futuro supertecnológico, assume um estatuto simbólico de grande apelo, por situar, em parâmetros mais reconhecíveis e/ou palpáveis, a experiência humana já assimilada, ao contrário do quadro caótico, violento, narcisista, em que prolifera o simulacro, de onde não se pode afirmar qual será a resultante da crise do presente.

A *genuidade* de *Rumble Fish* reside no fato de que tanto o MB quanto RJ ainda são reconhecíveis: o primeiro enquanto intelectual crítico e/ou

marginal, com potencial poder de realização, mas paradoxalmente, sem ter onde *aplicá-los*; o segundo, como portador do instinto de rebeldia em seu estado larvar, forçado a se desencontrar em face da realidade tão complexa que não tem lugar reservado para o heroísmo ingenuamente desarmado.

Ela também reside no reconhecimento palpável da figura do policial Patterson, guardião soberano e autoritário da ordem, encarregado institucional da manutenção do cotidiano administrado. Seu papel é diametralmente adversário do *louco*: ele aí está para garantir a norma(lidade).

A *condição marginal* – por representar uma ameaça subversiva, pelo *sem-sentido* de criar instabilidade desestabilizante – assume tons perigosamente aproximados de um romantismo, ainda que desencantado, colocado em *sinuca de canto*: ou adaptação capitulante, ou sucumbência perante o trágico dilema da percepção aguda contra a condenação ao silêncio marginal e, portanto, efetivamente ameaçado pela ordem.

Todos nós sentimos a morte do MB como um evento de fatalidade precoce. A questão não é saber se ele assim agiu certo ou não, ao encarnar a trágica opção da divindade negada (em termos mais concretos: livre desenvolvimento das capacidades criativas).

A questão é que, com ele, morre toda uma perspectiva de radicalidade, ou, pelo menos, de sua busca, ainda reconhecível no espólio da chamada *contracultura*. Morre o índice mais completo e acabado, o arquétipo desse ideário rebelde e desenganado. No entanto, RJ permanece, e sua vida sofre um salto de qualidade.

Na cena final do filme, ele chega a Califórnia, ao Oceano, e já não é mais uma *poor little child*. A dor da perda o acompanha e amolda. Fica em aberto, entretanto, a execução do *sonho rebelde* numa outra etapa em que não basta querer ser o *presidente* da gangue; é preciso pensar e suportar o peso de uma realidade complexa e adversa.

Conclusão

Tentamos estabelecer, resumidamente, alguns parâmetros que nos parecem principais na questão do diferenciamento dos *meios*, contrastando o romance com o filme.

Aceitamos como pressuposto que o filme atingisse um maior grau de realização estética, por intensificar o plano simbólico da narrativa com uma feliz acuidade imagética e uma economia rítmica que contempla, organicamente, todos os pontos temáticos levantados pelo texto.

Partindo de Jameson, entendemos que o conceito de filme nostálgico genuíno se ajusta perfeitamente a *Rumble Fish*, por evocar brilhante e pungentemente a ambígua presença de uma mentalidade cultural de resistência e

inconformismo, que mal deixou nosso imaginário cultural e insiste em manter uma influência *rebelde e marginal*.

A ambigüidade dá-se exatamente por isto: já é momento histórico passado, no entanto, seu desejo pulsa no presente, mesmo percebendo que, nos anos 80 e 90, não é possível sua experimentalização sob as mesmas formas dos anos 50, 60 e 70.

Fica um caldo de inquietação em torno da questão de como se irá enfrentar o novo *american way of life*, tecnológico, consumista, global, que assume pesados ares hegemônicos em todo o planeta, ou, pelo menos, no chamado *Ocidente*.

Com a dor de RJ pela queda dos ídolos rebeldes, podemos nos indagar o que fazer?, sobretudo, como fazer?

Segundo Jameson, no que o seguimos, não há saída fora do dramático processo de auscultar a historicidade contemporânea, bem como sua plenipotenciada lógica cultural.

Quem sabe, para semear nas malhas da contemporaneidade a superação do paradoxo da fragmentação dos simulacros, pastiches e espetáculos, que parecem congelar no envoltório midieletrônico algum sentido histórico genuíno do presente.

Talvez a difícil entrada de RJ na vida adulta coloque uma bifurcação existencial no modo de permanecer rebelde: ou tende a uma marginalidade estéril e fadada ao desespero e à angústia autodissolutivos, ou privilegia a perspectiva do árduo e complexo processo histórico-cultural da atualidade, intervindo e nela interagindo dentro do campo das possibilidades e da conscientização das contradições.

Para enfrentar o implacável policial Patterson, faz-se necessário mais do que o juvenil instinto de desafio, mais do que a consciência dramática do exílio interior, destemida a ponto de não evitar o próprio sacrifício, solitário.

O heroísmo marginal é sedutor; no entanto, o mergulho extremo em busca do impulso perdido não parece ir além da denúncia e do sintoma. Inquietante, ele é, porém, insuficiente para a problemática específica contemporânea da construção do exercício da liberdade do desejo.

Bibliografia

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HINTON, Susan E. *Rumble Fish*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

- JAMESON, Frederic. The Cultural Logic of Late Capitalism. In: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Chapel Hill: Duke University Press, 1991, p. 1-54.
- . Nostalgia for the Presente. In: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Chapel Hill: Duke University Press, 1991, p. 279-296.

ANDRÉ MATIAS NEPOMUCENO é aluno do Mestrado em Literatura da UnB.