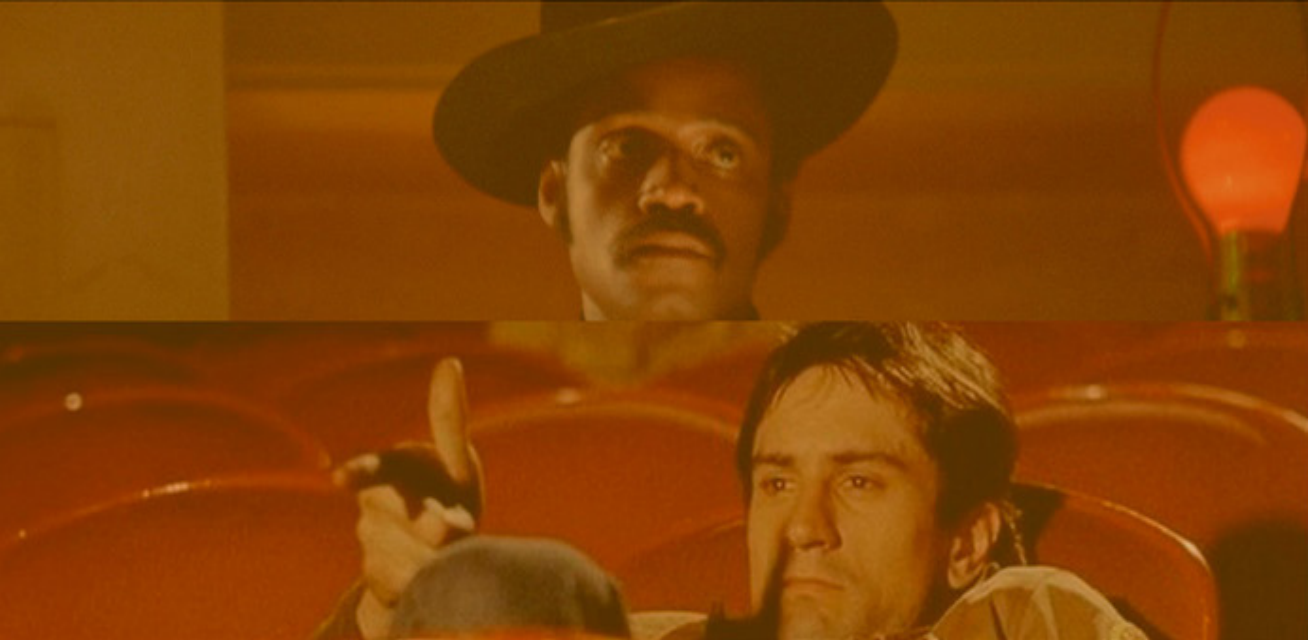




GÊNEROS CINEMATOGRAFÍCOS E A NOVA HOLLYWOOD

HUMBERTO PEREIRA DA SILVA



TÍTULO

Gêneros Cinematográficos e a Nova Hollywood

CAPA, PREPARAÇÃO, REVISÃO TÉCNICA E DIAGRAMAÇÃO

Caio Cavalcanti

REVISÃO

Djamila Oliveira

Flávio Brito

S586g

Silva, Humberto Pereira da.

Gêneros cinematográficos e a nova hollywood [recurso eletrônico] / Humberto Pereira da Silva ; edição de Flávio Brito ; revisão de Djamila Oliveira ; projeto gráfico, capa e preparação de originais de Caio Cavalcanti. - São Paulo: Mnemocine, 2024 - 126p.: il. , color.

ISBN 978-85-94262-04-2

Bibliografia: p. 119-121.

1 recurso eletrônico.

1. Cinema Estados Unidos. 2. Cinema Hollywood. 3. Gêneros cinematográficos. 4. Cinema – História. 5. Cinema - Cronologia. I. Humberto Pereira da Silva. II. Título.

CDD: 791.430973

Elaborado pelo Bibliotecário Rodrigo Martins Garcia – CRB8 / 9833.

Gêneros Cinematográficos e a Nova Hollywood é uma publicação da Mnemocine @ Mmemocine, São Paulo, 2024.

Todos os direitos são liberados para uso não comercial. Qualquer parte desta publicação pode ser lida, reproduzida, arquivada ou transmitida, desde que seja citada a fonte.

GÊNEROS CINEMATOGRAFÍCOS E A NOVA HOLLYWOOD

Humberto Pereira da Silva

2024

MNEMOCINE

SUMÁRIO

Curta Consideração Editorial	5
Algumas Linhas Preliminares	6
Nota de Apresentação	8
O conceito de gênero e o gênero cinematográfico	10
Os Gêneros Cinematográficos na Hollywood Clássica	18
Fim do Sistema de Estúdios e as Transformações nos Gêneros da Hollywood Clássica	38
Contexto Cultural, Político e o Surgimento da Nova Hollywood	53
Eclosão do “Cinema Negro” e a Nova Hollywood	64
A Sátira como Instrumento de Crítica na Nova Hollywood	76
Poder da Máfia e Subversão do Gênero Gângster na Nova Hollywood	85
A Vida Urbana e o Indivíduo Retratos pela Nova Hollywood	96
Nova Hollywood, Hollywood Clássica e Nostalgia	108
Registro final	117
Referências	118
Créditos das imagens	122

Curta Consideração Editorial

Por Flávio Britto

Fundado em 1999 pelo professor Flávio Brito, da FAAP, o site Mnemocine é um instrumento pioneiro na Internet brasileira que busca estimular práticas de pesquisa, preservação e reflexão. Com isso, visa apoiar o trabalho de professores, pesquisadores, estudiosos, estudantes e todos aqueles que se interessam pela história do cinema, da fotografia e do audiovisual em seu sentido mais amplo.

Desenvolvida por profissionais envolvidos com este universo, o Mnemocine apresenta informações sobre a técnica fotográfica e cinematográfica, indicações de acervos, bibliografia, links e instituições de ensino e pesquisa, assim como publica resenhas e textos ensaísticos assinados por convidados e colaboradores.

Nesse quarto de século, tornou-se um dos mais importantes sites do país, divulgando a produção de cineastas e autores brasileiros, promovendo cursos, acompanhando mostras e festivais, assim como estabelecendo parcerias com grupos de produção, pesquisa, e instituições dedicadas a estes temas.

Em 2017 lançamos a editora de e-books e a Revista Mnemocine. Direcionada ao público acadêmico e a estudiosos de cinema, a revista publicou entrevistas de personalidades como Alfredo Manevy, Máximo Barro, Jean-Claude Bernardet, Silvio Tandler, com dossiês sobre suas obras. Além dos dossiês, ela abre espaço para resenhas de livros e colaborações de críticos, cineastas, professores e pesquisadores de todo o Brasil. (<http://www.mnemocine.com.br/>)

Dando seguimento à publicação de e-books, apresentamos agora o trabalho do professor e crítico de cinema Humberto Pereira da Silva, que faz vir a público seus estudos sobre gêneros cinematográficos e as transformações dos filmes de gênero com o que se convencionou chamar de Nova Hollywood.

Realizações cinematográficas das décadas de 1960 e 1970 em sintonia com o contexto político e cultural da época e que afetaram significativamente o modo de produção cinematográfica em Hollywood.

Algumas Linhas Preliminares

Os gêneros e a velha Hollywood ou a nova Hollywood e a degeneração dos gêneros

Por Sérgio Alpendre

Quando recebi o convite, quase caí para trás. Ele quer alguém que o critique? Sabendo de nossas posturas diferentes, dos olhares que nem sempre se encontram e das quase antagônicas maneiras de pensar a crítica e o cinema, Humberto Silva se mostrou corajoso. Vai que eu aceito... Pois é. Aceitei. Sabíamos que um olhar diferente não é necessariamente contrário, mas pode ser complementar. Vamos nessa que o pensamento agradece.

Humberto pensa os gêneros cinematográficos no cinema americano até chegar ao período da Nova Hollywood, com respingos além, de modo histórico-mercadológico. Para ele, interessa sobretudo o que chega a um grande público, de que maneira a indústria vai sendo moldada a essa incógnita parcial, que é a recepção, e de que modo a percepção de uma recepção modificada pelo sabor dos tempos deu origem à Nova Hollywood e à releitura de gêneros.

Obviamente, essa abordagem teria falhas, assim como a minha, histórico-estética, também tem falhas. Como se pode não falhar diante de uma historicização qualquer? O próprio Humberto reconhece que é um apanhado impreciso de escritos, que a falha, nesse apanhado, é meio que uma condição de sua existência. Quem não falha tem pensamento engessado, penso. Sei que nisso concordamos.

Uma das falhas do presente livro é que o radar está lá em cima, perdendo de vista acontecimentos subterrâneos que, contudo, serão importantíssimos para rumos futuros. Por exemplo, quando pula da Blaxploitation para o cinema de Spike Lee, o autor não menciona a L.A. Rebellion, espécie de correção crítica da rota da Blaxploitation, sem a qual o cinema de Spike Lee provavelmente não existiria da maneira como o conhecemos.

Quando mergulha nos gêneros, por outro lado, Humberto quase sempre se sai bem, exceto na parte dos musicais, pois ele passa ao largo da contribuição do cineasta Vincente Minnelli e do produtor Arthur Freed. Deve ter mais alguma falha, a meu ver, que esqueço no momento. De todo modo, Freed é uma ausência mais grave num livro tão centrado em produção.

Por isso é mais forte ainda a maneira como o autor traz os conceitos de, entre outros, Aristóteles, Panofsky, Bazin – dos clássicos aos modernos, com igual desenvoltura. Essa base faz com que os acertos se valorizem e os erros (poucos, e são erros do meu ponto de vista; podem não os ser de fato) e au-

sências (muitas – teria como ser diferente?) sejam menos incômodos, pois o essencial está dito, o percurso está bem asfaltado.

Importante lembrar que se lê o presente livro sempre com prazer, mesmo quando a escrita se assemelha a de um punk distribuindo porradas (porradas?) em uma roda. Felizmente, não se maltrata a língua portuguesa, só se tomam algumas liberdades. Mas ousadia é a característica do autor desde o início.

Nota de Apresentação

Estes escritos (não os chamo propriamente livro...) nasceram de notas de aulas para a Academia Internacional de Cinema (AIC). O assunto: a Nova Hollywood. Nasceram, igualmente, de aulas de História do Cinema na FAAP. As aulas na FAAP, e em seguida a elas conversas soltas no Buim Bom com alguns alunos, acabaram contribuindo para a confecção de registros soltos, rabiscados em meu diário.

Estes escritos..., portanto, têm muito de casual. Um estalo e resolvi fazê-los vir a público. Pessimista. Como em tudo que escrevo. Tornar público tem um tanto de autoengano. Meus ESCRITOS não são aguardados, ora pois. Tornar público é, então, uma maneira de, com palavras, esconder a vaidade, certo trejeito narcísico quando olho para o que escrevi. Olhar e desejar ser lido.

Estes escritos (longe chamá-los livro...) quiçá sejam alcançados por algum desavisado que gosta de cinema e perdido na profusão de referências sobre a Nova Hollywood se depare com eles. Nunca sabemos. É impossível saber. O destino daquilo que escrevemos. Frase solta do ESCRITOR, personagem de *Stalker*, de Tarkovski: “Qualquer coisa que escrevo, só escrevo para ser lido daqui a cem anos...”.

Sentença não mais que espirituosa. Nela nenhum conteúdo de verdade. Manifestação de crença com um tico de impostação. Daqui a cem anos ele, o ESCRITOR, eu, que aqui escrevo, estarei completamente morto. Contudo, resultado de sua força retórica, na teoria dos atos de fala chamaríamos seu “efeito perlocucionário”, não deixa, a fala do ESCRITOR na ficção, de me servir de consolo.

Estes escritos. Bem... alunos podem deles se servir. Também não sou quanto a isso otimista. Mas estão aí, os escritos. Soltos, à disposição. Não é o melhor possível para o assunto. Outras fontes trarão informações, reflexões, aprofundamentos, coisas assim melhor organizadas, escritas, refletidas. Não deixam de ser eles, creio, estes escritos, uma porta de entrada para o assunto: a Nova Hollywood.

Nova Hollywood é um tanto exagerado. Uma pincelada sobre as transformações dos gêneros cinematográficos norte-americanos com o que, de modo impreciso para quem com erudição e pose estudou o assunto, a história do cinema nomeia como Nova Hollywood. Estes escritos. Bem... Têm certo ar de Almanaque. Conquanto esta palavra se refira a um folheto.

Ou, indicações sobre um assunto. Ou mesmo e tão só aneddotas, curiosidades. Isso, não nego, mesclado pela presunção de conhecimento em assunto tão vasto, tão cheio de curvas perigosas, vias de mão dupla, atalhos não suficientemente percebidos. Por isso, até com certa impostura, as referências ao final

respondem por possíveis erros, equívocos... que um leitor, verdadeiramente culto, me venha corrigir.

Mas, então. Estes escritos... traçam algumas linhas sobre convenções que impulsionaram os gêneros cinematográficos na Hollywood, na chamada Hollywood Clássica. Com as linhas traçadas, parto para a assim chamada Nova Hollywood. Na Nova Hollywood, então, as flutuações dos chamados “filmes de gênero” e o namoro com as inovações formais e temáticas trazidas pela Nouvelle Vague francesa.

No escopo, óbvio, presunção. O resultado, outrossim óbvio, fica para algum desavisado que, por acidente, se depare com... estes escritos. Repito. Não sou otimista. Em termos estritamente práticos, no entanto, teria imenso prazer ser lido por alguns alunos, alguns colegas de trabalho, alguns amigos que, como eu, se aventuram no estranho e enigmático exercício da crítica e da história do cinema...

POST SCRIPTUM 1: Na Bíblia, o número seis refere-se aos dias em que Deus, no Gênesis, criou o que há sobre a terra; da mesma forma, refere-se à marca da besta no Apocalipse. Nesta Nota de apresentação, cada parágrafo tem EXATAMENTE seis linhas. Isso em EXATAMENTE nove parágrafos. O nove, na Bíblia, por sua vez, refere-se ao fim de um ciclo, à conclusão de algo. No Evangelho de Marcos, Cristo morre na nona hora...

POST SCRIPTUM 2: Esta Nota de apresentação é, evidentemente, sarcástica. Tem evidente sentido de burla, de ardil retórico. Quem se aventurar a ler estes escritos, por sua vez, vai se deparar com uma exposição que não nego o intuito didático. Reconheço que a palavra didática carrega um tanto de armadilha (querer ser didático não implica necessariamente ser didático). Mas, confesso, caso tenha eu fracassado no intento, essa foi a intenção sincera.

POST SCRIPTUM 3: Os dois post scripta, acima, têm sete linhas...

O conceito de gênero e o gênero cinematográfico

Sobre o gênero como meio de reconhecimento de uma obra e, no cinema, estratégias de divulgação a partir da identificação entre obra, gênero e o jogo do mercado.

1. O conceito de “gênero” na escrita ficcional

O conceito de “gênero” remonta a Aristóteles, que em sua obra *Poética* dividiu os textos escritos na forma de ficção em dois livros: comédia e tragédia.

Da *Poética* aristotélica, no entanto, restou apenas o que trata da tragédia. E nela Aristóteles estabeleceu a tipologia dos chamados gêneros que caracterizam a escrita literária. Portanto o que, em oposição à escrita histórica, seria uma realização fictícia. Os gêneros definidos por Aristóteles são: lírico, épico e dramático.

O gênero lírico é o modo de escrita no qual o autor expressa uma visão subjetiva e pessoal do mundo e da existência. O mais famoso poeta lírico grego foi Arquíloco de Paros, cuja obra gozou de enorme prestígio no período arcaico – entre os séculos IX e VI a.C.

O gênero épico, por sua vez, é uma narrativa de grandes feitos dos gregos. Inicialmente cantados pelo poeta, o Aedo, com a narrativa épica punham em cena heróis e deuses envolvidos em ações grandiosas, comandando o destino humano. A *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, são os livros clássicos na forma épica.

Já o gênero dramático resulta de um texto escrito para ser encenado. Trata-se, pois, de uma peça de teatro. A narrativa dramática é dotada de uma mensagem de natureza ética. Em decorrência, volta-se para os princípios que regem as ações humanas. Os mais representativos escritos do teatro grego foram legados por Ésquilo, Sófocles e Eurípides.



(Fig. 1) Seguindo a tradição oral, o Aedo, acompanhado da lira, cantava os poemas na Grécia arcaica. Daí, em relação aos poemas homéricos, a compilação escrita de narrativas que faziam já mais de duzentos anos eram cantadas pelos gregos. A denominação "civilização grega", na verdade, carrega denotação imprecisa para povos que habitaram da Sicília à Anatólia por quase uma dezena de séculos, e que assumiam igualmente os nomes de aqueus, argivos, dânaos..., como se pode ler nas traduções de Homero.

Com o passar dos séculos, e o consequente declínio do "mundo grego", a tipologia aristotélica tornou-se insuficiente para dar conta de novas formas de expressão da escrita literária. Em termos mais precisos, da perspectiva aberta pela lógica aristotélica, novas espécies de escrita literária. Assim, hoje, de modo sucinto os escritos literários podem assumir a forma de romance, novela, conto, crônica, poema, canção, peças de teatro etc.

Em cada uma dessas espécies, por sua vez, gêneros, subgêneros e outras derivações se entrelaçam. De sorte que, se a tipologia aristotélica serve de base para tratarmos dos gêneros cinematográficos, ela também serve de alerta para a reflexão sobre os limites a que os gêneros nas formas narrativas em sentido amplo estão expostos com o tempo.



(Fig. 2) Ruínas de um teatro grego em Siracusa, Grécia arcaica. Siracusa, hoje, cidade italiana localizada na Sicília. Talvez fosse desnecessário, mas quem sabe aqui seria interessante uma observação. Apesar dos avanços nas pesquisas arqueológicas, o incansável e dedicado trabalho de helenistas, há muitas questões sem respostas sobre a civilização grega. Palavras como “democracia”, “escravidão”, “teatro”, “poesia” no mundo grego dão uma pálida ideia do sentido que tinham quando usadas hoje. Nessa imagem acima, em sua singeleza e mistério pode-se indagar: o teatro em Siracusa tinha a mesma estrutura e finalidade do teatro em Éfeso? Se sim, como isso foi possível em quase mil anos? As ruínas acima são de uma construção do período arcaico, portanto dos séculos IX a.C. ao VI a.C. O grande teatro de Éfeso, onde o apóstolo Paulo teria pregado, é do período helenístico, entre os séculos IV a.C. e II a.C. Ora, não é preciso ser tão imaginativo para imaginar que 200, 300 anos é um bom intervalo de tempo. Nem que entre cidades separadas por mais de 2 mil km não houvesse comunicação como a de nosso mundo contemporâneo. Essa escala de tempo e distância nos escapa muitas vezes ao olharmos o passado. Em nosso mundo, sabemos a diferença entre os nickelodeons do início do século passado e as atuais salas multiplex. Enfim, o “mundo grego” nos oferece, sim, indícios fugidios para que de algum modo busquemos origem num passado distante de coisas que hoje nomeamos como “gêneros” na ficção em geral, no cinema em particular. Mas, sobre o que entendiam por “gênero” na escrita ficcional é busca a ser feita em uma pesquisa de filologia.

2. Gênero cinematográfico

A ideia de gênero cinematográfico é tomada de empréstimo, então, da literatura. Ou seja, o cinema acolhe as formas literárias para buscar identificação que torne um filme reconhecível em razão de elementos característicos. A partir da literatura o cinema gera sua própria tipologia de gêneros fílmicos.

Em linhas gerais, pode-se afirmar que um gênero cinematográfico é uma classe, ou um conjunto de filmes que são identificados a partir de marcas que permitam seu reconhecimento. As marcas determinantes para o reconhecimento de um filme num gênero, por seu turno, são a forma narrativa e o tema que aborda.

A partilha de características comuns implica que uma classe de filmes pertence a um gênero demarcado. A semelhança com respeito a elementos comuns se torna, portanto, o princípio de reconhecimento e, como corolário, o que permite a separação e classificação dos gêneros. Com isso, a identificação de um gênero supõe a cristalização de um esquema geral.

Esse esquema geral, em decorrência, envolve um conjunto de variáveis que uma obra deve preencher: tipos de personagens retratados, tipos de situações encenadas, temas recorrentes, elementos cenográficos e iconográficos, princípios estilísticos ou propósitos formais. Quando esse esquema permite identificar um padrão recorrente num vasto grupo de filmes, esses filmes são catalogados em um determinado gênero.

2.1 Flutuações dos gêneros cinematográficos

A se considerar, não obstante, que a forma tanto quanto o assunto dos filmes estão sujeitos a modificações e a revisões com o tempo. Mais ainda, a necessidade de mudanças no cinema ocorre de modo rápido. No intervalo de uma geração muitas coisas podem acontecer em razão de diversos fatores. Assim, os gêneros estão sujeitos a constantes mutações, derivações, sobreposições ou mesmo esgotamento do modelo.

Os gêneros que se originaram, se firmaram e deram sentido à produção cinematográfica na Hollywood Clássica foram significativamente alterados com o passar dos anos. Isso porque novas tecnologias deram novo impulso ao cinema, e com isso acabaram influenciando no modelo com que os gêneros surgiram. E, igualmente, com o passar dos anos e as novas gerações desponta o sentimento de ruptura com formas narrativas ou abordagens temáticas consagradas.

A se levar em conta, sempre que for feita referência aos gêneros cinematográficos, a flutuação interna e externa constante nas convenções que permitem a identificação de um filme a um gênero definido. O cinema, isso está na sua origem, é ditado pela recepção do público e por modismos de ocasião.



(Fig. 3) O cinema surgiu como entretenimento, “atração”, e assim o primeiro cinema, de atração, foi igualmente a primeira moda cinematográfica. O espectador seria atraído ao se espantar, se iludir com as trucagens possibilitadas pelos filmes realizados nos primórdios do cinema. A palavra “ilusão”, junto com o fetiche que a encerra, anuncia o sentido que o cinema viria a ter quando de impôs a forma narrativa ficcional.

Uma comédia pode se voltar exclusivamente para o humor desinteressado, à exclusiva diversão em momento de lazer, ou conter elementos de crítica como em uma sátira de costumes. O terror, de outro modo, pode ganhar dimensão psicológica, tanto quanto se centrar no sobrenatural, no escabroso. A ficção científica pode ter um viés otimista em relação à evolução tecnológica, exibir distopias, ou mesmo suscitar dramas existenciais. O drama, aproveitando a deixa, comporta uma gama tão ampla de possibilidades que, em sentido estrito, pode ser simplesmente a negação da comédia.



(Fig. 4) O historiador norte-americano Tom Gunning cunhou a expressão “cinema de atrações”, que tem no francês Georges Méliès um dos representantes mais célebres, o qual, com seu celeberrimo *Viagem à Lua* (1902), anuncia o que décadas depois pode ser reconhecido como o gênero *ficção científica*.

As flutuações externas, por sua vez, apontam para um ajuste na etiqueta de divulgação. O terror, em termos estilísticos, pode se aproximar da ficção científica ou do *thriller*. Mas sua divulgação, em termos de estratégia comercial, depende do quanto os interesses dos agentes da produção entendem como o mais apropriado para identificação com um público amplo.

Há de se considerar, com isso, a ausência de precisão e de fronteira definida, e que os gêneros cinematográficos se desdobram em subgêneros tanto quanto em hibridismos. Com efeito, cabe mesmo ponderar sobre a existência de filmes de gênero indefinido, ou que transitam de modo impreciso entre gêneros, subgêneros ou descolados de qualquer gênero catalogável.

Assim sendo, pode-se pensar que “filmes históricos” configuram um subgênero do gênero dramático, e dentro desse subgênero, por conseguinte, os “filmes de guerra”, os de “reconstituição da vida de personalidades célebres”, etc. Raciocínio similar pode ser aplicado aos “filmes de ação”, que comportam uma gama bem ampla e podem incorporar filmes históricos em geral, assim como o thriller, o terror, o suspense etc.

Ou seja, as fronteiras acabam definidas por condicionantes comerciais. Pode-se pensar, ainda, que a identificação de um filme a um gênero característico, além dos interesses de divulgação, é praticamente impossível. Isso ocorre quando a autoria ganha uma dimensão em que o diretor assume proeminência na estratégia de divulgação.

Sob esse aspecto, há praticamente a diluição de ideia de gênero. Ainda que, isso é importante, possa haver um movimento de mão dupla em casos localizados, em que a figura do diretor se impõe justamente pela maestria com que se destaca em um gênero ou subgênero estabelecido. Casos notórios de John Ford, no western, Douglas Sirk, no melodrama, e de Alfred Hitchcock, no suspense, para ficarmos em casos bem conhecidos e marcantes na história do cinema.



(Fig. 5) Alfred Hitchcock, reconhecido como autor pelos críticos franceses da *Cahiers du Cinéma*, é igualmente reconhecido como o representante mais celebrado do gênero suspense, ou do suspense como subgênero do terror, ou do subgênero suspense como subgênero do policial, do filme de espionagem, de perseguição...

Uma vez que os gêneros cinematográficos estão atrelados a estratégias de identificação prévia das expectativas de um público amplo, suas convenções são definidas no âmbito dos interesses dos estúdios que os realizam. No modo como um filme será recebido, entram em cena estratégias de divulgação; vale dizer: a publicidade que mobiliza a indústria de cinema e oferece um filme como mercadoria a ser consumida no mundo dos espetáculos, do entretenimento.

Resulta, portanto, que há inequívocas zonas nebulosas sobre seus limites. Super-heróis configuram um gênero? Ou, seguindo outra dimensão na estratégia de divulgação, seguem uma linha que se assemelha às franquias? De maneira que, como *Velozes e Furiosos* ou *Piratas do Caribe* temos a franquia *Batman*, *Super-homem* e assim por diante. Mas, uma franquia é acoplada a um gênero fílmico por meio de qual princípio de reconhecimento?

Vale ressaltar: filmes de super-heróis não configuram propriamente o que, em termos conceituais, seria um gênero cinematográfico. O super-herói é um personagem com poderes sobre-humanos: o Batman, o Super-Homem, o Homem Aranha, o Hulk são super-heróis. A se tomar filmes de super-heróis como gênero, teríamos uma figura de linguagem, a metonímia. O todo pela parte, no caso, o indivíduo, o super-herói em sua particularidade como o todo de uma classe, ou gênero conforme premissa conceitual aqui estabelecida.

Mas, para fins de divulgação nada impede que possam, enquanto produtos da indústria, ser catalogados e reconhecidos pelo público que os cultivam como um gênero. Nada impede que produtos da cultura pop vertidos para o cinema – HQs, animes – envolvam publicidades que os reconheçam a partir da

ideia de gênero. Como estratégia de marketing, executivos da DC Comics, ou da Marvel Studios, não precisam consultar “especialistas” para saber sobre o “uso correto” de um conceito.

Essa discussão passa muitas vezes por conveniências circunstanciais, de momento, de humores do mercado. Nos anos mais recentes, há uma avalanche de filmes de super-heróis com expectativas estrondosas tanto de ocupação de salas de cinema quanto, em decorrência, de retorno nas bilheterias. A partilha de características comuns implica que um grupo de filmes pertence a um gênero. A semelhança se torna, portanto, o princípio de reconhecimento e, em consequência, o que permite sua separação, classificação e, inegavelmente, o culto.

Agora, vejamos, as palavras “culto” e “mercado” nas estratégias em que entram em cena tipos de personagens retratados, tipos de situações encenadas, temas recorrentes, elementos cenográficos e iconográficos, princípios estilísticos ou propósitos formais não são nada inocentes. O culto sinaliza para mercado. Este, se devidamente antenado, responde ao aceno.

O culto sinaliza o que se gostaria de ver. O mercado impulsiona, então, o esquema que permite identificar um padrão recorrente em um vasto grupo de filmes. Filmes esses que são devidamente catalogados, separados em prateleiras e devidamente reconhecidos por quem cultua certo gênero fílmico no qual eles são inseridos.

De modo que, como qualquer produto da indústria exposto ao consumo, o cinema se movimenta a partir de estratégias que atraiam o maior público possível. Assim sendo, que o investimento feito tenha o maior retorno igualmente possível. Nisso, nenhuma novidade na lógica do capital, no mundo do dinheiro. Nos tempos mais recentes, isso significa operar em dois planos: exibição em salas de cinema e por meio de plataformas de streaming.

3. Adendo: cinema e sua circulação

A esse respeito, como adendo à argumentação aqui desenvolvida, nos dias que correm há um amplo debate em torno do declínio das salas de cinema. Há prós e contras. Mas esse é também, em linhas gerais, um debate já antigo que mobiliza interesses comerciais tanto quanto paixões sobre uma maneira de se entender o fenômeno cultural chamado cinema.

Ocorreu algo similar na passagem do silencioso para o sonoro, com a concorrência da televisão anos depois e, mais recentemente, com o advento do DVD. O streaming, nos dias que correm, é mais uma página que se abre no movimento da história. Uma página na qual se joga com o conceito de “dispositivo”, em alusão ao teórico francês Jean-Louis Baudry. Tendo em vista o conceito de “dispositivo” vemos hoje como se entrelaçam as palavras “cinema”, “sala de cinema”, “streaming”, “entretenimento” e “culto” conforme interesses do mercado.

Respeitadas as posições, e o inevitável jogo de interesses, a história, em seu movimento inexorável e alheio a paixões de momento, depois dirá o que fica e mesmo qual o sentido em anos vindouros da utilização da palavra “cinema”. Palavra que se impôs com a projeção paga do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em dezembro de 1895, no Grand Café em Paris.

Os Gêneros Cinematográficos na Hollywood Clássica

O estabelecimento dos filmes de gênero na Hollywood Clássica e sua relação com o Sistema de Estúdios.

1. Gênero cinematográfico na Hollywood Clássica

Os gêneros cinematográficos na Hollywood Clássica estavam fortemente atrelados ao Sistema de Estúdios. O modelo estrutural da indústria cinematográfica em Hollywood se assentou em três pilares: filmes realizados em estúdios, adoção de gêneros cinematográficos e o sistema de estrelato.

Antes de seguir, contudo, um breve esclarecimento. A expressão “Hollywood Clássica”, também reconhecida como “Era de ouro do cinema norte-americano”, refere-se à produção cinematográfica nos Estados Unidos desde o estabelecimento de colossais e poderosos estúdios de cinema em Hollywood, em meados da década de 1910, até o declínio do modo de produção desses grandes estúdios ao longo da década de 1950.

Um primeiro ponto a ser destacado é que o Sistema de Estúdios em Hollywood pressupunha a realização de filmes como uma linha de montagem da indústria automobilística. Com isso, o aspecto mais notável dessa linha é o reconhecimento de um filme em razão de características bem definidas.



(Fig. 6) A Edison Studios foi uma das dezenas de companhias cinematográficas que surgiram na Costa Leste, antes de os grandes estúdios se estabelecerem em Hollywood. Criada por Thomas Edison, podem-se destacar entre suas realizações duas obras pioneiras: O Grande Roubo do Trem (1903), marco para o gênero western, e Frankenstein (1910), primeira adaptação para o cinema de Mary Shelley, igualmente marco para o gênero terror. A Edison Studios, todavia, assim como as dezenas de companhias da Costa Leste, orientava sua produção indiferente à linha de montagem que seria adotada pelos estúdios em Hollywood.

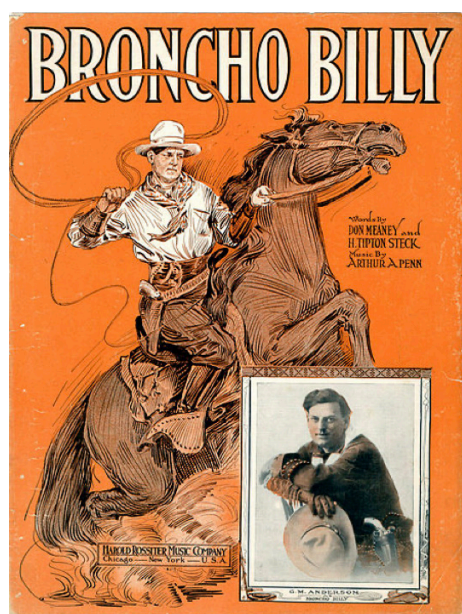
Supondo então a expectativa do público, a adoção de gêneros era a garantia de que o espectador seria impulsionado a ver um filme porque reconhecia nele, antecipadamente, o que viu em outro do mesmo “gênero”. A adoção de gêneros como estratégia lucrativa se insere, portanto, na lógica de produção em série que impulsionou a indústria de cinema na Hollywood Clássica.

(Um exemplo fantasioso. Uma digressão. Uma hipótese insensata. Hollywood nunca existiu. O cinema “silencioso” japonês com a Nikkatsu Kabushiki se torna hegemônico em todo mundo. A sonorização dos filmes no mundo inteiro acolhe a presença do benshi: no “silencioso” cinema japonês, uma pessoa que ao vivo reproduzia diálogos de um filme. Então, o que na lógica recebe o nome de futuros contingentes. O nexo entre western e filmes de samurai não existiria. O Chanbara, tradução de filme samurai no Japão, não seria senão um tipo cinematográfico e teatral japonês. E como “tipo”, à palavra “gênero” faltaria o referente que seria tão só dado por Hollywood.)



(Fig. 7) A figura do benshi está na origem do cinema japonês, que por sua vez tem origem no teatro kabuki. Na imagem acima, uma performance realizada em Los Angeles em 2019.

Há de se ressaltar que, ainda, ao contrário do sistema de estrelato, a adoção de gêneros cinematográficos como estratégia de produção e de publicidade para a divulgação de um filme foi um processo menos imediato. De fato, no período do cinema silencioso, Hollywood não conheceu propriamente gêneros cinematográficos. Ou, melhor, os estúdios não organizavam sua produção tendo essa ideia em vista, o que acontecerá de modo estratégico e “sistemático” somente a partir da década de 1930.



(Fig. 8) Broncho Billy (Max Aronson), fundou a Companhia Essanay em 1907 e, durante o cinema silencioso, foi um dos cowboys mais conhecidos do público. Os filmes de bang-bang da Essanay arrastavam multidões desejosas pela aparição do herói. Havia, então, grande receptividade para os filmes de faroeste. Mas sua produção não era orientada pelo princípio de uma linha de montagem previamente adotada como estratégia pela Essanay.

Assim, ainda que filmes de faroeste e comédias tenham predominado nos primeiros anos da produção cinematográfica norte-americana, é somente com o advento do som que os grandes estúdios de Hollywood alinharão suas produções em conformidade com os gêneros. É durante a década de 1930, portanto, que a produção cinematográfica em Hollywood passa a se orientar em função do que veio a ser conhecido como “filmes de gênero”. O gênero, pois, como etiqueta que envolve a pré-produção, a produção propriamente dita e a pós-produção; ou seja, o uso de convenções padronizadas e um calculado esquema de divulgação.

É nessa década, então, que floresceram filmes musicais, filmes de gângsters ou policiais, o filme noir (subgênero do policial), westerns com sua conformação dramática e ações características, comédias em diversas configurações e filmes de terror.

Este um catálogo daquilo que os oito grandes estúdios (Universal Pictures, Paramount Pictures, Warner Brothers, United Artists, Columbia Pictures, Radio-Keith-Orpheum Corporation, Metro Goldwyn-Maier e 20th Century Fox) – assim como pequenos estúdios que surgem no período, como a Republic Pictures, a Producers Releasing Corporation e a Monogram Pictures – passaram a produzir, e que engloba a matriz do entretenimento global até a década de 1950. Com exceção do terror, e inclusão do melodrama, este o catálogo que dá base aos estudos de Thomas Schatz sobre Gêneros hollywoodianos: convenções, diretores e o Sistema de Estúdios, publicado em 1981.

Circunstâncias bastante específicas possibilitaram o surgimento de certos gêneros de filmes. O musical só foi possível com a chegada do som, enquanto filmes de gângsters foram o produto dos anos de Depressão Econômica. A década de 1930, por outro lado, deu dignidade a um gênero que está na origem do cinema americano: o western. Este, entre as décadas de 1940 e 1950, foi o gênero mais fortemente reconhecido pelo tema que está na origem de seu nome: a expansão da fronteira dos Estados Unidos para o “oeste selvagem”.

A passagem do cinema silencioso ao sonoro, de fato, mudou a orientação dos grandes estúdios e os filmes musicais se constituíram numa novidade no início da década de 1930. A introdução de números musicais no enredo dos filmes passa a ocorrer e, sintomático, o primeiro filme sonoro, *O Cantor de Jazz* (1927), já explora essa possibilidade.

A se enfatizar que a classificação dos gêneros cinematográficos na Hollywood Clássica faz ver o princípio da produção em série, com filmes reconhecíveis em razão de convenções marcadas. Um western, que por vezes tem dimensão épica, envolta na lenda, pois, não se confunde com um filme histórico, ainda que a demarcação temporal seja precisa nos também chamados filmes de faroeste, farwest ou simplesmente bang-bang: da Guerra da Secessão (1861-1865) até o massacre de Wounded Knee (1890), que assinala o fim das “guerras indígenas”.

Uma vez que essa demarcação faz ver a produção em série, o gênero “drama”, assim como o subgênero “melodrama”, advindos do teatro, não são propriamente no cinema reconhecidos e identificados como gêneros. De modo direto: filmes dramáticos e melodramáticos não são “filmes de gênero”. Em sentido estrito, portanto, não se concebe um drama, mesmo um melodrama, pelo princípio da produção em série.

Importante destacar que Schatz inscreve o melodrama como gênero; mas faz também uma ressalva. Para ele, em certo sentido todo cinema feito em Hollywood pode ser descrito como “melodramático”, pois, conclui, a definição estrita do termo “melodrama” refere-se à forma narrativa que combina música de fundo (melodia) e drama.

Lembrando aqui a inseparabilidade entre a adoção de gênero e a estratégia de linha de montagem nos conformes do taylorismo acolhido pela indústria de cinema; ou seja, planejamento e tomada de decisões pelo staff superior, contratação de profissionais especializados, controle das diversas etapas do que estiver sendo realizado, disciplina na execução do trabalho, compartimentalização das funções.

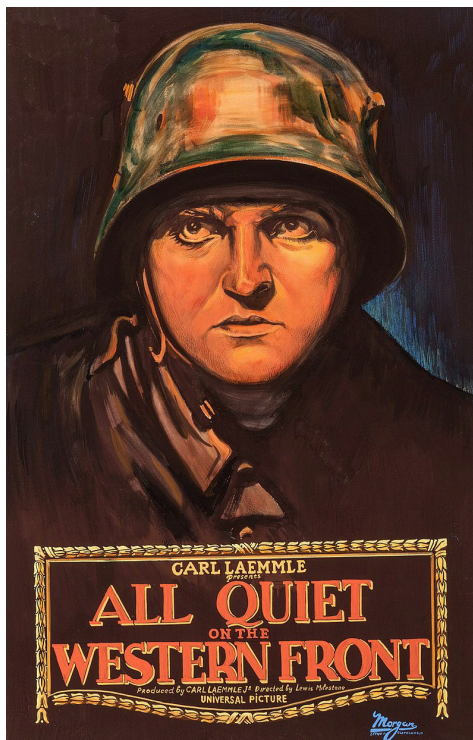
Tendo em mente esses princípios da gerência da produção, de modo geral o drama, ou a dramatização, sobrevoa por diversos gêneros. E ganha autonomia com respeito à etiqueta de gênero quando a marca autoral se sobrepõe a qualquer convenção, padronização, enfim.



(Fig. 9) Douglas Sirk se notabilizou na Hollywood Clássica pela realização de melodramas. A palavra melodrama quando aplicada a ele, entretanto, joga luz sobre o estilo Douglas Sirk de filmar. Estilo que o torna mais um autor, conforma a célebre “política dos autores” defendida por François Truffaut et alii na Cahiers du Cinéma, do que um diretor preso ao gênero ou subgênero.

Essa classificação cristalizada na Hollywood Clássica, ainda, traz problemas quando um filme é reconhecido como sendo de ação. Seguindo as convenções, um faroeste é um filme de ação. Mas, óbvio, nem todo filme de ação é um faroeste. Cabe então insistir que os gêneros cinematográficos comportam zonas indefinidas, imprecisas. Um filme de guerra, do mesmo modo que um faroeste, é um filme de ação. Ocorre que filmes de guerra concebidos em série só se tornam constantes depois da Segunda Guerra, e mais frequentemente após a Guerra do Vietnã.

A Hollywood Clássica não conheceu o gênero “filmes de guerra”, ainda que tenha legado clássicos de guerra como *O Grande Desfile* (1925), dirigido por King Vidor e produzido pela Metro Goldwyn-Maier (MGM), e *Sem Novidade no Front* (1930), dirigido por Lewis Milestone e produzido pela Universal Pictures.



(Fig. 10) *Sem Novidade no Front* (1930) é um filme de guerra numa época em que filmes de guerra podiam ser incluídos entre os dramas históricos. No caso, apesar de a Primeira Guerra ainda estar próxima no tempo, já era efetivamente uma página na história. Só como registro, com a Segunda Guerra ainda em curso, a Lenfilm fez em 1945 *The Turning Point* (sem distribuição no Brasil), dirigido por Friederich Ermler, cujo tema é a Batalha de Stalingrado. Sem que se possa longinquamente falar em “filme de guerra” como gênero aqui, pois classificar o cinema a partir de gêneros fílmicos nos termos hollywoodianos não faz nenhum sentido para o Realismo Socialista e em decorrência o cinema soviético.

É essa fronteira indefinida que faz com que o gênero terror comporte elementos de filmes de ação, suspense, fantasia, ficção científica, drama e mesmo comédia. Ao contrário do western, contido numa cenografia e num espaço físico e temporal bem demarcados, o terror se expande, absorve gêneros, subgêneros e com isso acaba adquirindo com o tempo uma classificação própria: terror sobrenatural, terror teen, terror slasher, terror gore, terror found footage, terror thriller, terror trash, terror psicológico e queer horror, para ficarmos numa classificação provisória.

1.1. Os gêneros que se impuseram a partir da década de 1930

Os musicais obviamente só foram possíveis com a chegada do som. O cinema em sentido amplo, de fato, nunca foi inteiramente silencioso, pois até para

abafar o som dos projetores as sessões eram acompanhadas por orquestras de música. Mas a introdução de números musicais no enredo dos filmes passa a ocorrer e, nesse sentido, a companhia Warner Brothers toma a frente. Na sequência de *O Cantor de Jazz* produz alguns dos musicais mais inovadores da década, como *Cavadoras de Ouro*, em 1933.

Esse filme, dirigido por Mervyn LeRoy, tem a marca do coreógrafo Busby Berkeley, que, muito ousado, será um dos nomes mais requisitados para o gênero. *Cavadoras de Ouro* praticamente salvou a Warner da falência nos anos da Depressão Econômica. Para nós, Busby é particularmente importante por ter trabalhado com Carmem Miranda na década de 1940, quando dirigiu o musical *Entre a Loira e a Morena*, lançado pela 20th Century Fox.



(Fig. 11) Imagem clássica da coreografia de Busby Berkeley: dançarinas, filmadas do alto, tocando violino no filme *Cavadoras de Ouro* (1933). As arrojadas coreografias de Berkeley se tornaram marca registrada no que também é conhecida como a "era dos musicais".

Dos gêneros que se estabeleceram como símbolos da época de ouro em Hollywood, o musical, ao lado da comédia, foi o que mais se alinhou a uma visão escapista da sociedade e das relações humanas. Fortemente atrelado à fantasia, a uma trama que se mantém na idealização das ações e dos desejos humanos, os musicais nas décadas de 1930 e 1940 realçam a ideia de espetáculo.

E assim se oferecem a um espectador que busca no cinema horas de lazer, de entretenimento, em contraponto, portanto, à seriedade da vida própria-

mente vivida em seu cotidiano. Fazem-se e veem-se musicais e comédias para diversão. Esse o princípio ordenador da engrenagem da indústria de cinema na era dourada hollywoodiana.

Os musicais, de fato, eram concebidos para transmitir certo ar de inocência, de fantasia e de fuga da realidade. Se quisermos adotar uma terminologia marxista, um inequívoco produto para alienar as massas. Por isso, suas tramas eram deliberadamente escapistas.

O mérito maior da chamada “era dos musicais”, que dá uma feição bem característica à “era dourada” de Hollywood, é vermos como esse gênero foi extremamente bem-sucedido junto ao público. A expectativa de retorno de bilheteria fez dos musicais um dos produtos de confecção mais polida na movimentação da engrenagem do Sistema de Estúdios.

No contrapé dos musicais quanto ao escapismo, filmes de gangsters também foram produto dos anos da Depressão Econômica. E, além disso, do tráfico ilegal de bebidas nos Estados Unidos, que vigorou com a Lei Seca entre 1920 e 1933. Durante esses anos, gangsters faziam com que as bebidas circulassem por alambiques e estabelecimentos clandestinos. As disputas entre gangues se tornaram frequentes e foram retratadas nos filmes que dão impulso ao gênero. Assim, a partir de 1930 os filmes de gangsters são facilmente identificados por meio de seus astros, enredos, imagens e temas. Os atores Edward G. Robinson e James Cagney se tornam ícones do gênero.

Do mesmo modo que ocorrera com os musicais, a Warner Brothers tomará a frente e produzirá *A Alma no Lodo*, em 1930, e *Inimigo Público*, em 1931. Recebidos com sucesso, esses dois filmes fixaram as balizas do gênero. Aproveitando o filão, o milionário Howard Hughes e sua produtora independente, The Caddo Company, realizaram *Scarface – A Vergonha de uma Nação*, em 1932. Dirigido por Howard Hawks, tornou-se um dos mais cultuados filmes de gangsters na história. Para se ter a dimensão do furor em torno do gênero, Hollywood fez em torno de setenta filmes de gangsters entre 1930 e 1933.



(Fig. 12) Scarface (1932), filme de gângster que retrata como poucos os anos de Depressão Econômica nos Estados Unidos. Interessante notar, distribuído pela United Artists, não foi, contudo, realizado por nenhum dos grandes estúdios que monopolizaram a produção, e sim pela iniciativa de um produtor independente. No caso o excêntrico Howard Hughes, que dado a extravagâncias havia bancado dois anos antes Anjos do Inferno, uma das mais caras produções da década em plena Depressão Econômica. Para a realização de Scarface o empreendimento foi modesto na comparação com Anjos do Inferno, mas releva como o assunto naqueles anos atraía, era retornado garantido de bilheteria.

Apesar da produção em larga escala no começo da década de 1930, o gênero logo se desgastou, perdeu o fôlego, e já em meados dessa mesma década a realidade do mundo do crime e a figura do policial passa a ser ocupada pelo filme noir. Aqui, entretanto, uma nuance em razão do fim do ciclo que reflete o clima da Depressão Econômica e o novo tempo que se anuncia com a Segunda Guerra. Pois, o filme noir é, de fato, um subgênero do filme de gângster, ou uma derivação deste que ganha contornos próprios.

Certo, com essa expressão francesa (Filme Negro foi uma coleção de livros policiais, editada pela Gallimard a partir de 1945) designa-se um conjunto de filmes fortemente influenciados pela estética expressionista alemã e impulsionados por escritores norte-americanos do “gênero policial hard-boiled” como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Caim entre outros. Ora, passada a Depressão e iniciada a Segunda Guerra, um clima sombrio, esfumaçado e incerto dá o mote a que o mundo do crime passasse a ter um tratamento ambíguo, impreciso.

Essa é a atmosfera dos filmes noir. Valorizando a estética do preto e branco, os filmes noir, geralmente realizados por estúdios de filmes B e produtores independentes, fizeram muito sucesso do começo da década de 1940 até o final da década de 1950. E igualmente deram enorme projeção a alguns dos mais icônicos artistas da Hollywood Clássica, como Lauren Bacall, Rita Hayworth, Burt Lancaster e Humphrey Bogart.



(Fig. 13) Humphrey Bogart e Lauren Bacall em *À Beira do Abismo* (1946), um dos filmes noir mais cultuados da história. *À Beira do Abismo* é frequentemente lembrado pela trama tão complexa que muitos afirmam que seu desenvolvimento assume a forma de quebra-cabeças, com pistas que surpreendem a expectativa de compressão da narrativa.

Musicais, filmes de gângsters, os filmes noir estão inequivocamente antenados aos ares do tempo. Esse não é o caso do western, que, nos dizeres de André Bazin, criador da famosa revista *Cahiers du Cinéma*, é o cinema norte-americano por excelência. O western é, sem meias palavras, o gênero cinematográfico mais representativo da mentalidade fundadora dos Estados Unidos. Em poucas linhas, seu assunto é a expansão da fronteira conforme o Destino Manifesto. Doutrina forjada no final do século XIX, segunda a qual o povo norte-americano teria vocação “civilizadora” para expandir seu domínio pelo mundo.

O tema predominante do gênero, a conquista do “oeste selvagem” na segunda metade do século XIX, surge já nos primeiros experimentos cinematográficos nos Estados Unidos. Edwin S. Porter nesse sentido foi pioneiro, com *O Grande Roubo do Trem*, de 1903. E antes mesmo de os grandes estúdios se fixarem em Hollywood, em meados da década de 1910, os chamados filmes de bang-bang feitos em um só rolo eram filmados da noite para o dia pelas diversas companhias dos primórdios do cinema.

Destaquemos aqui as principais: Selig Company, criada em 1896, Essanay Film Company, em 1907, American Film Company, em 1910, Nestor Film Company, em 1911.

Na época do cinema silencioso, de fato, foram realizadas centenas de bang-bangs por essas companhias, que revelaram astros como Broncho Billy, William S. Hart e Tom Mix. Durante o período do cinema silencioso, contudo, apenas duas obras se destacaram, *Os Bandeirantes*, de 1923, dirigido por James Cruze nos estúdios da Paramount, e *O Cavalo de Ferro*, de 1924, dirigido por John Ford e realizado pela Fox Studios.

Esses dois filmes antecipam as diretrizes do gênero, que será predominante em Hollywood entre as décadas de 1930 e 1950. Além dos grandes estúdios, com o advento do som, companhias pequenas, como a Republic Pictures, com foco em filmes B, se especializaram na realização de seriados de faroeste na década de 1930.

O gênero western, portanto, passou por um longo processo de maturação e segmentação, filmes de baixo orçamento conviveram com os poucos realizados pelos grandes estúdios. Somente com *No Tempo das Diligências*, de 1939, dirigido por John Ford e realizado por uma companhia independente especializada em filmes B, a Walter Wanger Productions, os grandes estúdios despertaram para o gênero. De sorte que, entre as décadas de 1940 e 1950, todos os grandes estúdios da Hollywood Clássica filmaram westerns que se tornaram clássicos.



(Fig. 14) *No Tempo das Diligências* (1939), clássico que renova e estabelece as premissas para o gênero western nos anos seguintes. Este filme é, de fato, um ponto de inflexão, de modo a se poder afirmar que a respeito do western há um antes e um depois de *No Tempo das Diligências*.

Assim como o western, a comédia também predominou na massiva produção das dezenas de companhias cinematográficas criadas na fase silenciosa antes que os grandes estúdios se estabelecessem em Hollywood. Comédias revelaram nomes cuja identificação com o cinema antes do som é quase automática para quem guarda imagem dos primórdios do cinema.

Ou seja, quando se pensa em “cinema mudo” e comédia nos Estados Unidos, quase imediatamente vem à mente os nomes de Charles Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton. Com o fim do “cinema mudo”, o modelo de comédia que faziam, conhecida como slapstick comedy (comédia pastelão, entre nós), perdeu importância: Lloyd e Keaton tiveram suas carreiras encerradas, e Chaplin continuou a fazer filmes significativos, mas adaptados de modo tenso e híbrido ao cinema sonoro. Quer dizer, a adaptação de Chaplin ao sonoro nunca se deu de forma a que se veja seus filmes sem os trejeitos de suas realizações “mudas”.

Na década de 1930 a comédia tipo slapstick continuou sendo feita pelos estúdios com foco em filmes B. A Hal Roach Studios tinha como filão a dupla Stan Laurel e Oliver Hardy (no Brasil, O gordo e o magro). Com o advento do sonoro, essa década, contudo, viu surgir um novo tipo de comédia, conhecida como screwball comedy, que, além de situações engraçadas, tinha pouco a ver com o que fora feito na época “muda”.

Embora não haja características definidoras das comédias tipo screwball, filmes considerados clássicos no gênero apresentam situações cômicas, ações rápidas e desfechos irrealistas. Os diretores que mais fizeram sucesso com esse tipo de comédia na época de ouro em Hollywood foram Ernest Lubitsch, Frank Capra, Howard Hawks e George Cukor.



(Fig. 15) Ernest Lubitsch, diretor mais lembrado quando se tem em vista a comédia tipo screwball. A palavra “tipo”, ou poderia ser também “modelo”, faz ver como os gêneros uma vez estabelecidos podem gerar subgêneros, ou aqui não propriamente um subgênero, mas sim uma variação interna ao gênero. Por comparação, mas sem denominação devidamente explicitada, há o western tipificado pelo tema do cowboy e há também o western tipificado pelo embate entre o exército norte-americano e os indígenas, assim como o western no qual a figura do pistoleiro é realçada.

Por fim, também como produto típico das orientações do Sistema de Estúdios no começo da década de 1930, o terror. Filmes de terror, bem entendido, não são uma criação norte-americana. Georges Méliès, ávido por trucagens, com *O Solar do Diabo* (1896) realiza aquele que é considerado o precursor do terror. De qualquer forma, na década de 1920 diretores do Expressionismo alemão realizaram obras como *O Gabinete do dr. Caligari* (1920), dirigido por Robert Wiene, *A Morte Cansada* (1921), de Fritz Lang, e principalmente *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, que influenciaram a leva de filmes de terror em Hollywood na década de 1930.

Seguindo a tradição expressionista, a Universal praticamente lançou o terror como um gênero, depois do estrondoso sucesso de *Frankenstein* e *Drácula*, ambos realizados em 1930. Pela atuação em *Frankenstein*, Boris Karloff firmou-se como astro e, nos quarenta anos seguintes, foi o mais famoso ator de filmes de terror do cinema ocidental.

O gênero terror tornou-se marca registrada da Universal e o sucesso de *Frankenstein* e *Drácula* estabeleceu a emoção do medo como a mais recente atração do cinema comercial. Embora o veio aberto por *Frankenstein* logo degenerasse para a paródia, com ele foi fixada uma baliza que o público reconhece e aprecia, e que tem nas situações que geram medo o motivo recorrente.



(Fig. 16) Boris Karloff em *Frankenstein* (1930), filme que impulsiona e dá forma ao gênero terror. O sucesso desse filme exhibe como a expressão “gêneros cinematográficos” na Hollywood Clássica se impõe com o primado da linha de montagem da indústria automobilística.

Como dado interessante, o vínculo entre filmes de terror e a literatura. Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft são referências imediatas. Mas a lista de romances com o tema do terror que foram adaptados para o cinema é extensa. Bram Stoker e Mary Shelley, justamente, estão na origem de *Drácula* e *Frankenstein*. Vale lembrar que Stephen King talvez seja o escritor de terror mais adaptado pelo cinema. Quase toda sua vastíssima obra, em torno de sessenta romances, ganhou versão cinematográfica

O vínculo entre livro e filme de terror é um filão da indústria de entretenimento. Ambos se interconectam e se alimentam mutuamente. A literatura pensada para ser filmada. O sucesso do filme, para o escritor, anuncia um novo livro. Assim, ambos se retroalimentam. Mas ao chegar a essa circularidade a palavra “adaptação” também perde o sentido. O livro como ponto de partida deixa de ter autonomia exclusivamente literária no processo de criação.

Bem entendido, essa osmose entre filmes de terror e literatura é um dos fatores que alimentam o culto e atraem aficionados pelo gênero. Livro gera expectativa de filme. Filme expectativa de novo livro. Um possível paralelo poderia ser que livros de ficção científica também estimulam adaptações cinematográficas. Ocorre que a ficção científica no cinema sequer se firmou como gênero com produção em série e em larga escala na indústria, como o gênero terror.

À afirmação acima, de qualquer forma, cabem algumas palavras. Grande parte dos filmes de ficção científica inscreve-se como subgênero do terror. Ou, ainda, como um dos “tipos” de filmes de terror. O terror com tema no futuro. Certo, mas, obviamente, grande parte dos filmes de ficção científica se afasta totalmente do terror, ou do que se reconhecem como convenções do terror.



(Fig. 17) *O Enigma de Outro Mundo* (1982), de John Carpenter, produzido pela Universal Pictures, é exemplar do híbrido filme de terror, marca da companhia na época do Sistema de Estúdios, e ficção científica.

Então, certo, para além de interesses comerciais que podem etiquetar um filme como ficção científica, a ficção científica em si mesma ao longo da história do cinema se realiza mais circunstancialmente do que pelo princípio de linha de montagem. Na década de 1950, com a escalada da Guerra Fria e o ideário anti-comunista dos anos de caça às bruxas, o assunto ganha contornos metafóricos: os perigos de descobertas científicas caírem em “mãos erradas”, ou de a Terra ser invadida por alienígenas, eram alusões ao perigo que o comunismo representava.

Houve com isso, na época, uma leva de filmes híbridos de terror e ficção científica – ou tendo na ficção científica um subgênero do terror –, feitos notadamente por companhias cinematográficas independentes que surgiram e se impuseram com o fim do Sistema de Estúdios. Em contrapartida, pensemos, *Star Wars*, que se afasta do terror, e é um blockbuster com sequência que isoladamente se estende por quase cinco décadas. Ou seja, em quase meio século o mesmo filme, naquilo que mais recentemente ganhou o nome de “franquia”.

A contrapartida, só para esclarecer, é para acentuar que a ficção científica pode sobrevoar os gêneros e assim não se atrela de modo preciso a convenções. *Star Wars*, sob esse aspecto, guarda um tanto de fantasia, de espetáculo, de es-

capismo que se pode ver nos musicais dos anos de 1930; ou, em anos recentes, em franquias como *Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*.

1.2 Filmes que sintetizam o apogeu dos gêneros na Hollywood clássica

Seguindo as convenções dos gêneros cinematográficos, alguns filmes se tornaram emblemáticos, tanto pelo sucesso que tiveram, e em decorrência se tornaram cults, quanto pela influência na produção posterior. Aqui, igualmente, tanto no que se refere à absorção quanto à ruptura de padrões que estabeleceram. Assim para efeito de guia destaque os seguintes:

1.2.1 Musicais

Os musicais têm em *Cavadoras de Ouro*, com as inovações coreográficas introduzidas por Busby Berkeley, um marco. Principalmente por estabelecer o contraponto entre números musicais, coreografias e uma tênue trama com toques de fantasia e pitadas de humor. As marcas prefiguradas em *Cavadoras de Ouro* serão seguidas pelos representantes do gênero mais cultuados da chamada “era de ouro dos musicais”, que se inicia na década de 1930 e se estende até meados da década de 1960.

Nesse período dourado, então, os musicais mais representativos foram: *O mágico de Oz*, de 1939, lançado pela MGM; *Cantando na Chuva*, de 1952, produzido pela MGM; *Cinderela em Paris*, de 1957, uma realização da Paramount Pictures; *Amor, Sublime Amor*, de 1961, distribuído pela United Artists; e *A Noviça Rebelde*, de 1965, filmado nos estúdios da 20th Century Fox.

Dado de curiosidade: embora tenha lançado o gênero, os musicais da Warner Brothers não estão entre os mais lembrados quando se pensa nos mais representativos que foram realizados. Paradoxalmente, eles se diluem na produção em série da linha de montagem.



(Fig. 18) *Cantando na Chuva* (1952), frequentemente considerado o melhor musical da história do cinema. Produto da MGM, os musicais desse estúdio são tão emblemáticos que se firmou com eles a expressão “musicais de Metro” para indicar símbolo de excelência do gênero.

1.2.2 Filmes de gângsters

Scarface, *A Vergonha de uma Nação*, que mereceu uma bem-sucedida refilmagem em 1983 dirigida por Brian de Palma, é o filme referencial do gênero, quando se tem em vista o contexto em que foi feito: a Lei Seca e o crescimento das gangues.

Na sequência de *Scarface*, nos anos de 1930 o gênero teve vitalidade com a realização de *G-Men Contra o Império do Crime*, de 1935, dirigido por William Keighley e realizado pela Warner Brothers; *O Último Gângster*, de 1937, dirigido por Edward Ludwig e produzido pela MGM; *Anjos de Cara Suja*, de 1938, dirigido por Michael Curtiz e produzido pela Warner Brothers; e *Heróis Esquecidos*, de 1939, dirigido por Raoul Walsh e produzido pela Warner Brothers.



(Fig. 19) *Anjos de Cara Suja* (1938), filme que confirma a força do gênero gângster nos anos de 1930. A se notar de novo em relação à Warner como dado de curiosidade: ao contrário dos musicais, os filmes de gângsters se tornaram uma marca da companhia; e em relação a eles obviamente haveria duplo sentido caso se usasse a expressão “filmes de gângsters da Warner”.

1.2.3 Filme noir

A estética noir domina a década de 1940 e tem em *Relíquia Macabra*, dirigido por John Huston e produzido pela Warner Brothers, um dos mais cultuados filmes desse subgênero policial.

Além dele, destacam-se por motivo de culto: *Laura*, de 1944, dirigido por Otto Preminger e lançado pela 20th Century Fox; *À Beira do Abismo*, de 1946, dirigido por Howard Hawks e realizado pela Warner Brothers; *O Beijo da Morte*, de 1947, dirigido por Henry Hathaway e lançado pela 20th Century Fox; e *Crepúsculo dos deuses*, de 1950, dirigido por Billy Wilder e realizado pela Paramount. Este último, vencedor de três Oscars, é frequentemente citado como um dos filmes mais notáveis do cinema norte-americano. Vale notar, também, que ele abre debate sobre sua inclusão ou não entre os filmes noir.



(Fig. 20) Imagem célebre de *Relíquia Macabra* (1941), um dos mais cultuados filmes noir da história. O olhar opaco e inquiridor masculino e em contraponto o olhar etéreo e absorto feminino. Nesse enquadramento, com olhares que não se cruzam e alimentam a sensação de ambiguidade, de incerteza, uma espécie de condensação do espírito filme noir.

1.2.4 Western

No *Tempo das Diligências* não só dá o ponta pé na afirmação do gênero como firmou o nome de duas personalidades simbólicas da Hollywood Clássica: o ator John Wayne e o diretor John Ford. Juntos, eles trabalharam em vinte e dois filmes, dentre os quais, especificamente no gênero western, a trilogia da cavalaria, *Sangue de Heróis*, de 1948, *Legião Invencível*, de 1949, ambos lançados pela Radio-Keith-Orpheum Corporation (RKO) e *Rio Bravo* (1950), produzido pela Republic Pictures, assim como *Rastros de Ódio*, de 1956.

Legião Invencível tornou-se uma das maiores bilheterias da RKO e *Rastros de Ódio*, produzido pela C.V. Whitney Pictures, é geralmente considerado o maior western da história do cinema. Além da parceria com John Ford, John Wayne também fez westerns célebres ao lado de Howard Hawks, com destaque para *Rio Vermelho*, de 1947, realizado pela Monterey Productions, e *Onde Começa*

o *Inferno*, de 1957, lançado pela Warner Brothers. A lista de westerns clássicos é enorme, fiquemos com estes para dar o sentido da importância do gênero na história do cinema norte-americano.



(Fig. 21) John Ford e John Wayne, personalidades simbólicas do gênero western; ao fundo, o Monument Valley, paisagem recorrentes nos filmes de Ford.

1.2.5 Comédia

Apesar de ser facilmente reconhecível por gerar situações que levam ao riso, a comédia no cinema oferece dificuldades de delimitação. Isso porque há uma multiplicidade de tipos de comédia, slapstick, screwball etc., tanto quanto as comédias de modo geral incorporam em suas narrativas outros gêneros: o terror, o musical, o filme de gangster ou o western podem assumir feições de humor.

De qualquer forma, os grandes sucessos do gênero na época de ouro em Hollywood foram as comédias tipo screwball, e entre elas as mais notáveis foram *Aconteceu Naquela Noite*, de 1934, de Frank Capra, produzido pela Columbia Pictures, ganhou quatro Oscars; *Levada da Brega*, de 1938, de Howard Hawks, uma produção da RKO que foi um fracasso de bilheteria, mas ganhou ares cult a partir da década de 1970; *Ser ou Não Ser*, de 1942, dirigido por Ernest Lubitsch, rodado por uma companhia pequena, a Romaine Film Corp.



(Fig. 22) *Levada da breca* (1938), dirigida por Howard Hawks, foi uma comédia de pouco sucesso no lançamento que, com o tempo, tornou-se um cult do gênero.

1.2.6 Filmes de terror

Por fim, os filmes de terror. *Frankenstein*, dirigido por James Whale, e *Drácula*, dirigido por Tod Browning, são marcos do gênero, que na sequência terá *O Médico e o Monstro*, de 1931, realizado pela Paramount Pictures e dirigido por Rouben Mamoulian, *A Múmia*, de 1932, produzido pela Universal Pictures e dirigido por Karl Freund, e *O Mistério do Quarto Escuro*, de 1935, uma realização da Columbia Pictures dirigida por Roy William Neill.

O sucesso de *Frankenstein* e *Drácula*, efetivamente, estimulará diversas sequências ainda na época dourada de Hollywood. Sempre com a Universal à frente, em 1942 temos *O Fantasma de Frankenstein*, dirigido por Erle C. Kenton, e em 1943 *O Filho de Drácula*, dirigido por Robert Siodmak.

O gênero terror, notemos, impulsionará um culto que se renova constantemente desde a década de 1930. Dos gêneros cinematográficos surgidos na Hollywood Clássica, com mudanças profundas ao longo do tempo, é o que mais se faz presente até os dias de hoje, com obras que revigoram e afirmam sua vitalidade. Basta vermos como exemplo os recentes *Corra!* (2017), *Nós* (2019) e *Não! Não Olhe!* (2022), dirigidos por Jordan Peele.

Sobre Peele e a onda recente. Filmes de terror, isso é notável, realizados nas mais diversas condições – do baixo ao alto orçamento – mobilizam variadas questões. Podem ser vistos como mero entretenimento, motivo de culto adolescente. Mas, em outro sentido, mesmo o mais ingênuo filme de terror, instiga questionamentos sobre a natureza humana e inquietantes experiências que o ser humano tenha com o desconhecido, o impalpável, mesmo sabendo que esse desconhecido se circunscreve no plano da ficção.



(Fig. 23) *O Médico e o Monstro* (1931), confirma a força do gênero terror, na sequência de *Frankenstein* e *Drácula*, realizados um ano antes. E, vale a atenção: marca registrada da Universal, o gênero terror não passou despercebido da Paramount, cuja linha de produção tinha em mira, digamos, a sofisticação do sistema de estrelato e não propriamente a afirmação de “filmes de gênero”. Embora seja assunto que mereça todo cuidado, aqui não será desenvolvido. Sim, merece cuidado porque instiga questão que se refere à realização de “filmes de gênero” e à concorrência entre os grandes estúdios no começo da década de 1930. A decisão de fazer um terror e concorrer com os congêneres da Universal não deixou de ser uma aposta da Paramount, que realiza *O Médico e o Monstro* em 1931, que por sua vez será refilmado pela MGM dez anos depois, numa versão dirigida por Victor Fleming.

Fim do Sistema de Estúdios e as Transformações nos Gêneros da Hollywood Clássica

Os gêneros cinematográficos diante da crise dos grandes estúdios: os independentes entram em cena e uma nova era se anuncia.

1. A crise no Sistema de Estúdios.

Entre as décadas de 1920 e 1950, o Sistema de Estúdios impôs as regras que condicionaram a realização cinematográfica em Hollywood. Além de produzirem, Warner Brothers Pictures, 20th Century Fox, RKO Pictures, MGM e Paramount Pictures, conhecidas como *majors* ou *big five*, controlavam a distribuição e exibição. As principais salas de cinema dos Estados Unidos eram propriedades desses estúdios.

Importante ressaltar que os estúdios das companhias Universal Pictures, Columbia Pictures e United Artists, em oposição aos dos *big five* – por isso conhecidos como *little three* –, não controlavam a exibição. Os três menores, no contexto dos grandes estúdios, eram donos de poucas salas de cinema. Não havia nesse sentido concorrência possível. De modo que, para além da exibição em suas poucas salas, a distribuição de seus filmes tinha de se submeter a negociações com as salas dos *big five* ou com exibidores independentes. Isso implica que as condições de exibição eram barganhadas. Uma das condições da barganha: a chamada “venda casada”.

Gastos com exibição eram, efetivamente, ponto de desequilíbrio entre os grandes estúdios. A exibição exigia um custo enorme no orçamento de um estúdio para fazer um filme circular. Por outro lado, com respeito à produção, *majors* e *little three* operavam seguindo o mesmo modelo: verticalizado e integrado.

Ou seja, a estrutura interna dos grandes estúdios era organizada pelo princípio de compartimentalização das funções em diferentes departamentos. A realização de um filme contava com um quadro fixo de profissionais contratados pelo estúdio – técnicos, atores, roteiristas e diretores – e designados para cada projeto de acordo com as decisões do chefe de produção.

Cada profissional tinha uma função específica. E o chefe de produção, então, era a figura-chave para a realização de um filme no Sistema de Estúdios. Os mais destacados produtores da era de ouro de Hollywood foram: Irving Thalberg, Darryl Zanuck e David Selznick. Eles respondiam pelas decisões que garantiam o movimento da engrenagem da linha de produção.



(Fig. 24) Irving Thalberg. Genial e genioso, começou na Universal Pictures, onde com vinte anos ganhou fama de garoto prodígio ao entrar em rota de colisão com a estrela Erich von Stroheim. Mas foi na MGM, no ano seguinte à criação desse estúdio, com a fusão da Metro Pictures, Goldwyn Pictures e Louis B. Mayer Pictures, que se notabilizou como figura emblemática no universo hollywoodiano. É responsável pela produção de Ben-Hur (1925), o mais caro filme de todo o período silencioso, que se manteve por muito tempo como uma das maiores bilheterias do cinema. Sua morte precoce aos 36 anos, em 1937, prenunciou o fim do sistema no qual ele é um dos personagens mais ilustrativos.

O produtor, então, decidia sobre a aceitação ou não de um tema, de um roteiro, sobre o cronograma de filmagens, sobre a escolha de atores, sobre o diretor mais apropriado para um filme, opinava sobre a montagem e o corte final e sobre estratégias de marketing para o lançamento. Na estrutura verticalizada do Sistema de Estúdios, em relação ao produtor o diretor era apenas mais um contratado da empresa produtora; não filmava, em suma, um projeto de sua autoria. A eventual ingerência do diretor nas decisões do produtor podia gerar incontornáveis conflitos.



(Fig. 25) *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, produzido pela RKO, exhibe justamente os extremos no controle de produção. Sob contrato, Welles teve controle total do filme. Assim, ele assinou o roteiro, foi chefe de produção, dirigiu e protagonizou a obra. Consigo próprio, essas condições jamais se repetiram. Mais, com elas, e as intensas controvérsias que *Cidadão Kane* gerou, um risco que os executivos de Hollywood não queriam correr novamente: dar a um diretor total liberdade artística e de produção sobre um filme.

As estratégias de marketing, nesse cenário de controle da produção, são cruciais para se entender como os grandes estúdios dominaram o mercado de cinema do final da década de 1910 até o início da de 1950. As majors eram proprietárias das salas de cinema conhecidas como *first-run*, e de quase dois terços das salas de cinema em todo país. Principalmente, era nas *first-run* que ocorriam os lançamentos dos filmes realizados pelos *big-five*. Esses lançamentos eram antecipados por uma enorme publicidade estrategicamente elaborada.

O controle das salas garantia, portanto, a exibição dos filmes. Como decorrência, as *majors* chegavam a ter como retorno de bilheteria até 70% de ocupação das salas, numa época em que mais de 90 milhões de pessoas nos Estados Unidos iam ao menos uma vez por semana ao cinema. O restante da ocupação das salas era preenchido pelos *little three* e outros estúdios independentes. Todavia, mesmo as salas independentes se viam atraídas, no jogo da oferta e procura, a comprar longas-metragens que se revelavam lucrativos, pois bem aceitos pelo público nas *first-run*.



(Fig. 26) O Loew's Kings Theatre, propriedade de Marcus Loew, também dono da MGM junto com Louis B. Mayer, foi um palácio de cinema no qual ocorriam as *first-run* dos grandes estúdios. Inaugurado em 1929, a imagem acima apresenta o filme *Paraiso Perigoso* (1930), uma produção da Paramount Pictures.

O controle da produção, distribuição e comercialização de um filme assegurou às *majors* o domínio sobre a indústria de cinema. Domínio no qual praticamente não havia concorrência, pois os *little three*, tanto quanto produtores e exibidores independentes, tinham pouca margem de atuação fora do campo de atração dessas poderosas companhias.

Esses dados são importantes porque evidenciam o poder dos grandes estúdios que dominaram o mercado cinematográfico e formaram um grande oligopólio. Ora, entre os grandes estúdios já havia uma segmentação que no jogo pelo espaço de exibição separava *big five* e *little three*. De sorte que restava uma fatia de mercado diminuta aos estúdios independentes com baixos orçamentos, pertencentes, pois, ao *Poverty Row* (Cinturão de Pobreza). A circulação de filmes independentes aguardava a negociação entre os *big five* e os *little three*.



(Fig. 27) A Monogram Pictures foi um dos vários estúdios que compunham o Poverty Row. Especializada em filmes B, oferecia ao público um produto barato, cuja duração girava em torno de uma hora.

No entanto, a partir de 1948, esse sistema entra em crise e os estúdios passam a enfrentar sérios problemas. O controle que detinham sobre a produção, distribuição e exibição foi decretado ilegal. Em 1938 teve início uma ação judicial que terminou com uma decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos impondo aos estúdios uma série de restrições. Essa decisão ficou conhecida como Decreto Paramount. A principal restrição determinava às *majors* venderem suas salas de cinema.

A consequência mais imediata do Decreto Paramount foi que as *majors* perderam um local certo para exibirem suas obras. Com isso, tiveram drasticamente reduzidos os lucros obtidos com as bilheterias. Em 1954, as *majors* já tinham vendido todas as suas salas de cinema.

Os efeitos colaterais mais notáveis dessa nova situação foram: a considerável diminuição do número de longas-metragens realizados; o corte no quadro de funcionários; e os longos e draconianos contratos de atores e atrizes, que caracterizavam o sistema de estrelato, foram substituídos por acordos para um ou poucos filmes.

Esse novo contexto é de vital importância para se entender o surgimento da Nova Hollywood: atores, atrizes e diretores ganharam maior liberdade para poderem negociar os filmes que desejavam participar, ou para os quais eram convidados. Em decorrência, a figura do agente ganha força ao atuar como intermediário nas negociações contratuais.

Assim sendo, em meados da década de 1950, tem início algumas das transformações que criariam as bases e condições para o desenvolvimento da Nova Hollywood na metade final da década de 1960. De fato, o novo cenário gerado pelo Decreto Paramount implicou numa transformação considerável da indústria de cinema em relação à década anterior no que se refere aos princípios e formas de produção dos grandes estúdios de Hollywood.

À medida que as *majors* perderam a capacidade de controlar a exibição, abre-se espaço tanto para exibidores como para companhias independentes. Com efeito, as *majors* passaram a alugar seus espaços para outras companhias realizarem seus filmes e a atuar de modo mais direto na distribuição. Além disso, passaram a financiar projetos de produtoras independentes. Muitas destas fundadas por atores e diretores que não estavam mais vinculados aos estúdios por contratos. A Lei Antitruste de 1948, efetivamente, quebrou a espinha dorsal do Sistema de Estúdios.

Com a crise do Sistema de Estúdios, e em decorrência o desmonte da linha de montagem fabril, as grandes companhias de Hollywood diminuíram o ritmo e passaram a investir em superproduções. Esse foi o caso de grandes épicos como *Quo Vadis*, de 1951, dirigido por Mervyn LeRoy e produzido pela MGM, O

Manto Sagrado, de 1953, dirigido por Henry Koster e realizado pela 20th Century Fox, *Os Dez Mandamentos*, de 1956, dirigido por Cecil B. DeMille, realização da Paramount Pictures, *Ben-Hur*, de 1959, dirigido por William Wyler, com produção da MGM.

Uma aposta arriscada, como se pôde ver na realização de *Cleópatra*, de 1963, dirigido por Joseph Mankiewicz. Esse foi o filme mais caro feito até então, que teve grandes problemas de produção e, paradoxalmente, apesar de ter tido grande bilheteria, a maior do ano de seu lançamento, gerou um prejuízo que quase levou a 20th Century Fox à falência. Dados do IMDb (Internet Movie Database): custo estimado de 44 milhões de dólares; faturamento bruto mundial de aproximadamente 58 milhões de dólares.

Entre os diversos problemas de produção destacam-se: o filme seria dirigido inicialmente por Rouben Mamoulian (mas ele foi demitido com as filmagens já adiantadas); seu substituto, Mankiewicz, exibiu para o estúdio um filme com seis horas de duração, que foi reduzido para quatro horas, não sem conflitos entre ele e o produtor, Walter Wanger; por fim, da contratação de Wanger pela 20th Century Fox ao lançamento, a produção “gastou” cinco anos. A MGM levou pouco mais de um ano do início das filmagens ao lançamento de *Ben-Hur*.



(Fig. 28) Com a crise do Sistema de Estúdios, as grandes companhias de Hollywood passaram a investir em superproduções. Uma aposta com o objetivo de, com as atenções voltadas para uma obra isolada e suntuosa, se obter grande retorno financeiro. Não obstante, *Cleópatra* (1963), sinalizou para os limites dessa empreitada.

O Decreto Paramount foi um, mas tão só um dos motivos para o colapso do Sistema de Estúdios. Outro fator foi a televisão. Esse novo meio de comunicação se popularizou nos Estados Unidos entre os anos de 1940 e 1950. A popularização da televisão, por sua vez, ocorre em um momento de mudança no estilo de vida dos norte-americanos; ou seja, no nível social, um novo modo de vida do norte-americano médio. Após a Segunda Guerra, diversas famílias mudam-se para subúrbios distantes das cidades.

Ora, primeiro, as principais e mais lucrativas salas de cinema do país encontravam-se nas cidades. Para o norte-americano médio que optou pela mora-

dia longe do meio urbano, ficou custoso se locomover para ver um filme.

Segundo, e isso não se pode perder de vista, o cinema concebido como lazer; enfim, entretenimento, diversão. Sendo esse o caso, é uma entre outras opções que poderiam ser apresentadas. A televisão em casa, com a comodidade dessa situação, satisfaria as horas de lazer antes preenchidas pelas idas às salas de cinema.



(Fig. 29) Cena comum nos Estados Unidos da década de 1950: família reunida vendo televisão. Embora não seja determinante como muitos creem, a televisão representou sem dúvida uma mudança de comportamento social no norte-americano médio que se refletiu nos caminhos que a produção cinematográfica tomou nas décadas seguintes.

Como efeito, ainda, da popularização da televisão e de seu impacto no mundo do cinema. Seduzidos pela televisão, atores, atrizes, diretores, produtores e técnicos migraram para esse novo meio. Mais, ao perderem o controle sobre produtores e diretores, os grandes estúdios abriram caminho para a produção independente, e assim uma nova realidade começa ganhar forma.

Ao Decreto Paramount e à televisão vale acrescentar o aroma político nos anos de Guerra Fria. No final da década de 1940 foi criado o Comitê para Atividades Antiamericanas, uma comissão ligada ao Congresso dos Estados Unidos e comandada pelo Senador Joseph McCarthy. A atuação desse Comitê atingiu diretamente o cinema e por conseguinte os grandes estúdios, ao gerar um clima de tensão e paranoia na indústria cinematográfica.

Efetivamente, as averiguações do Comitê levaram à criação de uma “lista negra” – os dez de Hollywood – de diversos profissionais acusados de simpatizarem com a ideologia comunista. A chamada “caça às bruxas”, comandada por MacCarthy, estimulou delações, colocou na geladeira e na prisão figuras expressivas e, assim, dividiu Hollywood entre “vermelhos” e “patriotas”. Não bastasse o Decreto Paramount, o macartismo se inclui, igualmente, como fator de intervenção federal que afetou diretamente a indústria cinematográfica, para temor de seus executivos.

Por fim, embora aqui como dado de conjuntura contextual, o cenário internacional: a recuperação dos países europeus após a Segunda Guerra e em decorrência de suas “indústrias cinematográficas”. Terminada a guerra, houve uma enxurrada de filmes hollywoodianos na França e na Itália. Lembrar que du-

rante a guerra a França ocupada e a Itália fascista não exibiam filmes norte-americanos.

Certo, mas a essa enxurrada pós-guerra logo esses países começaram a criar barreiras à entrada dos longas-metragens dos Estados Unidos. A se notar com isso que, além de experimentarem uma crise interna em consequência do Decreto Paramount, da presença da televisão e da paranoia macartista, as *majors*, o Sistema de Estúdios em sentido amplo, tiveram de lidar também com a diminuição de sua arrecadação com a distribuição internacional.

Tendo consciência da nova realidade, que foram postos contra as cordas, os executivos de Hollywood procuraram caminhos para lidar com a situação. Vimos que a realização de superproduções foi um deles. E justamente com esse caminho realçar a diferença entre cinema e televisão. Para tanto, nessas superproduções, foram utilizadas novas tecnologias com o fim de tornar o cinema no cinema atrativo.

Entre essas, o CinemaScope, que possibilita uma imagem quase duas vezes mais larga. Uma imagem que, com tal magnitude, só se podia ver numa sala de cinema. Vale frisar retrospectivamente, de qualquer forma, que esses caminhos apenas indicam que os grandes estúdios jamais voltaram a ditar as normas de produção que marcaram a época de ouro de Hollywood.

2. Fatores que levaram à transformação dos gêneros cinematográficos

Os gêneros cinematográficos representam um dos pilares do Sistema de Estúdios, que matinha controle da produção, distribuição e exibição de filmes nos Estados Unidos e vigorou até 1948. Certo, o fim do controle que possibilitou aos grandes estúdios cimentar a produção a partir de gêneros cinematográficos acarretou, gradativamente e em contextos localizados, a transformação destes referidos gêneros.

Vejamos, antes de prosseguir. Um aspecto a ser realçado aqui com atenção é sobre o uso da expressão “filmes de gênero”. Ela é frequentemente utilizada em sentido bem amplo. Aplica-se então de modo vago, e mesmo externo ao cinema norte-americano, essa expressão a filmes isolados, nos quais se reconhecem algumas convenções de gênero. Um filme japonês com o tema “samurai” pode assumir a feição de um *western*. Tanto quanto um com o tema do “cangaço” no nordeste brasileiro.

Esse reconhecimento não traz problemas notáveis senão que um filme japonês, ou brasileiro, não comporta um dado prévio do Sistema de Estúdios: a linha de montagem. Não há problema em se afirmar que a ideia de “gênero” não se subsume ao universo cinematográfico hollywoodiano. Mas há problema em se afirmar que o modelo de produção do Sistema de Estúdios, que concebe a adoção de gêneros como estratégia de negócio, tenha o mesmo sentido no cinema japonês, ou no brasileiro.

Nesse sentido, para o próprio cinema hollywoodiano, a ideia de gênero também se diluiria com o colapso do Sistema de Estúdios. Ora, a drástica redução da produção dos grandes estúdios em decorrência do Decreto Paramount, da televisão etc. traria como consequência o fim da ideia de gêneros tais quais concebidos como linha de montagem.

Ocorre que, primeiro, o colapso do Sistema de Estúdios não implicou no fim dos grandes estúdios. Eles mantiveram a produção em outras condições. Procuraram se ajustar, pois, à nova realidade. Vimos que a adoção de superproduções foi uma saída. E que, em igual medida, apesar do colapso do sistema a realização de filmes conforme convenções de gênero não foi abandonada.

Filmes de gênero, ou os gêneros cinematográficos, certamente, continuaram sendo um dos pilares da indústria de cinema. Isso tanto para os grandes estúdios quanto para diversas companhias independentes que surgiram nas décadas de 1950 e 1960.



(Fig. 30) A companhia independente Bryna Productions, fundada em 1949 por Kirk Douglas, sinaliza para os novos ares em Hollywood após o Decreto Paramount. O ator, nome emblemático do sistema de estrelato, funda sua própria companhia. Entre as realizações desse estúdio destacam-se *Glória Feita de Sangue* (1957) e a superprodução *Spartacus* (1960), ambas dirigidas por Stanley Kubrick.

Como decorrência, em segundo lugar, visto o enorme poder de atração, o culto a gêneros estabelecidos e a expectativa de retorno de bilheteria, a iniciativa de promover um filme a partir da codificação em um gênero se manteve. O que não mais houve, no entretanto, foi a iniciativa e orientação de um estúdio no sentido de adotar um gênero como carro-chefe. Casos da Universal com o terror e da Warner com filmes de gângsters, ou seja, suas respectivas produções concebidas em conformidade com a linha de montagem.

Os filmes de gênero permaneceram frente a uma realidade diversa da anterior. Para tanto, as convenções, as normas que mobilizaram a realização de “filmes de gênero” no Sistema de Estúdios, sofreram transformações. Então, bem entendido, as décadas de 1950 e 1960 são pródigas em westerns, filmes de terror, musicais, comédias etc.

Segue-se, então, um dado que não se pode subestimar: independentemente do colapso do Sistema de Estúdios, vale lembrar que o cinema também se move por modismos, pela “atração” por novidades, mesmo que estas não sejam senão perfumarias com respeito ao já feito. Quer dizer, rígidas convenções têm data de validade. De sorte que a fórmula que leva ao lucro se esgota. As convenções que identificam um filme a um gênero sofrem modificações com o tempo.

O fator tempo, geracional, por conseguinte, impõe inequivocamente mudanças, reajustes, transformações nos gêneros que, simultaneamente, garantem sua sobrevivência à mesma medida que sua reformulação. É isso que ocorre com o western, o filme de terror, a comédia, o musical, que dominaram o Sistema de Estúdios nos anos anteriores.

De modo que, há um paralelismo histórico no qual caminham lado a lado o fim do modo de produção sustentado pelo princípio da linha de montagem tendo os gêneros cinematográficos como um dos pilares e os anseios de uma juventude insatisfeita com a realidade na qual vivia. Essa insatisfação sinalizará para uma nova maneira de se conceber a finalidade última para a realização de um filme. Canalizar as aspirações de uma juventude descontente passa a ser um desafio.

Em suma, junto com a perda do controle de produção, os grandes estúdios passaram a conviver com uma geração antenada ao contexto social e político e pouco sensível a muitos valores tradicionais pregados nos “filmes de gênero” do período clássico. Ora, o ar desse novo tempo, o ar que respira a geração que desponta, será um teste para a acomodação dos gêneros cinematográficos.

Sujeitos, então, a mutações, esgotamento do modelo, os “filmes de gênero” ganharam um novo sentido. Nesse novo sentido, aquilo que os originaram na década de 1930 foi significativamente alterado entre as décadas de 1960 e 1970.



(Fig. 31) O movimento pelos direitos civis marca o cenário político norte-americano entre as décadas de 1950 e 1960. Ele tem início em 1955, no Alabama, quando a costureira Rosa Parks se recusou a ceder seu lugar num ônibus para um homem branco, prática obrigatória de acordo com as leis segregacionistas daquele estado. Esse movimento se refletiu intensamente em amplos aspectos da vida social, política e cultural dos Estados Unidos. O cinema, a indústria de cinema, sofrerá o impacto daquele momento e buscará uma nova acomodação tanto na maneira da produção cinematográfica quanto nas decisões sobre o tratamento de temas que no auge do Sistema de Estúdios eram solenemente ignorados.

Para uma geração sintonizada com as tensões políticas daquele momento, como a guerra do Vietnã, a luta dos negros pelos direitos civis, a emancipação feminina entre outros, o cinema pôde ser também um meio de expressão. Aos grandes estúdios se impunha a sensibilização para os ares do tempo.

Tanto mais porque a juventude daquela geração sintonizada ao contexto social e político representava um segmento expressivo do público potencial das salas de cinema. Ou seja, navegar na contracorrente e subestimar esse público potencial seria contraproducente. Ou, assim se pode ver retrospectivamente, Hollywood, seus executivos, não pagou para ver como sobreviveriam na contracorrente ditada pelos ares do tempo.

Um aspecto, por fim, que, guardada sua natureza técnica, não pode igualmente ser subestimado. O incremento de novas tecnologias, com câmaras mais leves e gravadores que podiam captar o som direto, impulsionaram o surgimento de companhias independentes. Filmes de baixo orçamento passaram a ter um público que antes não tinham, ao proporem ruptura com formas narrativas ou abordagens temáticas consagradas.

2.1 As transformações mais notáveis nos gêneros cinematográficos

A se supor que a reacomodação dos gêneros ocorre de modo aleatório, conforme, pois, casualidades e especificidades de momento. Por óbvio, não houve nenhum cálculo num contexto de produção variada e dispersiva. Por suposto, isso do ponto de vista das diversas companhias independentes que, no jogo da concorrência, estavam em confronto ou se alinhavam aos grandes estúdios, oferecendo, assim, um cardápio bem diversificado.

Consideremos inicialmente o gênero musical. De algum modo ele dá a feição do sentido de fantasia na época de ouro de Hollywood. Quando se pensa em Hollywood como “fábrica de sonho”, musicais são a viga mestra que não se caracteriza pela exibição de tramas complexas, em que os protagonistas ficassem expostos a conflitos marcantes.

Mantendo o ar de fantasia de sua fase dourada, estúdios como a Paramount, a Warner e, principalmente, a MGM apostaram na fórmula mesmo com a crise do sistema. Mas as décadas de 1950 e 1960 já exibem igualmente musicais que escapam à fórmula. É o que ocorre com *Cinderela em Paris*, *Amor, Sublime Amor* e *A Noviça Rebelde*, em que números musicais conduzem a trama e intercalam dramas ou pitadas de comédia.

Aliás, nessas duas décadas, o híbrido comédia-musical passa a ser também uma aposta. Esse é o caminho tomado por *Dançando nas Nuvens*, de 1955, produzido pela MGM. Da mesma forma, passa a ser uma aposta a presença de ídolos da música, como Elvis Presley, que protagonizará vários musicais no Havai. *Feitiço Havaiano*, de 1961, realizado pela companhia independente Hall Wallis Productions e distribuído pela Paramount, é o mais conhecido.

Musicais com tramas mais complexas tanto quanto com a presença de ídolos da música pop e uma onda de filmes de praia, justamente conhecida como “a turma da praia”, produzidos pela independente American International Pictures (AIP) indicam como o gênero se transformou, se reconfigurou, e foi muito bem-sucedido. Todavia, a partir da década de 1970 os musicais perderam fôlego e hoje são vistos em obras isoladas e circunstanciais. O recente *La La Land*, de 2016, premiadíssimo e badalado, atenta em igual medida para a condição agonizante do gênero.



(Fig. 32) Frankie Avalon protagonizou uma série de “filmes de praia” que assinalam bem a reconfiguração dos musicais. No caso, o propósito de acolher o cotidiano de uma juventude cujo horizonte não ia além da diversão. *Folias na Praia* (1965) segue a trilha aberta por *Festa na Praia* (1963), que foi algo como que o piloto da onda.

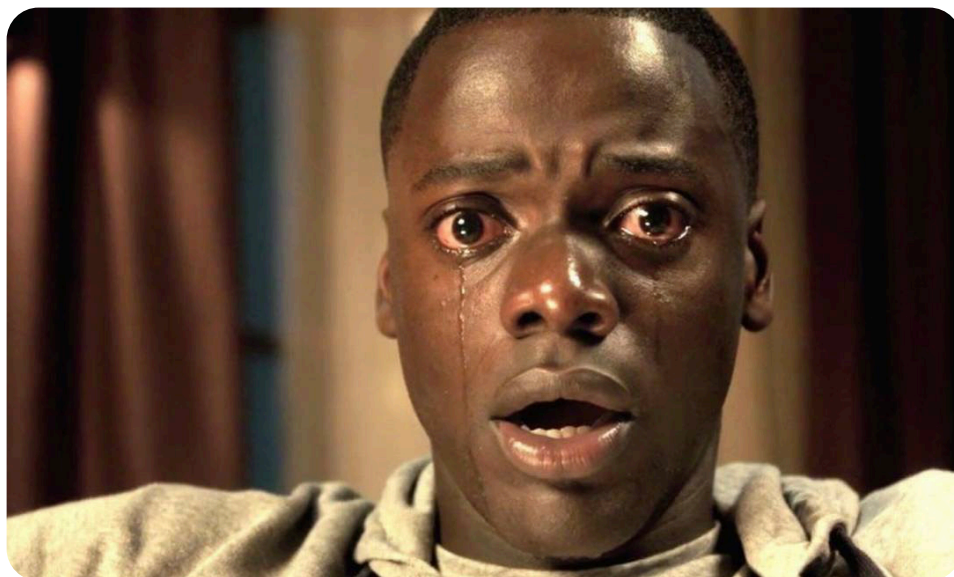
Assim como os musicais, as comédias no estilo *screwball* cederam espaço ao humor satírico, em sintonia com as questões do tempo, como em *Dr. Fantástico*, de 1964, dirigido por Stanley Kubrick, e *MASH*, de 1970, por Robert Altman. E o estilo ganhou novos matizes com a chamada comédia romântica. Dentre estas em momentos distintos tenho em mente *Amor eletrônico*, de 1957, dirigido pelo pouco conhecido Walter Lang e produzido pelo independente Henry Ephron, e *Essa Pequena é uma Parada*, de 1972, de Peter Bogdanovich, realização de sua produtora doméstica Satycon Productions, que ao mesmo tempo homenageia as comédias dos anos de 1930 e subverte o estilo *screwball*.

O gênero comédia sobreviveu bem à passagem do tempo, se reajustou a novas convenções e se diversificou, mantendo um público fiel entre as décadas de 1950, 1960 e 1970. Mas já não tem a proeminência que teve. O mesmo não ocorreu com filmes de gangsters e o terror.

Após a leva de filmes de gangsters na década de 1930, eles só voltarão a ter atenção na década de 1970, com *O Poderoso Chefão*, de 1972, dirigido por Francis Ford Coppola. Um marco que reorientará o gênero. Agora, se filmes de gangsters sofreram um hiato, o mesmo não se deu com filmes de terror.

As décadas de 1950 e 1960 foram proeminentes para o gênero, que assumiu diversas feições, como a de acolher a ficção científica. Esse o caso respectivamente de *A Noiva do Monstro*, de 1955, produzido e dirigido por Ed Wood, e *A Bolha Assassina*, de 1958, uma produção independente realizada Jack Harris. Ed Wood e Jack Harris, por sinal, atentam para a força da produção independente no rescaldo dos grandes estúdios.

De fato, reativado pelo *O Poderoso Chefão*, filmes de gangsters ao lado do terror estão entre os gêneros que mais despertam a atenção da crítica nos dias de hoje. Sob certo aspecto, contudo, as convenções de gênero que identificam hoje um filme de gangster ou um terror são bem diversas das que lhes deram origem. Eles se tornaram bem mais complexos do ponto de vista da narrativa, com separação não tão nítida entre o bem o mal e uma notável imprevisibilidade na evolução da trama. É o que se observa em filmes recentes como *O Irlandês*, de 2019, dirigido por Martin Scorsese, e *Corra!*, de 2017, por Jordan Peele.



(Fig. 33) *Corral!* (2017) é um marco recente do gênero terror. Ao mesmo tempo, atesta a vitalidade do gênero de um modo que encontra poucos paralelos na história e incorpora elementos narrativos e temáticos que extrapolam as convenções. De modo que não é descabido considerar que à marca terror sejam agregados elementos de ruptura com a expectativa clássica do suspense, com a identificação de personagens e convenções, tanto quanto sejam agregados conflitos raciais postos embaixo do tapete na Hollywood dos anos dourados.

Os gêneros cinematográficos que tiveram origem no Sistema de Estúdios sofreram inevitáveis transformações. Muitas de suas convenções foram reajustadas e houve também interconexão entre os gêneros, com a incorporação de drama na comédia ou de comédia nos musicais. Do mesmo modo, o terror abre espaço para o suspense, ou o *thriller*, que por sua vez assumirá característica com foco na tensão psicológica ou em dramas com acento na ação. Assim como filmes de guerra e de temática histórica, ou baseados em fatos, ganham destaque que não tinham.

Nos anos recentes, o próprio mundo de Hollywood se abriu para cinebiografias que podem bem ser consideradas “biografias ficcionais” do mundo hollywoodiano. Casos de *Mank*, de 2020, sobre a vida tumultuada de Herman Mankiewicz, roteirista de *Cidadão Kane*, e *Blonde*, de 2022, sobre a não menos tumultuada vida de Marilyn Monroe. Com isso, filmes de guerra, de temática histórica, são catalogados como subgêneros do drama ou de filmes de ação, e ainda, sem definição catalogável, temos a “reconstituição ficcional” de episódios “espetaculares” da vida de personalidades célebres hollywoodianas.

Na discussão sobre gêneros cinematográficos um caso que merece realce é o western. O modelo estabelecido por *No Tempo das Diligências* se manteve praticamente intacto nas décadas de 1940 e 1950. Diretores como John Ford e Howard Hawks realizaram westerns praticamente indiferentes à crise dos estúdios. Além desses dois nomes emblemáticos, Anthony Mann, Budd Boetticher, Fred Zinnemann e John Sturges assinaram alguns dos mais marcantes faroestes

da década de 1950.

Para o western, efetivamente, a década de 1950 transcorreu como se não houvesse crise no sistema. Além dos grandes estúdios, principalmente as companhias independentes contribuíram para a realização de filmes do gênero. A Batjac, criada pelo astro John Wayne, destaca-se entre as independentes que se dedicaram ao western. Cito aqui *Hondo*, de 1953.

Os faroestes dominaram a produção cinematográfica em Hollywood e passaram por um processo de revisão somente entre as décadas de 1960 e 1970. *Pistoleiros do entardecer*, de 1962, produção da MGM dirigida por Sam Peckinpah, e *Pequeno Grande Homem*, de 1970, por Arthur Penn já no contexto da Nova Hollywood, assinalam o processo de revisão do gênero, que permaneceu vigoroso na década de 1970, como podemos ver com *Josey Wales, o Fora da Lei*, realizado pela Malpaso Productions, companhia criada por Clint Eastwood, que também o dirige e o protagoniza, e que foi lançado pela Warner. Mas com Eastwood o gênero praticamente se esgotou e hoje se revela em obras isoladas.



(Fig. 34) Nos anos recentes o western, ou convenções que fariam reconhecer um filme como um western, desponta em obras isoladas. *Ataque dos cães* (2021), da neozelandesa Jane Campion, pode se incluir nesse rol. Ocorre que os elementos característicos que permitem reconhecer esse filme como um faroeste são postos de cabeça para baixo de tal modo que efetivamente do gênero não restam mais que traços imprecisos. *Ataque dos cães* é menos um faroeste do que um drama de consciência com fundo bíblico. O cenário se oferece como clichê num filme que em boa medida nega as convenções do gênero.

Contexto Cultural, Político e o Surgimento da Nova Hollywood

A década de 1960 é um ponto de inflexão nos comportamentos sociais e na política dos Estados Unidos. A indústria de cinema, Hollywood, procura se ajustar aos ares do tempo. Naquele momento de efervescência social e política, uma nova maneira de produzir e atrair o público ganha forma com obras que se afastam do modelo das produções da era dourada de Hollywood.

1. O contexto social, político e cultural nos Estados Unidos na década de 1960.

A crise no Sistema de Estúdios sinaliza uma transformação interna, estrutural, na produção cinematográfica em Hollywood. Há de se considerar, quando se tem em mente a realização cinematográfica na década de 1960 com a Nova Hollywood, a atmosfera cultural e o clima político nos Estados Unidos daquela década. Esses fatores serão determinantes para a escolha de temas e questões que marcarão os filmes e motivarão os diretores mais representativos da Nova Hollywood.

A década de 1960 deu visibilidade a uma geração que a identifica, justamente, com os acontecimentos políticos, sociais e culturais daquele decênio. Por isso, foi denominada *sixtie*, ou *baby boom*, pois nascida nos anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra. A geração *sixtie*, a juventude da época, se engajou em demandas sociais, políticas e culturais como nenhuma outra antes dela. O que de algum modo moldou o comportamento das gerações posteriores tanto quanto estimulou reações conservadoras.

O próprio termo “juventude” ganhou um sentido e uma atenção que não tinha. O “poder jovem” é uma espécie de slogan, uma bandeira dos anos sessenta. Inevitável, claro, o confronto com a geração dos pais, com os ideais de uma vida tradicional. Para a juventude *sixtie*, do ponto de vista do comportamento, as-

suntos como liberdade e posicionamento político passam a fazer parte da ordem do dia. Isso num contexto em que os Estados Unidos viveram um novo momento conturbado em sua tão conturbada e conflituosa história.

Os anos de 1960 são aqueles do auge da Guerra Fria, da luta pelos direitos civis, das grandes manifestações contra a guerra do Vietnã, da ascensão de lideranças dos movimentos negros, do movimento hippie, do mal-estar com o ideal de vida burguês, de lutas pela emancipação feminina. Estes temas, enfim, de natureza evidentemente controversa, que estimulam confrontos e seriam postos embaixo do tapete pela geração anterior que dominou o cinema norte-americano, serão de um modo ou de outro abordados nos filmes que darão forma à Nova Hollywood.

Assim, um dado fundamental sobre a produção cinematográfica norte-americana, com o fim do Sistema de Estúdios, é o de uma liberdade para dialogar com a realidade da época que produtores e diretores não tinham até então. A Nova Hollywood, com isso, abordará questões contemporâneas e polêmicas como as que envolvem a contracultura, a liberdade sexual, a guerra externa e a violência interna, resultado de tensões no meio urbano e no interior dos Estados Unidos.

As obras, de caráter autoral, ficarão conhecidas por não se intimidarem com temas delicados da sociedade norte-americana. Assim, ao invés de apresentarem uma visão idealizada da realidade, os filmes da Nova Hollywood lidarão com inquietações do período, explorando a ambiguidade moral dos personagens, o conflito com as gerações anteriores, expondo de modo crítico instituições ou o modo de vida norte-americano e seus valores tradicionais.



(Fig. 35) O movimento hippie, cujo ápice foi o festival de Woodstock, simboliza os anseios e dilemas da geração sixtie. A música, a esse respeito, foi um componente aglutinador. Os artistas ganharam status de ícones para aquela juventude. A performance de Jimi Hendrix tocando o hino norte-americano com improvisos distorcidos na guitarra e gesticulação ferina cristaliza o sentido de rebeldia de uma juventude que se colocou no epicentro dos acontecimentos.

2. Formas de produção cinematográfica na década de 1960.

A crise no Sistema de Estúdios, como vimos, não significou propriamente o fim dos grandes estúdios. Com exceção da RKO, que fechou suas portas em 1959 e teve os estúdios vendidos para a produtora de televisão Desilu Productions, todos continuaram produzindo. O que aconteceu foi uma mudança em relação ao perfil das companhias. Elas se tornaram parte de conglomerados, com atuação em diversos ramos além do cinema.

A Music Corporation of America (MCA) tornou-se proprietária da Universal em 1962; a Paramount foi adquirida pela Gulf+Western em 1966; também em 1966 a Columbia firmou acordo ligando-se à gravadora musical RCA Victor; em 1967 a Transamerica Corporation comprou 98% das ações da United Artists; nesse mesmo ano a Seven Arts comprou as últimas ações da Warner Brothers; em 1969 a MGM passou a pertencer a um conglomerado comandado por Kirk Kerkorian, empresário do ramo de hotéis e cassinos em Las Vegas. Dos grandes estúdios da era dourada de Hollywood, o que não se tornou parte de conglomerado nos anos de 1960 foi a 20th Century Fox. Mas também ela não resistiu e em 1985 foi adquirida pela Rupert Murdoch's News Corporation.

Com essas mudanças, e principalmente o advento da televisão, as grandes companhias de Hollywood passaram a produzir para a TV. A esse respeito, o caso sintomático é o da Warner, que já na década de 1950 inicia a produção de seriados para a televisão. Na década de 1960, seguindo a Warner, a 20th Century Fox produzirá alguns dos seriados mais cultuados daqueles anos.



(Fig. 36) *Seriado O Túnel do Tempo*, realizado pela 20th Century Fox, foi um dos mais populares nos anos de 1960. O produtor, Irwin Allen, também assina para a televisão os seriados *Viagem ao Fundo do Mar*, *Perdidos no Espaço*, *Terra de Gigantes* e *A Família Robinson*. No cinema, Allen assinará a produção de *O Destino do Poseidon* (1972), filme catástrofe emblemático do período.

A televisão revelou muitos atores e diretores que seriam importantes nomes no cinema: o caso mais conhecido é o de Steven Spielberg. Temos então um contexto fortemente marcado por mudanças internas e externas e que impulsionam a realização de obras que renovarão o cinema norte-americano nos anos de 1960. Isso quer dizer que a liberdade criativa e autoral dos diretores da Nova Hollywood não está descolada do novo arranjo na indústria de cinema que entra em curso com a derrocada do Sistema de Estúdios.

De fato, ainda que a nova conjuntura tenha criado condições para o surgimento e sobrevivência de produtores independentes (o caso mais notório é o de Roger Corman, o produtor e diretor independente mais importante dos anos de 1960), boa parte das obras realizadas pela Nova Hollywood foi produzida nos grandes estúdios e ou tão só distribuídas por eles, no caso de companhias independentes. Quer dizer, a geração Nova Hollywood conseguiu filmar valendo-se da distribuição e ou da produção, do financiamento e da estrutura dos estúdios que dominaram o sistema nos anos anteriores.

Um aspecto essencial para se entender a aproximação entre diretores jovens com espírito de rebeldia e as grandes companhias cinematográficas é que estas se flexibilizaram, se ajustaram ao espírito da época. Nas décadas de 1960 e 1970, executivos com uma visão mais arejada passaram a comandar os grandes estúdios: Robert Evans na Paramount, Richard Zanuck na 20th Century Fox, Kenneth Hyman na Warner foram responsáveis por aprovarem, produzirem e financiarem filmes importantes, que dialogavam com a juventude norte-americana e que apresentavam uma maior liberdade para tratar de temas controversos.

Ao contrário dos chefes de produção da era do Sistema de Estúdios, esses executivos atuavam principalmente na gestão; não procuravam intervir na parte criativa de uma obra. O que há de notável na conjuntura da Nova Hollywood é que, do ponto de vista da indústria, à medida que os executivos perceberam a reação do público para temas polêmicos, fizeram apostas que se tornaram sucessos de público.

A Nova Hollywood, portanto, ao mesmo tempo em que rompeu com os pressupostos que sustentaram o Sistema de Estúdios e a época de ouro em Hollywood, manteve a ideia de que, antes do valor artístico, um filme é um investimento comercial, uma mercadoria na ordem capitalista.

Esse um ponto curioso e que merece reflexão. Não se segue, do ponto de vista lógico, a afirmação de que a Hollywood Clássica negasse valor artístico às obras que realizava. Tampouco que o valor artístico de um filme colidiria necessariamente com interesses comerciais. O que entendo se deva ter presente é: no jogo de interesses, na negociação inevitável para a realização de um filme, a maior liberdade da qual dispunham os diretores na Nova Hollywood era acompanhada pelo timing de que o filme, a temática abordada e ousadias formais, portanto, não daria prejuízo.

O risco, então, com o pressuposto da liberdade criativa, passava pela intuição dos executivos de que a obra não daria prejuízo e, casualmente, seria lucrativa, independentemente de se ponderar que ela contivesse valor artístico. Essa apreciação cabia à recepção do público, mesmo da crítica. Assim sendo, nesse sentido bem pontual, os executivos dos grandes estúdios na Nova Hollywood, no que diz respeito ao capital investido, não faziam apostas tão diversas dos da Hollywood Clássica.

De fato, enquanto estrutura de poder, em momento algum ao longo da história o cinema norte-americano se movimentou indiferente ao jogo do capital. Pensemos então num contraponto, o Realismo Socialista na União Soviética. A produção cinematográfica soviética era orientada primordialmente pelo princípio da propaganda ideológica, do alinhamento com as orientações do poder. Os Estúdios Mosfilm, um órgão na estrutura de poder do Estado soviético, ditavam como e o que seria filmado conforme as diretrizes do Politburo.

Segue-se então: na estrutura de poder em que se movimentam o capital e a produção, a história do cinema norte-americano tem como contraponto os princípios que nortearam a produção cinematográfica soviética. Mas, importante, num caso e no outro, abrem-se questões distintas e complexas para se abordar em profundidade “liberdade” e “valor” artísticos de uma obra fílmica.

As condições em que Andrei Tarkovski filmou naquele mesmo momento de diretores “rebeldes” da Nova Hollywood revelam como a realização cinematográfica segue caminhos nos quais as abordagens podem ficar muitas vezes na superfície. Mesmo com interesses comerciais no caminho, os filmes da Nova Hollywood se impuseram. Mesmo com as rígidas determinações do Politburo, Tarkovski filmou *Solaris* em 1972.

2.1 Diretores independentes que surgem com as novas formas de produção.

Um dos nomes mais curiosos e que surge com as transformações na produção cinematográfica americana nos anos de 1960 é Roger Corman. Ele produziu mais de 400 filmes e está por trás de alguns nomes que renovarão o cinema norte-americano na Nova Hollywood. Corman foi produtor da American Internacional Pictures (AIP), uma companhia cinematográfica fundada em 1956 com o objetivo de produzir filmes independentes, de baixo orçamento e geralmente destinados ao público adolescente.

Na AIP, Corman deu impulso às carreiras de Peter Fonda, Dennis Hopper e Jack Nicholson, que protagonizarão depois *Sem Destino* em 1969, um dos filmes mais cultuados da Nova Hollywood. Também na AIP, Corman está por trás dos primeiros trabalhos na direção de Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e Peter Bogdanovich, personalidades de proa da Nova Hollywood.



(Fig. 37) Roger Corman, produtor e diretor-chave para o surgimento da Nova Hollywood.

O primeiro filme que Coppola dirigiu, um horror gótico, foi *Dementia 13*, em 1963, produzido pela AIP. Peter Bogdanovich também debuta na AIP, que realizou em 1968 seu suspense *Na Mira da Morte*. Mais tardio, Scorsese teve sua segunda longa-metragem, *Sexy e Marginal*, de 1972, produzido pela AIP. Mas, pelo tema, psicodelismo e comportamento da juventude, merece destaque *Anjos Selvagens*, de 1966, produzido e dirigido por Roger Corman, que teve Peter Fonda como protagonista e inspirou *Sem Destino* – este, sim, realizado pela BBS Productions e distribuído pela Columbia Pictures, tornou-se um dos filmes mais rematados do espírito Nova Hollywood.

Aliás, Bert Schneider, criador da BBS, é ao lado de Corman outro personagem seminal para se compreender o impulso das realizações da Nova Hollywood. Ao apostar fichas em *Sem Destino*, ele revela bem como o sentido de aventura e irreverência impregnaram a produção cinematográfica norte-americana no final da década de 1960.



(Fig. 38) *Dementia 13* (1963), primeiro filme da carreira de Francis Ford Coppola, foi produzido pela American International Pictures, uma companhia criada na esteira da crise do Sistema de Estúdios.

Não há uma data precisa para o surgimento da Nova Hollywood. Há uma atmosfera, um ambiente que favorece a renovação, que agrega e estimula a realização de filmes que confrontem o estado de coisas existente e, simultaneamente, estivessem em sintonia com o momento. A esse respeito, o ano de 1967 é tomado por muitos como uma baliza.

Esse o ano do lançamento de *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas*, dirigido por Arthur Penn e produzido pela Warner, e de *A Primeira Noite de um Homem*, dirigido por Mike Nichols e realizado pela produtora independente Lawrence Turman Productions. Penn e Nichols já eram figuras carimbadas no universo hollywoodiano, portanto não representavam uma novidade. Mas, a importância desses dois filmes deve ser observada tanto no nível do conteúdo quanto da forma.



(Fig. 39) *Bonnie e Clyde* (1967) faz uma releitura do gênero gângster, ao dar vida a personagens ambíguos, sem que haja separação estrita entre mocinho e vilão. A releitura dos gêneros, aliás, será uma tônica com a Nova Hollywood.

Quanto ao conteúdo, foi o momento em que o cinema norte-americano começou a dialogar com a realidade do país. Nesses dois filmes estão presentes dilemas de juventude tanto quanto um viés engajado politicamente, um espírito de rebeldia e de contestação próprio aos anos de 1960. O casal de *Bonnie e Clyde* contesta o esquema maniqueísta que opõe mocinho e bandido. O casal de *A Primeira Noite...* contesta o ideal de família e casamento perfeito.

Neles igualmente, com relação à forma, a adoção de novidades técnicas advindas do cinema europeu, como o corte rápido, a abordagem direta da violência, personagens ambíguos e finais que não eram felizes. É a primeira vez,

assim, que de algum modo a indústria de cinema nos Estados Unidos sente os efeitos dos movimentos cinematográficos europeus de maneira direta.

Filmes de terror e noir foram conhecidamente influenciados pela estética do Expressionismo alemão. Contudo, a absorção do Expressionismo nesses dois casos se deu no nível mais marcadamente cosmético. As codificações dos gêneros, com foco no mercado, não absorveram inquietações de fundo das obras expressionistas. Já a Nova Hollywood, verdadeiramente, dialogou com inovações narrativas e estéticas propostas inicialmente pelo Neorrealismo italiano e de modo mais incisivo pela Nouvelle Vague francesa.

A se notar, com isso, que *Bonnie e Clyde* anuncia algo como um revisionismo nostálgico e melancólico dos anos de 1930. Em seguida Sydney Pollack dirigiu *A Noite dos Desesperados*, em 1969, realização da Palomar Pictures International, e Robert Aldrich *O Imperador do Norte*, em 1973, uma produção da 20th Century Fox. Já *A Primeira Noite...*, com seu final aberto e o confronto entre ideais de vida, abre caminho para *Nosso Amor de Ontem*, de 1973, também de Pollack, com produção da Columbia Pictures.

Embora *Bonnie e Clyde* e *A Primeira Noite...* sejam sintomáticos do novo clima em Hollywood, o filme mais transgressivo e em sintonia com o espírito de juventude na segunda metade da década de 1960 foi *Sem Destino*, dirigido por Dennis Hopper.

3. Sem destino, um marco na Nova Hollywood.

Produzido pela BBS Productions, uma companhia independente que lançava seus filmes pela Columbia, *Sem Destino* é uma espécie de suma do espírito de liberdade dos anos de 1960. Escrito por Peter Fonda e Dennis Hopper, suas imagens panorâmicas exibem a vastidão da América em contraponto com as tensões sociais.

Nos vastos espaços, dois jovens cruzam os Estados Unidos de motocicleta, símbolo de liberdade e rebeldia, e se defrontam com a reação de quem vê no gesto deles provocação aos valores tradicionais. Poucos filmes na história do cinema norte-americano foram tão viscerais e líricos ao tratar dos anseios da juventude pela liberdade num meio em que o ódio pelo diferente dá o tom.



(Fig. 40) *Sem Destino* (1969), filme que dá impulso ao que ficou conhecida como Nova Hollywood. Alheios a valores tradicionais e à sociedade de consumo, Peter Fonda e Dennis Hopper encarnam o espírito de descompromisso que caracteriza o ideal de vida hippie. Nas sequências iniciais, como que a debochar do sentido do tempo no mundo do trabalho, antes de iniciar a jornada Fonda atira seu relógio para o alto.

Para efeito de publicidade, *Sem Destino* pode ser catalogado como aventura. Ou como modalidade híbrida que envolve drama e filme de ação. Nada impede, considerada a força contagiante da trilha musical, de ser tomado como um musical que quebra as convenções dos musicais.

Não resta dúvida de que as letras das músicas simultaneamente exaltam o espírito de aventura dos jovens em suas motocicletas nos amplos espaços livres e imprimem o ritmo da narrativa. Assisti-lo guarda o sentido metafórico de entrar numa viagem sem ponto de chegada.

Frequentemente, por isso, *Sem Destino* é reconhecido como um road movie, um filme de estrada, com o que a palavra “estrada” simboliza encontros e desencontros a cada curva. O estilo road movie, não propriamente um gênero, talvez seja a melhor maneira de ver *Sem Destino*. No deslocamento, no movimento, o sentido da contracultura, da ideologia hippie ou da contestação beatnik.

Entendo, não obstante, que como o romance *Pé na estrada* (1957), de Jack Kerouac, *Sem Destino* é um gesto de negação a regras, convenções. Catalogá-lo é, de algum modo, perder o sentido de fundo de sua mensagem. Sob esse aspecto, importante, *Sem Destino* pulveriza a ideia de gênero. A tentativa de catalogá-lo subverte o que ele traz de inovação e ousadia no modo de conceber o cinema como meio para reflexão sobre temas como liberdade e confronto de visões de mundo no interior dos Estados Unidos.

Com isso, em *Sem Destino* tem-se, paradoxalmente, um filme de estrada que tanto se serve de inspiração como nega parâmetros, convenções que se estabelecem e alegram executivos com olhos no mercado. Seguir *Sem Destino* é um contrassenso; mas seu retorno nas bilheterias exhibe a contradição implícita entre a contracultura e o capital. *Corrida Contra o Destino*, de 1971, dirigido por Richard C. Sarafian produzido pela companhia independente Cupid Productions e distribuído pela 20th Century Fox, segue a trilha traçada por *Sem Destino*.

É com essa contradição que se joga o destino da Nova Hollywood e a sensibilidade dos estúdios do final da década de 1960 até meados da de 1970. Na sensibilidade dos estúdios, a perigosa estrada em que os gêneros cinematográficos se encontram.

3.1 Algumas curiosidades sobre *Sem Destino*.

Trata-se de um filme rodado com pouco dinheiro e de realização casual. Jack Nicholson era amigo de Bert Schneider, dono da BBS Productions, e, ins-

tigado por Peter Fonda, o convenceu a investir 400 mil dólares para a realização do filme.

Jack Nicholson não atuaria em *Sem Destino*. Ele seria o produtor executivo, portanto, a serviço da BBS; o papel que ele representa seria feito por Rip Torn, mas Torn abandonou a produção no início das filmagens e então Nicholson entrou em seu lugar.

A saída de Torn, reza a lenda, ocorreu depois de uma briga que teve com Dennis Hopper, que teria investido contra ele com uma faca, mas falhado na facada.

Reza igualmente a lenda que a ideia do filme foi de Peter Fonda, a partir de uma fotografia dele mesmo numa motocicleta. Ele então imaginou o filme em que ao lado de um amigo cruzava o país. Daí o convite para Dennis Hopper, que gostou da ideia quando Fonda lhe propôs a direção.

Mas, a direção de Hopper foi caótica e sofreu toda sorte de intervenções e atritos; ele e Fonda se desentenderam a ponto de se suspeitar, com o resultado que se vê na tela, em jogada “acidentalmente” promocional.

A sorte tem caminhos bem estranhos; mas, quando alguma coisa tem tudo para não se realizar, como com *Sem Destino*, e se realiza com o impactante retorno visual tanto quanto comercial que teve, tudo que se diz depois assume ar de lenda, de narrativa com tempero de imaginação.

Isso vale também para a história de que o roteiro, creditado a Fonda e Hopper, foi na verdade rascunhado enquanto o filme era rodado; e as pessoas que participam do filme, além desses dois e Nicholson, foram recrutadas conforme eram encontradas no meio do caminho.

De qualquer forma, tudo indica que realmente o filme pensado por Hopper teria três horas de duração, mas foi compactado pelo montador, Donn Cambern, que o reduziu para 95 mim. Obviamente, para desagrado de Hopper, que tinha compreensão de que o filme era dele e que a BBS havia mutilado seu filme.

Outra coisa que parece indiscutível é: a trilha musical, que inclui Bob Dylan, Jimi Hendrix, a banda Steppenwolf, foi escolha de Hopper. E a trilha de *Sem Destino*, sintonizada com artistas que estavam no auge, foi um dos fatores que mais contribuíram para o sucesso do filme.

Sem Destino custou 400 mil dólares, já escrito acima, e rendeu 60 milhões (Dados IMDb). O sucesso financeiro do filme foi fundamental para convencer executivos e donos de estúdios a investir em projetos de cineastas rebeldes.

Bert Schneider, o produtor do filme, realizou na sequência *Cada Um Vive Como Quer*, em 1970, dirigido por Bob Rafelson, e *A Última Sessão de Cinema*, em 1971, dirigido por Peter Bogdanovich.

Por fim, um filme feito quase todo no improviso, e conforme o acaso, revelou ao acaso Jack Nicholson, que se tornará um dos astros mais badalados de Hollywood nas décadas seguintes.

Nicholson, na verdade, já tinha trânsito razoável no cinema, trabalhando para e com Roger Corman, havia feito pontas, papéis secundários em filmes como *A Pequena Loja de Horrores*, de 1960.

Mas, lembremos, sua participação em *Sem Destino* foi absurdamente circunstancial e ele não teve atuação maior do que havia tido nas dezenas de pontas ao lado de Corman.

Esclarecendo: obras que atingem um culto como o que atingiu *Sem Destino* alimentam as mais variadas, diversificadas, absurdas ou até verdadeiras narrativas; mas são “narrativas”, depoimentos, testemunhos, que em boa parte têm o sentido de lendas, e enquanto lendas reforçam o culto; assim sendo, atacam fetiches, curiosidades não mais que demasiadamente humanas, pois não há como saber efetivamente, por exemplo, sobre a escrita do roteiro, também assinado por Terry Southern, que também como Rip Torn abandonou a empreitada no meio do caminho.



(Fig. 41) A Capitão América, nome da moto de Peter Fonda em *Sem Destino*, foi leiloadada em 2014. Não deixa de ser irônico que um filme marcado pelo espírito de irreverência e contestação aos valores tradicionais tenha um de seus símbolos, a moto, como objeto de fetiche numa casa de leilão que, em contraste, é símbolo de valores tradicionais.

Eclosão do “Cinema Negro” e a Nova Hollywood

O boom de filmes que colocaram o “negro” em destaque nos Estados Unidos na década de 1970, no conturbado e criativo momento em que o cinema norte-americano passa por transformação com o surgimento da Nova Hollywood.

1. Uma nota longa que, acredito, necessária, antes do tema.

Sobre o uso da expressão “cinema negro”. Hoje, com a repercussão do slogan “Vidas pretas importam”, que ganhou força nos Estados Unidos e se projetou para diversos cantos do mundo, a palavra “preto” no Brasil passou a ter outro sentido semântico: o de afirmação.

Vale lembrar que no passado o termo “preto” era concebido de forma depreciativa, como insulto. Nesse sentido, hoje, talvez fosse apropriado falar em “cinema preto” ao invés de “cinema negro”.

Mas, vejamos, substituir “negro” por “preto” traz qual conotação? O ponto aqui levantado diz menos sobre a procura do sentido último de uma palavra, que expressaria um significado puro, e assim não caberia exatamente conotar e sim denotar, do que realçar que uma palavra transita entre os tempos numa esfera que condensa micro-poderes.

O uso de um vocabulário implica estabelecer não propriamente o “uso correto”, mas o uso numa relação de poder (o recente “wokismo” acende o alerta sobre constrangimentos e limites no uso de palavras “inadequadas”). O neologismo “empoderamento” talvez sobre isso diga mais do que se supõe como slogan. Empoderar é afirmar o poder, que não é verdadeiro nem falso, pois pura e simplesmente é poder. E este por sua vez, para lembrar o filósofo francês Michel Foucault, se exerce.

Ocorre que a palavra “negro” foi aqui no Brasil a tradução de “black”. E black, carregava uma força aglutinadora nos anos de 1960: slogans como “black is beautiful”, “black power”, em que black era traduzida como “negro”, mobilizaram a geração “negra” naqueles anos entre nós, sem que “negro”, ao contrário de “preto”, tivesse conotação negativa. Pelo contrário, implicava afirmação.

Tínhamos o, melhor, os “movimentos negros”, a “música negra”, a “arte negra” etc. Entendo, então, que seria um anacronismo semântico tratarmos do “cinema negro” daquela época substituindo “negro” por “preto”. A se considerar a história de modo estrito, seria revisionismo semântico.

Em exercício especulativo, imagino o trabalho de filólogos no futuro interpretando os sentidos das palavras “negro” e “preto” como afirmação e negação além do bem e do mal, para nos fiarmos no filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Certo, Nietzsche e Foucault, pensadores brancos, não são estranhos a Djamila Ribeiro, porta-voz do “feminismo negro” no Brasil hoje.

De qualquer forma, não ignoro nem subestimo que a expressão “cinema negro” possa gerar controvérsia. Mas não ignoro igualmente que a carga semântica das palavras não é a mesma com a passagem do tempo, pois se não, como dar sentido ao movimento da história? Movimento em que “preto”, insulto antes, agora é “forma correta”, e adiante nada se pode dizer sobre as forças que movem o tabuleiro do poder e que conduzem a sociedade.

A afirmação do conservadorismo hoje para quem esteve na linha de frente contra valores tradicionais cinquenta anos atrás raia o absurdo, no entanto...

A questão embaraçosa, por isso a nota necessária. Cabe anacronicamente condenar negros que se orgulhavam de sua “negritude” tanto quanto recusavam a alcunha “pretinho” nos anos de 1960? Aqui, então, adoto negro com a compreensão de que o termo tem o sentido de afirmação dado pela tradução de palavra “black” naquela década.

2. O conceito de “exploitation” no cinema.

O cinema negro norte-americano nos anos de 1970 – mais precisamente a temática racial – eclode em sintonia com os filmes “exploitation”. Literalmente, filmes de “apelação”.

Trata-se, em geral, daqueles que não têm a presença de grandes astros e contém como atrativo temas sensacionalistas: sexo, drogas, violência, esquisitice, sanguinolência; enfim, assuntos que gerem sequência em razão do apelo e atinja um público ávido pelo incomum com doses de morbidez.

Com a expressão “exploitation” não se designa, bem entendido, um gênero, mas sim “tipos de filmes” que absorvem características de gêneros diversos, dão a elas um matiz exagerado e frequentemente distorcido, superficial.

Um filme exploitation, assim, depende fundamentalmente de propaganda sensacionalista, destacada no trailer, nos cartazes publicitários, e da morbidez do tema ou do enfrentamento de temas controversos, pouco sensíveis à expectativa padrão no cinema comercial. Quentin Tarantino é um dos mais notórios divulgadores de filmes “exploitation” nos anos recentes.

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas pelo boom de filmes exploitation. As características desses filmes, contudo, podem ser vistas desde os anos de 1920. E na década de 1930, em especial, um filme como *A Porta da Loucura*, de 1936, sobre o consumo de maconha, situa bem o que seria a voga décadas depois. Dirigido por Louis Gasnier, foi lançado pela Motion Pictures Ventures, uma das muitas companhias do Poverty Row surgidas naquela década.



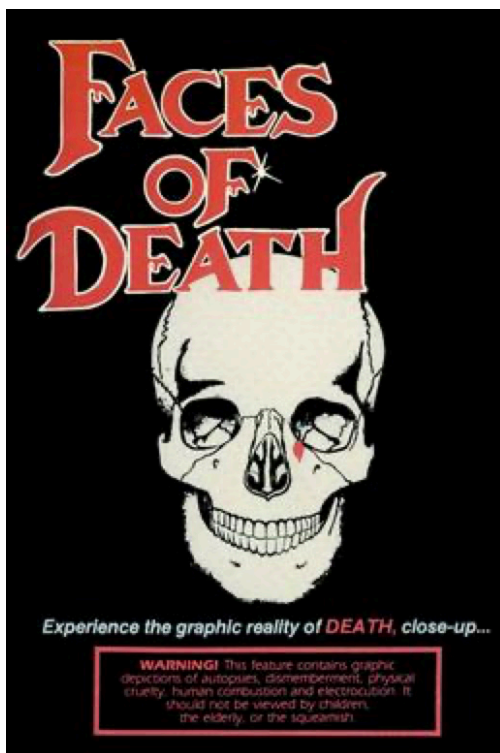
(Fig. 42) Cartaz publicitário de *A Porta da Loucura* (1936); em pleno período em que vigorava o Código Hays, esse filme, em tom espetacular, não sofreu interdição porque alertava para os males da maconha. Contudo, e nisso sua importância para se entender depois os filmes exploitation, a forma apelativa de divulgação.

O boom de filmes exploitation, de qualquer forma, só foi possível com o fim com Código Hays, em 1968. Este estabelecia, entre outras interdições, que um filme não podia conter cenas de tráfico e uso de drogas, insinuação de perversões sexuais, brutalidade, simpatia por criminosos, escravidão de brancos, relações sexuais entre brancos e negros.

Com o fim do Código, esses temas foram explorados à exaustão. Surgem então, com forte apelo, filmes de canibais, acidentes de carros, horror sanguinário, artes marciais, assassinos, justiceiros, imagens chocantes; e até com características derivadas, como filmes de Bruce Lee e Ninjas, procedentes dos de artes marciais. Toda essa filmografia, como os filmes B na década de 1930, era feita com baixos orçamentos e sem preocupação com sutilezas de estilo ou apuro técnico.

O Giallo italiano nos anos de 1960 (terror que inspirou o estilo slasher) e no Brasil a Pornochanchada da década de 1970 podem bem ser inseridas no catálogo exploitation. Pois, claro, na prateleira das Pornochanchadas se encontram comédias que já no título indicam apelo erótico, como, por exemplo, *A Viúva Virgem*, de 1972, dirigida por Pedro Rovai. Como resultado do apelo, foi uma das maiores bilheterias no Brasil na primeira metade da década.

Certo, é nesse cenário, então, que eclode o Blaxploitation, o qual, para além do apelo à “questão do lugar do negro” na sociedade norte-americana, traz inquietações e um viés crítico sobre o contexto cultural e político, assim como põe em pauta a produção de filmes de temática racial nos anos da Nova Hollywood.



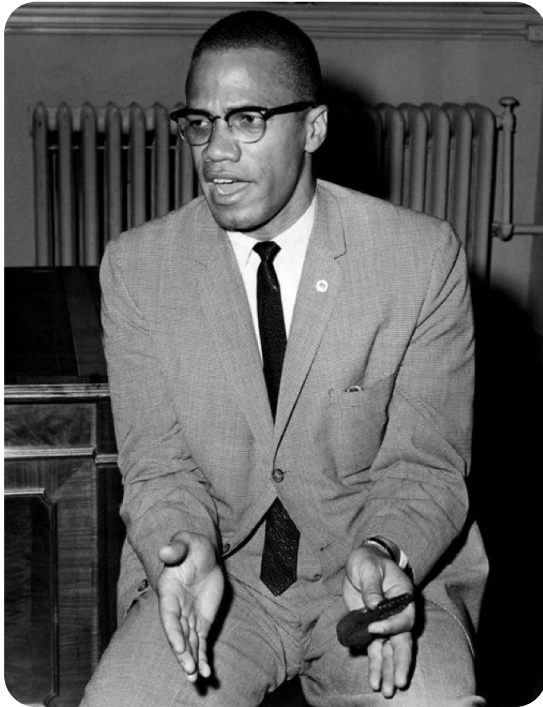
(Fig. 43) Imagem de filme exploitation. Como se pode notar aqui, a ênfase no escabroso, em imagens chocantes, que causem impacto.

3. Indicações sobre o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos na década de 1960.

O movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos foi de 1955 até 1968 e visou abolir a discriminação e a segregação racial. As organizações mais destacadas e ativas nesses anos foram a Black Power, influenciada pelo líder negro Malcolm X, e a do Partido Pantera Negra, ou simplesmente Panteras Negras.

O marco do movimento ocorreu quando a costureira negra Rosa Park se recusou a ceder seu lugar num banco de um ônibus para um homem branco. Esse gesto contrariava as leis segregacionistas do Alabama.

A partir desse acontecimento, uma **série** de eventos leva o presidente Lyndon Johnson e o Congresso a aprovarem a Lei dos Direitos Civis, em 1964. Essa lei, então, encerrou as leis de segregação racial adotadas em estados como o Alabama. Permitiu com isso que, legalmente, negros e brancos frequentassem os mesmos locais em todo o país.



(Fig. 44) O líder Malcolm X sendo entrevistado. Adepto de posições radicais no movimento negro, chegou a pregar a luta armada contra os brancos. Foi assassinado em 1965.

A aprovação da Lei de Direitos Civis, em decorrência, deu espaço a que surgissem organizações com posições radicais e de confronto. Estas as defendidas pelo líder Malcolm X e pelos Panteras Negras, liderados por Huey P. Newton e Bobby Seale. Tanto quanto posições pacifistas, como a adotada por Martin Luther King. O fortalecimento de lideranças negras após a aprovação da lei mostra que a luta pelo fim do preconceito continuou; a Lei de Direitos Civis garantiu os mesmos direitos a brancos e negros, mas a segregação racial como realidade social ficou longe de ser riscada do mapa. E, vemos, faz parte até os dias de hoje da vida norte-americana.

Mas, importante, no contexto que temos em vista, vale ressaltar que essas organizações com suas mobilizações e militâncias tiveram um efeito enorme no plano da cultura. A música negra, em sentido amplo, e o cinema, de modo mais reduzido, foram fortemente marcados pelo ideário de afirmação racial. E é nesse sentido, então, que se deve ter em mente realizações cinematográficas conhecidas como Blaxploitation.



(Fig. 45) O líder Martin Luther King discursando durante a marcha para Washinton. Pacifista, tem papel importantíssimo como ideólogo da afirmação racial e do papel do negro na sociedade norte-americana. Foi assassinado em 1968.

A ano de 1968 é simbólico porque foi nele que o líder negro pacifista Martin Luther King foi assassinado e também em que o Pantera Negra Huey P. Newton foi julgado e condenado sob a acusação de assassinato de um policial. É, portanto, nesse cenário violento que o cinema de temática racial eclode no começo da década de 1970.



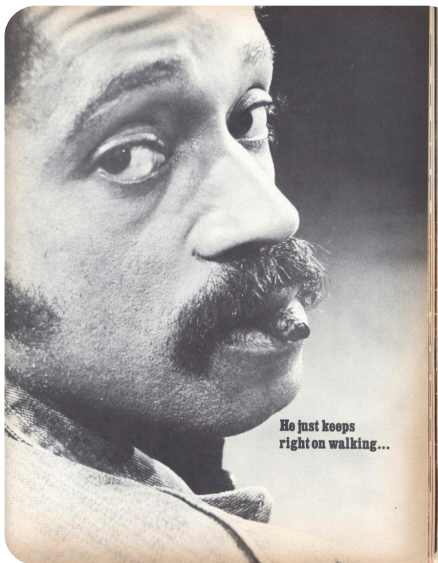
(Fig. 46) Huey P. Newton, líder dos Panteras Negras, foi um ícone da cultura negra norte-americana na década de 1970. Com uma vida intensa, em meio à violência, foi assassinado em 1989. Após sua morte, rappers como Tupac Shakur o homenagearam.

4. O momento Blaxploitation no cinema norte-americano.

Os filmes Blaxploitation foram invariavelmente protagonizados por atores e atrizes negros e tinham como público-alvo, principalmente, negros norte-americanos. A atriz Pam Grier, que estrelará *Jackie Brown*, de Quentin Tarantino, na década de 1990, foi presença constante nessa modalidade de filmes, cujo auge vai até aproximadamente 1976. Outro personagem de destaque foi o ator Richard Roundtree, a estrela de *Shaft*, de 1971, o filme que popularizou a onda de realizações Blaxploitation.

Entre os diretores, o que teve mais projeção e influência foi Melvin Van Peebles, que legou o mais cultuado e paradigmático filme Blaxploitation: *Sweetback's Baadasssss Song*, também lançado em 1971.

Um traço característico em praticamente todos os filmes da voga Blaxploitation foi o uso de músicos, arranjadores e compositores da música negra norte-americana. Isaac Hayes, James Brown, Barry White, Marvin Gaye entre outros. As trilhas musicais dos filmes Blaxploitation mostram uma confluência poucas vezes vista na cultura entre música, cinema e afirmação de identidade racial.



(Fig. 47) Melvin Van Peebles, cuja influência será sentida anos após seu destacado filme manifesto *Blaxploitation*. "Ele se mantém corretamente caminhando..."; o uso da reticência indica bem o duplo sentido da correção.

4.1 Filmes Blaxploitation marcantes e formas de produção.

Como outros filmes exploitation, o de temática racial também incorporou os gêneros mais diversos. Assim, há o Blaxploitation western, horror, comédia e, principalmente, o que retrata o mundo do crime, a violência, o tráfico e consumo de drogas, a prostituição e as gangues. Mas, se havia todo um contexto cultural, político e ideológico que estimulava atores, diretores e músicos a se envolverem nas realizações Blaxploitation, como esses filmes foram feitos, quem os produzia?

Do mesmo modo que outros filmes exploitation, os de temática negra também foram produzidos por companhias independentes. E a mais presente foi a AIP, que, vimos, teve em Roger Corman o personagem central.

Relembremos que AIP, e a presença atrativa de Corman, está no início das carreiras de Francis Coppola, de Peter Bogdanovich e de Martin Scorsese. Quando a voga Exploitation eclode no começo dos anos de 1970, Corman já havia saído da AIP e tomado outro rumo na cena independente, mas é a AIP que lançará alguns dos mais representativos Blaxploitation:

Blácula, o Vampiro Negro, de 1972, dirigido por William Crain, explora o gênero terror; *Slaughter, o Homem Impiedoso*, de 1972, uma comédia com sequências de sexo e violência, cuja canção tema foi usada depois por Quentin Tarantino em *Bastardos Inglórios* (a curiosidade é que o diretor desse filme, Jack Starrett, é branco); *O Chefão do Gueto*, de 1973, envereda para o tema da violência, das gangues, e tem como destaque na trilha musical James Brown, foi dirigido por Larry Cohen, branco de origem judaica; *Coffy*, de 1973, estrelado por Pam Grier, dirigido por Jack Hill, também branco, aborda o tema das drogas e da vingança; *Sheba, Baby*, de 1975, dirigido por William Girdler, branco, e também estrelado por Pam Grier, tem por tema a perseguição e o submundo das gangues; *Bucktown*, de 1975, dirigido por Arthur Marks, branco, trata novamente do submundo das gangues.



(Fig. 48) Pam Grier, estrela de *Coffy* (1973), será presença constantes nos filmes *Blaxploitation*. Caiu no esquecimento, passada a onda, foi resgatada por Quentin Tarantino em *Jackie Brown* (1997).

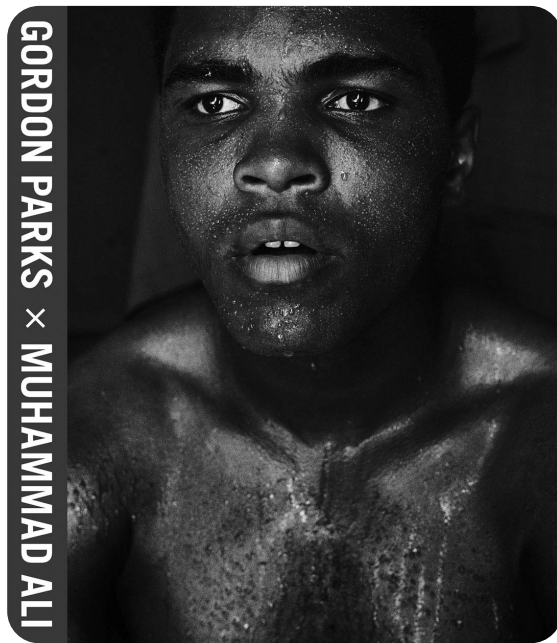
O dado de curiosidade é que, com exceção de William Crain, todos os diretores desses filmes marcantes do movimento realizados pela AIP são brancos. E que igualmente exploraram outros temas exploitation, além do de “cinema negro”.

A se extrair que o *Blaxploitation*, pelo menos no círculo da AIP, que produziu grande parte dos filmes da onda “cinema negro”, não revelou uma leva de diretores negros, pelo contrário. E mesmo William Crain, além de *Blacula*, fez apenas *O Monstro sem Alma*, em 1976, versão *Blaxploitation* de *O Médico e o Monstro*, de 1941, produção da MGM (cito aqui a versão dirigida por Victor Fleming).

Mas o que importa destacar na leva de filmes produzidos pela AIP é que o grande sucesso junto ao público foi *Foxy Brown*, de 1974 – como *Coffy*, dirigido por Jack Hill e estrelado por Pam Grier – que custou 500 mil dólares e rendeu quase 50 milhões (Dados IMDb). Comparativamente, quase as mesmas cifras alcançadas pelo cult *Sem Destino*.

Mesmo *Shaft*, que popularizou o *Blaxploitation* e com o tempo é aquele que mais vem à mente quando se pensa nos filmes negros dos anos de 1970 (o astro Samuel L. Jackson estrelou as versões estilizadas de *Shaft* em 2000, dirigida por John Singleton, e a de 2019, dirigida por Tim Story), distribuído por um grande estúdio, a MGM, com o mesmo custo de *Foxy Brown* rendeu 12 milhões de dólares (Dados do IMDb). A popularidade de *Shaft* deve-se ao fato de que o filme foi do cinema para a televisão. A MGM produziu uma série televisiva entre 1973 e 1974.

Outro dado interessante é que o diretor de *Shaft*, Gordon Parks, negro, apesar do sucesso do filme, e de uma sequência em 1972, não teve sua carreira como cineasta tão diretamente envolvida com o Blaxploitation. Quando filmou *Shaft*, ele já era figura proeminente na fotojornalismo documental norte-americano. De fato, ele é mais lembrado por suas fotos de norte-americanos durante a década de 1940 e por seus ensaios fotográficos para a revista Life.



(Fig. 49) Foto de Mohammad Ali tirada por Gordon Parks.

4.1.1 Filme símbolo Blaxploitation.

A AIP foi responsável pela produção de grande parte dos filmes Blaxploitation na década de 1970. Mas aquele que do ponto de vista da linguagem, do impacto cultural e do conteúdo é o marco da onda Blaxploitation, *Sweet Sweetback's*, foi realizado pela produtora doméstica Yeah, Inc. e distribuído pela Cinematon Industries, uma companhia de Nova York igualmente especializada em filmes exploitation. Ou seja, ao contrário de *Shaft*, que circulou com o logo MGM, uma produção à margem da margem.

Dirigido por Melvin Van Peebles, dá o sentido das dificuldades das questões raciais quando o filme assumia uma feição marcadamente política, de afirmação cultural dos negros na sociedade norte-americana e na indústria do cinema.

Sweet Sweetback's é um filme Blaxploitation cujos créditos de atores anunciam “A comunidade negra”; só em seguida, sem destaque, aparece o cast. O importante crítico Roger Ebert, exatamente por isso, não o considera um exemplar típico de filme exploitation.



(Fig. 50) *Sweet Sweetback's* (1971), filme manifesto que coloca a comunidade negra no centro das atenções é o mais aclamado e influente filme Blaxploitation.

As condições de realização de *Sweet Sweetback's* são peculiares. Sem maior pretensão política, ou envolvimento com o movimento negro, Peebles havia feito *The Story of a Three-Day-Pas* (sem título em português), em 1967, uma produção independente que foi exibida no Festival de Cannes.

A Columbia Pictures, por sua vez, tinha na mesa o projeto de uma comédia em que um homem branco acorda metamorfoseado em um negro. O projeto foi oferecido a Peebles e o filme, *A Noite em que o Sol Brilhou*, de 1970, foi bem recebido tendo em vista as pretensões do estúdio. Peebles então se anima e leva para a Columbia o projeto de *Sweet Sweetback's* (título original mantido no Brasil), com a condição de que ele queria controle total do filme.

O projeto foi recusado, Peebles então cria a Yeah, Inc. e banca o filme. *Sweet Sweetback's* custou apenas 100 mil dólares (50 mil do bolso do próprio Peebles, o restante foi emprestado pelo comediante Bill Cosby) e rendeu em torno de 15 milhões (Dados IMDb). Seu impacto junto ao movimento negro foi enorme. Os Panteras Negras o tinham como bandeira e mereceu o seguinte comentário de Huey P. Newton: “é o primeiro filme negro verdadeiramente revolucionário feito por um homem negro”.

Assim, de modo paradoxal, pois em certa medida não é propriamente um filme Blaxploitation, *Sweet Sweetback's* teve um efeito sem par num contexto de afirmação racial. E no momento em que a Nova Hollywood estabelece um novo modelo de produção em conformidade com a realidade presente, Peebles faz um filme que estabelece os limites dessas transformações.

Pelo seu caráter transgressor, no conteúdo e na forma, e principalmente pelo sucesso de público quando lançado, indica as contradições advindas com a renovação da indústria de cinema na Nova Hollywood. Vale acrescentar: sucesso de público abaixo da expectativa de um grande estúdio; e vale acrescentar em

igual medida por motivos que provavelmente escapam ao fator dinheiro, foi rejeitado pelos executivos da Columbia.

O mandachuva, no caso, Abe Schneider, pai de Bert, da BBS, que bancou *Sem Destino*. Peebles, claro, ou por que escuro, não estava na patota.

5. O “cinema negro” norte-americano após a Nova Hollywood.

Os filmes Blaxploitation podem deixar a falsa impressão de que os negros passaram a ter uma inserção maior na produção cinematográfica norte-americana. Não é o caso. A voga Blaxploitation revelou atores, atrizes, atingiu um público já receptivo a filmes exploitation, pôs em cena a comunidade negra e, principalmente, fez barulho, despertou a atenção da crítica e estimulou o culto de cinéfilos. Mas os negros ficaram do lado de fora da produção.

Mesmo Melvin Van Peebles é mais um diretor icônico com seu filme símbolo do que dono de vasta obra cinematográfica. Na sequência de *Sweet Sweetback's*, ele partiu para comédia musical *Don't Play Us Cheap* (sem título em português), de 1972, que apenas por cortesia se pode incluir como Blaxploitation, e depois só voltou à direção no final da década de 1980. De fato, sua influência maior no cinema, quando a Nova Hollywood já era página virada, se fará sentir a partir dos anos de 1990, quando Spike Lee, tendo por inspiração o Blaxploitation, se constituirá, desde então, na grande referência de “cinema negro” nos Estados Unidos.

Em suma, os filmes Blaxploitation, um tanto na contracorrente na Nova Hollywood, acabaram esquecidos, apesar de sua enorme importância e impacto cultural.

A Sátira como Instrumento de Crítica na Nova Hollywood

A utilização da forma satírica como um dos modos que expressam a liberdade de temas entre as transformações na Nova Hollywood.

1. O conceito de sátira.

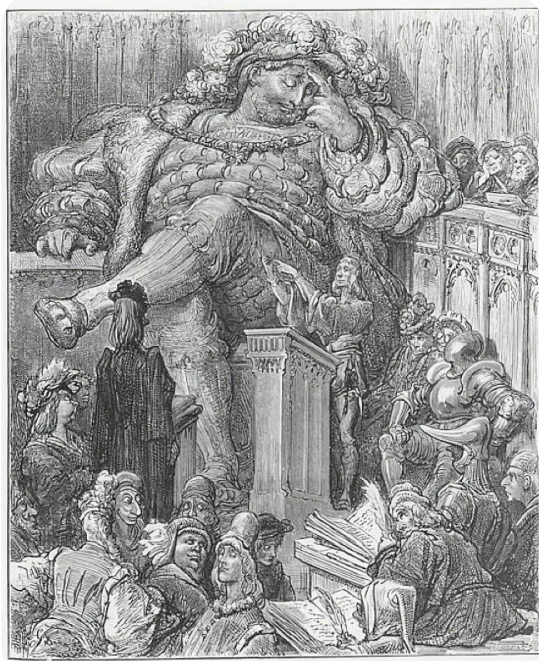
De modo bem direto, sátira é uma forma de literatura em verso ou prosa com a qual o autor visa criticar figuras eminentes na sociedade ou, nas esferas de poder, instituições políticas, hábitos e costumes. A sátira está próxima da comédia, pois como ela gera situações de humor. Ocorre que o riso a se extrair da comédia volta-se para a diversão, para a troça, e assim em princípio seu conteúdo é desinteressado enquanto finalidade crítica.

Uma boa comédia contenta-se em divertir, em propiciar uma recepção descontraída, de cumplicidade para quem recebe uma piada, para quem se depara com situações nas quais são expostos personagens envoltos em zombarias, zoadas, enganos e afins. A comédia, portanto, pode abster-se de uma mensagem moralizadora, política etc. Ela será bem-sucedida se gerar o riso. O eventual conteúdo moral de uma comédia é secundário em relação ao gracejo a que essencialmente visa.

Esse não é o caso da sátira, que visa gerar situações de riso, mas seu objetivo principal é ridicularizar, usar de sarcasmo, adotar um viés grotesco para tratar de assunto caracteristicamente sério. A sátira, então, tem uma dimensão jocosa, farsesca, na forma de criticar a partir do que na comédia seria simplesmente engraçado num ambiente receptivo a pantomimas. A bufonaria, a palhaçada circense própria de situações da comédia, é substituída pelo tom caricatural na sátira.

No campo da sátira, ainda, há uma variante, chamada de “sátira meni-peia”. Seu nome deve-se a Menipo, escritor grego cuja obra se perdeu, mas que serviu de inspiração e comentários de escritores romanos como Luciano de Samosáta e Marco Terêncio Varrão. Na sátira meni-peia, a crítica não se dirige a uma figura pontual, a alguém em particular, mas sim a uma mentalidade, a uma ideia estabelecida sobre a sociedade em geral ou suas instituições em particular.

Conforme o teórico russo Mikhail Bakhtin, na sátira meni-peia desaparecem todos os resquícios de barreiras hierárquicas, sociais, etárias, ideológicas, nacionais e linguísticas. Para ele, na sátira meni-peia tudo é alvo de rebaixamento grotesco e inversões. Momentos elevados são pintados às avessas para, com isso, iluminar o que se esconde, o lado escuro da Lua. François Rabelais, Erasmo de Roterdã, Voltaire e Dostoiévski (em algumas novelas, como *Bobok*), adotaram a forma satírica meni-peia.



(Fig. 51) Rabelais foi um dos mais importantes adeptos da sátira meni-peia. Aqui, uma ilustração de sua famosa obra, *Gargântua e Pantagruel*, feita por Gustave Doré. A imagem exhibe a desproporção entre um gigantesco personagem central com ar de enfado sonolento e a seu redor a minúscula turba grosteca agitada.

As técnicas predominantes nas escritas satíricas são a diminuição, a hipérbole e a justaposição.

A diminuição visa reduzir o tamanho, ou a grandeza, de algo que seja importante, com a finalidade de gerar o ridículo, ou fazer sobressaírem defeitos que são alvos de críticas. Por exemplo: exibir um rei curvando-se diante de súditos; ou seja, o alto se rebaixa.

A hipérbole consiste justamente no contrário, acentuar o exagero, as deformações em escala sobre-humana e com isso causar espanto, incredulidade.

Por exemplo: exibir um súdito morando em uma espelunca que afirma morar no castelo do rei; aqui, o baixo se eleva.

A justaposição, por sua vez, coloca na mesma escala objetos, ou situações distintas. Como por exemplo: por alguém no meio de uma torcida de futebol com uma camisa com a cor da do adversário, pois este entende que a cor da camisa no meio de uma torcida tem a mesma importância que a combinação de cores de seu pijama antes de dormir. Na primeira situação, o verde, o amarelo ou o vermelho no lugar errado pode ter consequência trágica; na segunda, apenas pode revelar idiosincrasia íntima.

1.1 A sátira no cinema.

No cinema, em sentido lato, a sátira pode ser confundida com a comédia. E a comédia se constitui num dos gêneros mais conhecidos, apreciados e permanentes na história do cinema norte-americano. Por isso, muitas vezes, é difícil num filme se estabelecer fronteira nítida entre o que seria propriamente uma comédia e elementos de sátira que eventualmente possam compô-lo.

De modo geral o teor satírico no cinema se impõe frente a temas políticos, convenções sociais, em que o humor se sobressai. Alguns autores, a esse respeito, estabeleceram um padrão em que situações cômicas são vistas como sátira.

É o que ocorre nos filmes do francês Jacques Tatit, dos quais *Playtime* – *Tempo de Diversão*, de 1967, é um bom exemplo, e no cinema norte-americano com Charles Chaplin em *Tempos Modernos*, de 1936. No primeiro, uma sátira às futilidades modernas; no segundo, à alienação no mundo do trabalho.



(Fig. 52) No filme *Tempos Modernos* (1936), Chaplin faz uma corrosiva sátira ao modo de produção em série, conforme os procedimentos do taylorismo seguidos pela indústria automobilística. Nessa sátira, subliminarmente, o grotesco carrega o ar de crítica ao sistema de produção cinematográfica hollywoodiana. Não só em razão de sua inadaptabilidade ao cinema sonoro, mas também por causa de suas simpatias com ideias de esquerda, não propriamente comunistas, pois, Chaplin foi gradativamente posto no ostracismo.

Mas o cinema norte-americano, a Hollywood Clássica, que elevou o gênero comédia em suas diversas características e tipificações, não tinha apreço pela sátira. Melhor, o Código Hays estabelecia explicitamente o veto a obras que exibissem situações profanas, expressões vulgares. Enfim, que propiciassem o ridículo ou que instigassem acusação de ofensa, gerassem desconforto para espectadores que iriam ao cinema com o fim de se divertir.

Então, ao contrário da comédia em sentido amplo, a sátira estimula o confronto, tem o objetivo explícito de causar mal-estar, incômodo. Assim sendo, tendo em mente a possível reação negativa do público, a sátira era desaconselhada pelos grandes estúdios. De modo que seu uso como instrumento de crítica só ganha importância com as transformações no cinema norte-americano ocasionadas com a Nova Hollywood.

1.2 As condições propiciadas pela Nova Hollywood permitem o uso da sátira.

Uma obra satírica como *Dr. Fantástico*, de 1964, financiada pela Columbia Pictures, anuncia os novos ares em Hollywood. Nesse filme, Kubrick é extremamente ousado e mordaz ao satirizar a Guerra Fria no mesmo momento em que ela está em ponto de ebulição, com a crise dos mísseis em Cuba, em 1962, que colocou as superpotências, Estados Unidos e União Soviética, na iminência de uma guerra nuclear. Certo, mas o Código Hays vigorou até 1968, e é a partir de então que filmes de teor satírico passam a ser uma constante.



(Fig. 53) Figuras do poder em torno de uma mesa oval discutem o destino da humanidade, ameaçada pelo cataclisma nuclear. De modo jocoso, *Dr. Fantástico* (1964), alerta para o casuísmo a que a humanidade está exposta.

O contexto cultural, político, assim como o ímpeto de uma juventude contestadora, são fundamentais para se entender os propósitos de diretores que surgem. Com o fim do Código Hays e do Sistema de Estúdios, os diretores que despontam e se impõem com a Nova Hollywood passam a ter uma liberdade que não tinham para dialogar com a realidade da época. Isso tudo, claro, já acentuado amplamente ao longo deste e-book, aqui retomado para vermos a abordagem da guerra no contexto da Nova Hollywood.

E nesse sentido *Dr. Fantástico*, e o tratamento dado por Kubrick, expressa bem como o assunto guerra era incontornável e pairava no ar. De um lado com a paranoia em torno de uma iminente guerra nuclear entre as duas superpotências; de outro com a guerra real no Vietnã, que mobilizou a sociedade norte-americana, impulsionou o movimento da contracultura e gestos de desobediência à convocação para o serviço militar.

A guerra, então, ou situações num contexto de guerra, dará a tônica de filmes na Nova Hollywood que ao mesmo tempo foram bem-sucedidos nas bilheterias, estimularam controvérsias e, principalmente, foram bancados por grandes estúdios. Entretanto, num primeiro momento, é importante ressaltar que essa produção em “tempo de guerra” não necessariamente refletia uma crítica à guerra.

No simbólico ano de 1968, John Wayne, uma das maiores estrelas do star system, herói eterno do gênero western, dirigiu *Os Boinas Verdes*. Num momento em que a Guerra do Vietnã era severamente criticada, ele fez um filme de propaganda às Forças Especiais do Exército dos Estados Unidos, os Boinas-Verdes, lançado pela Warner Brothers. Em contraponto, é nesse mesmo contexto que em 1970 desponta, em forma de sátira à guerra, *MASH*, dirigido por Robert Altman para a 20th Century Fox.



(Fig. 54) Em 1968 John Wayne dirigiu e protagonizou *Os Boinas Verdes*, um filme de propaganda à presença militar no Vietnã. Dois anos depois Robert Altman, com *MASH*, ridicularizará os militares, mas com o cuidado de focar a ação numa guerra anterior, a da Coreia, na década de 1950.

2. Filmes de guerra na Nova Hollywood no contexto da guerra do Vietnã.

A humilhante retirada das tropas norte-americanas no Vietnã em 1975 é um dos grandes traumas do país. A guerra, a derrota na guerra, foi explorada pelo cinema de diversos modos nas décadas de 1970 e 1980. Ora, de fato, a abordagem da guerra como tema fílmico, em sentido amplo, se constitui como tipo, ou estilo, em Hollywood na década de 1940.

Momento em que foram produzidos muitos filmes de propaganda da ação norte-americana na Segunda Guerra. E, como tipificação, não propriamente um gênero inserido no sistema de produção, filmes de guerra guardam uma peculiaridade: podem tratar de uma realidade mais imediatamente presente, tanto quanto se afastar para o passado, mas o afastamento não vai tão longe a ponto de se confundir “filme de guerra” e “filme histórico”. Vale aqui, igualmente, a nuance entre “western” e “filme histórico”.

O gênero, ou melhor, subgênero que pode responder pela etiqueta de “filmes da guerra”, na verdade diz respeito às guerras em que os Estados Unidos se envolveram nos séculos XX e XXI, Primeira e Segunda Guerras, Guerra da Coréia, do Vietnã, Guerras do Golfo e mais recentemente ainda um tanto dispersiva enquanto tema a Guerra ao Terror (o terrorismo). A Guerra do Vietnã, no contexto que nos interessa aqui, pela quantidade de filmes que gerou pode ser algo como uma tipificação do subgênero “filmes de guerra”.

Mas, vejamos, em 1970, ano de realização de *MASH*, os Estados Unidos estavam atolados no Vietnã e o governo era alvo de intensas manifestações contra a guerra. Nesse cenário, *Os Boinas Verdes* tem o mesmo papel que os filmes de propaganda patrocinados pelo governo e realizados durante a Segunda Guerra, dos quais *A Batalha de San Pietro*, dirigido por John Huston, e *Por que Lutamos*, por Frank Capra, são os mais representativos. John Wayne, nesse sentido, expressou o sentimento de patriotismo num contexto polarizado em torno da intervenção no Vietnã.

Wayne tinha plena consciência do que fazia e a quem se dirigia. O movimento hippie antibelicista era uma face da América e simbolicamente *Sem Destino* captou muito bem isso em seu desfecho trágico. Por isso, na verdade, fazer um filme em 1970 tratando diretamente de modo crítico a guerra do Vietnã não era uma decisão fácil para um grande estúdio. No mesmo ano de realização de *MASH*, a 20th Century Fox fez igualmente *Patton*, filme monumental sobre o heroísmo norte-americano na Segunda Guerra.



(Fig. 55) *Patton* (1970), um filme de guerra na Nova Hollywood realizado como uma superprodução da Hollywood da década de 1950. Evidencia as contradições da época frente à presença norte-americana nas guerras. O roteiro foi assinado por Francis Coppola, que anos depois se notabilizará por *Apocalypse Now* (1979), uma crítica à loucura causada pela guerra.

MASH e *Patton*, com propósitos contrários, realizados pelo mesmo estúdio, expressam bem os dilemas, contradições, tensões daquele momento. Mas, importante, a crítica à presença norte-americana no Vietnã em *MASH* terá como recurso a sátira, e a ação numa guerra passada, a da Coreia. Vale dizer, o primeiro filme com crítica direta à guerra do Vietnã só ocorrerá em 1978, quando as tropas já haviam se retirado, com *O Franco Atirador*, de Michael Cimino, lançado pela Universal.

3. *MASH*, modelo de sátira na Nova Hollywood.

MASH é uma sátira. Mais pontualmente, uma sátira menipeia. Não tem como alvo um personagem específico, uma figura do poder. Põe em cena diversas situações de uma unidade médica militar durante a Guerra da Coreia. O comportamento de médicos e enfermeiras da unidade é ridicularizado, tratado com sarcasmo. A técnica satírica mais evidente em *MASH* é a justaposição: enquanto médicos realizam delicadas cirurgias, conversam de modo escrachado sobre trivialidades.

A se notar, igualmente, que apesar da guerra, os médicos militares se divertem simulando partidas de golfe, criando intrigas entre eles. A guerra, verdadeiramente, está distante no filme. Um único tiro é disparado, mas para dar início a uma partida de futebol americano. E, a se levar em conta o primado da disciplina militar, os protagonistas do filme o tempo todo estão envolvidos em situações de indisciplina, quebras de códigos militares e em atos de rebeldia frente a autoridades.



(Fig. 56) *MASH* (1970), filme que mostra bem os novos ares na Nova Hollywood. Custou 3 milhões de dólares e rendeu mais de 80 milhões (Dados IMDb). Sua produção mereceu pouca atenção da 20th Century Fox, mas propiciou uma das mais ácidas críticas ao envolvimento dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã e revelou um diretor “quarentão” que, na sequência, tornou-se um dos nomes mais festejados do cinema norte-americano.

Mas *MASH*, que obteve enorme sucesso de público, levou Oscar de melhor roteiro e inspirou uma série televisiva, cujos episódios vão de 1970 a 1983, é fruto do acaso. Robert Altman, o diretor, já passava dos quarenta e era praticamente desconhecido em Hollywood – aqui no Brasil, para os nostálgicos, vale a lembrança de que antes ele dirigiu para a TV o seriado de bang-bang *Bonanza*. O projeto havia sido recusado por diretores afamados e acabou caindo nas mãos dele. No mesmo ano de sua realização, a 20th Century Fox aposta todas as suas fichas na superprodução *Patton*, e assim não deu importância ao que Altman estava fazendo.

Ao vermos o filme como uma sátira, isso não quer dizer que o diretor e o estúdio que o realizou estivessem pensando assim. Especulo que o que se tinha em mente era a simples realização de uma comédia, seguindo a linha taylorista da indústria do cinema. Ou seja, nada diferente do que Hollywood fez em seus anos dourados.

Mas o acaso é caprichoso e fez de *MASH* o modelo de sátira corrosiva ao cotidiano militar norte-americano numa guerra. E ainda, de forma lateral, por tratar da Guerra da Coreia, levanta o problema do revisionismo histórico. Problema, aliás, que é o ponto de partida de *Pequeno Grande Homem*, realizado pela Cinema Center Films. Sendo esta, bem entendido, uma companhia de existência relâmpago que fez circular esse western desmistificador com tempero satírico dirigido por Arthur Penn no mesmo sintomático ano de 1970.

3.1 A mão do roteirista na sátira ao cotidiano militar americano.

Filme de sucesso, retorno nas bilheterias, improvável, contou de qualquer forma com o roteiro de Ring Lardner Jr. A esse respeito, vale lembrar que Lardner havia amargurado por anos a incômoda posição na “lista negra” de

Hollywood ao ser perseguido pelo macartismo, no período de caça às bruxas, na década de 1950. Só para completar a lembrança: a lista, que ficou conhecida como os Dez de Hollywood, acusava diretores e roteiristas de manter simpatia com ideias comunistas.

Essa informação é importante porque traz um dado que estava ausente na biografia de Altman: com vida errática e boêmia, lhe faltava motivação direta para tratar de tema incômodo. Perseguido, Lardner sentiu na pele os efeitos da perseguição e teve em *MASH* uma boa ocasião para desforra. Importante também porque Lardner, cuja atividade de escritor o tornou mais conhecido do que a de roteirista de cinema, muito provavelmente é o responsável pelo teor caustico de *MASH*.

De Altman, contudo, não se pode negar que revelou enorme sensibilidade para captar o momento. Na sequência de *MASH*, ele fez *Quando os Homens são Homens*, em 1971, realizado pela Warner, o que atesta o prestígio que passou a ter em Hollywood. Ou seja, pode dirigir um western desmistificador que segue a questão do revisionismo histórico de *Pequeno Grande Homem*.

Ou seja, se o acaso lhe permitiu ascender com *MASH*, também é certo que ele entendeu bem os sinais do tempo e, ao longo de sua carreira, fica para história como o temporão que contribuiu imensamente para que a sociedade norte-americana voltasse os olhos para suas entranhas. Sem o tom satírico de *MASH*, mas com acento no cotidiano, o dia a dia de pessoas sem grandes projetos será a tônica em sua filmografia posterior.



(Fig. 57) *Quando os homens são homens* (1971), depois do sucesso de *MASH*, filme no qual Robert Altman segue na crítica aos valores norte-americanos. Aqui, um western que adota posição revisionista da história.

Poder da Máfia e Subversão do Gênero Gângster na Nova Hollywood

No clima de rebeldia e liberdade dos anos de 1970, tratar sobre a realização de O Poderoso Chefão, produção de alto orçamento que revigora o gênero gângster e retrata a saga da máfia italiana em solo norte-americano.

1. Francis Ford Coppola: independência autoral e contradições num cineasta prodigioso.

Na Hollywood Clássica, não era o caso de atribuir a autoria de um filme ao diretor. No Sistema de Estúdios, o diretor não tinha controle sobre o filme que dirigia. Em sentido estrito, era mais um contratado pelo estúdio e se inseria numa posição de pouca influência na estrutura de poder verticalizada dos grandes estúdios.

A “política dos autores”, defendida pelos críticos franceses da revista Cahiers du Cinéma, elegeu grandes diretores norte-americanos como autores: John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Samuel Fuller...

Mas, de fato, com respeito aos grandes estúdios do cinema norte-americano, só com a Nova Hollywood se pode falar efetivamente em independência autoral. E, no contexto da Nova Hollywood, principalmente pela habilidade no trato com um grande estúdio, a Paramount Pictures, que produziu *O Poderoso Chefão* em 1972, o diretor que mais se sobressaiu foi Francis Ford Coppola.

Como já destacado, Coppola começou a carreira na AIP, onde teve seu primeiro filme produzido por Roger Corman. Iniciou-se na direção, portanto, na cena alternativa aos grandes estúdios que se formou e ganhou força nas décadas de 1950 e 1960. Um outro dado relevante para se entender a cabeça de

Coppola e o novo momento do cinema norte-americano: ele estudou cinema; formou-se pela UCLA, School of Theater, Film and Television, criada em 1947 em Los Angeles e que se tornou referência.

Coppola tem na base, portanto, formação universitária. O mundo do cinema hollywoodiano, preso à engrenagem da indústria do entretenimento, não se constituiu propriamente em diálogo com a academia. Coppola, então, com sua formação universitária, leva para Hollywood um caldo de cultura amplo, tanto quanto um faro aguçado para lidar com as entranhas da indústria e seus humores.



(Fig. 58) Francis Ford Coppola, imagem dos anos 1960, reflete o espírito de contracultura da década.

Com Coppola tem-se, então, uma figura que simboliza bem o momento da contracultura, o espírito de rebeldia hippie, e que absorve assim o ideário que mobilizou a geração *sixtie*. Mas, igualmente, como provavelmente nenhum outro de sua geração, alguém que soube como negociar com o poder dos estúdios.

Em decorrência, no conjunto, legar uma obra em que se reconhece um estilo, o sentido de autoria em produções de alto orçamento nas quais os mais diversos interesses dos estúdios estão em jogo. Notadamente, com *O Poderoso Chefão*, Coppola e a Nova Hollywood abrem espaço para produções como *Tubarão*. E o *Tubarão* de Spielberg ditará o rumo das realizações caracterizadas como blockbusters nas décadas seguintes.



(Fig. 59) Coppola, Marlon Brando e Al Pacino durante as filmagens de *O Poderoso Chefão*. Inimaginável conjecturar como seria essa obra sem Coppola, Brando e Al Pacino. A presença deles, o que esse filme significa na história do cinema, exhibe como nas decisões de poder o sim ou o não são palavras com efeitos absoluta e absurdamente indeterminados. É isso que faz da história em sentido amplo algo tão fascinante quanto caprichoso. Retrospectivamente, ela nos ilude com o que as coisas chegam a ser o que são, quando havia um oceano no meio para que não tivéssemos hoje a obra a que relaxadamente assistimos com uma porção de pipocas ao lado em horas de lazer como entretenimento vespertino.

2. O Poderoso Chefão no contexto da Nova Hollywood.

A produção de *O Poderoso Chefão* contém um tanto dos vícios da Hollywood Clássica. A Paramount Pictures obteve os direitos do livro de Mario Puzo e escolheu primeiro Sergio Leone e depois Peter Bogdanovich para dirigi-lo, mas ambos recusaram.

Então Coppola, que havia ganhado Oscar pelo roteiro de *Patton*, é procurado e circunstâncias casuais o levam a aceitar a direção: ele via na adaptação uma obra comercial, contrária a seus princípios, e aceitou a direção porque estava endividado – sua produtora, a American Zoetrope, teve prejuízo ao bancar a mal recebida distopia *THX 1138*, de 1971, dirigida por George Lucas. *THX...* custou 1 milhão de dólares e não alcançou esse mesmo valor nas bilheterias (Dados: IMDb).

Num cenário assim, a se imaginar a interferência do estúdio para a realização de *O Poderoso Chefão*, tanto quanto a disposição do diretor para interferir na produção. Como resultado, houve atritos entre Coppola e a Paramount que quase inviabilizaram o filme.

A Paramount não queria Marlon Brando para o papel de Don Vito Corleone, Coppola bateu o pé e Brando acabou escolhido. O estúdio também pôs dificuldades para a participação de Al Pacino, que foi aceito após Coppola ameaçar abandonar o projeto. A escolha do cast foi um teste de nervos, praticamente não houve concordância entre o diretor e os executivos.

O filme, portanto, foi realizado sob intensa desconfiança de quem detinha o poder e o dinheiro. Sob intensa pressão dos executivos, que chegaram a sondar substitutos durante as filmagens, Coppola soube contornar os humores e levar até o fim a realização de *O Poderoso Chefão*.



(Fig. 60) Marlon Brando como Don Vito Corleone, papel que lhe valeu o Oscar, que ele recusou: na premiação, ele enviou a ativista e atriz nativa norte-americana Sacheen Littlefeather para ler um protesto pelo genocídio das populações indígenas.

As interferências da Paramount ilustram bem como o Sistema de Estúdios deixou suas marcas. Mas a resistência de Coppola torna clara a compreensão de que se vivia outro momento. Sob esse aspecto, Roger Evans, o chefe de produção da Paramount, teve o entendimento de que a expectativa de resultado posterior poderia frear caprichos pessoais.

Mas, bem entendido, apenas nas condições da Nova Hollywood se pode pensar na realização de um filme com orçamento não exatamente modesto e que tivesse tanta interferência do diretor nas escolhas-chave. E *O Poderoso Chefão* é tão emblemático do espírito da época que traz de modo lateral uma crítica ao Sistema de Estúdios, na figura de um grande produtor de Hollywood que bate de frente, e se dá mal, com o poder da máfia.



(Fig. 61) John Marley vive o poderoso produtor de cinema Jack Wöltz, que negou um pedido de Don Corleone e foi castigado numa cena macabra. A cabeça de seu valerosíssimo cavalo foi decepada e colocada em sua cama, como demonstração do poder da máfia.

2.1 Independência autoral e razões de mercado.

A autonomia de Coppola frente à Paramount reflete os ares da época. Quanto a isso, deixa claro que o papel do diretor de cinema sofreu enorme transformação com respeito à Hollywood Clássica. Mas, há mais em jogo no embate Coppola e Evans. Um grande estúdio banca estouro de orçamento tanto quanto os humores de um cineasta afinado com a contracultura, o movimento hippie. Orson Welles, com *Cidadão Kane*, teve autonomia sob contrato com a RKO Pictures; trinta anos depois, Coppola impôs condições à Paramount Pictures no processo de realização do filme.

Então, se é impossível pensar em *O Poderoso Chefão* na Hollywood Clássica, também é verdade que ele é reflexo de seu tempo. Quer dizer, um grande filme, num movimento em mão dupla, reflete a época que é retratada (produtor caprichoso no Sistema de Estúdios quer impor sua vontade), e igualmente a própria época de realização se reflete no filme (o produtor, Jack Wöltz, não impõe condições).

A Paramount na Nova Hollywood não é a mesma da Hollywood Clássica. Assim, ela cede a Coppola porque, intuitiva ou calculadamente, ao contrário do personagem Jack Wöltz e conforme a lógica da mercadoria, enxerga lucro nesse gesto. Gesto que impulsionará a carreira de Coppola e, igualmente, determinará a relação entre diretor, grande orçamento e produtor nas décadas seguintes. Steven Spielberg e George Lucas se tornam realidade em Hollywood a partir de Coppola e seu *O Poderoso Chefão*.



(Fig. 62) *Cena de Tubarão* (1975); com esse filme Steven Spielberg ao mesmo tempo sai das teias da Nova Hollywood e aponta o caminho para a era dos blockbusters.

2.2 Curiosidades 1: *O Poderoso Chefão*, Coppola, Spielberg, *Tubarão*.

Dados colhidos no IMDb. *O Poderoso Chefão* é muitas vezes considerado o primeiro blockbuster de Hollywood. Custou 8 milhões de dólares, foi lançado em mais de 300 cinemas nos Estados Unidos e teve um rendimento bruto de aproximadamente 300 milhões. Venceu os Oscars de melhor filme, ator e roteiro.

E, para termos ideia do quanto a liberdade na Nova Hollywood tinha seus limites, apesar de retratar o cotidiano de “famílias mafiosas”, as palavras “Máfia” e “Cosa Nostra” não são ditas durante o filme. A Paramount sofreu pressão de entidades ítalo-americanas, que temiam ser discriminadas em razão de identificação com o crime. Quando vemos o filme nas horas de lazer, como mero entretenimento, portanto, alienamos o quanto esteve em jogo para sua realização.

O sucesso de *O Poderoso Chefão* antecipa o de *Tubarão*, três anos depois. A Universal Pictures investiu 9 milhões de dólares e, com uma propaganda de marketing sem paralelo, na qual a televisão se serviu como meio de divulgação, cobriu os custos de produção em apenas duas semanas. *Tubarão* também entrou para a história ao se tornar o maior lançamento do cinema norte-americano no exterior. No total, a renda bruta do filme foi de mais de 400 milhões de dólares. Dados disponíveis no IMDb.

Agora, ao contrário dos embates de Coppola com a Paramount, Spielberg e a Universal estavam em sintonia. Como se diretor e executivos, no caso Richard D. Zanuck e David Brown, tivessem consciência de que antes de se pensar em pressupostos de autonomia autoral e veleidade de executivos o cinema se move pelas regras do mercado.

As comparações aqui, bem entendido, visam a mostrar como Coppola representa o extremo da Nova Hollywood – autoral e atento ao mercado –, enquanto Spielberg anuncia um novo momento, e ratifica o poder dos blockbusters. Nesse novo momento, sem impor condições de cima para baixo, o produtor não desdenha do que no Sistema de Estúdios era mera idiossincrasia do diretor. Em contrapartida, o diretor sabe que desdenhar os humores do mercado é entrar em um barco furado.

Em suma: com horizonte fixo na bilheteria, a verticalização cede simbolicamente à horizontalização, com diretor e produtor sentados à mesa e assim, juntos à mesa, poderem tomar decisões capitais para a realização de um filme.

O Poderoso Chefão, nessa nova realidade hollywoodiana, a se considerar a delicada relação diretor e executivo de um grande estúdio, é um caso limite na Nova Hollywood. De sorte que, a esse respeito, vale frisar a enorme distância entre os efeitos causados com a realização de *Cidadão Kane* pela RKO nos anos dourados hollywoodianos e com *O Poderoso Chefão* pela Paramount três décadas depois: ao contrário de Welles, por caminho tão tortuoso e desafiador quanto, Coppola fincou balizas que se servem de guia até os dias de hoje.

2.3 Curiosidades 2: *O Poderoso Chefão 1, 2 e 3...*

A sequência de *O Poderoso Chefão*, dois anos depois, é uma das mais bem-sucedidas da história do cinema. Praticamente com o mesmo investimento, ambos tiveram também o mesmo retorno financeiro e, ainda mais que o primeiro, a sequência levou seis Oscars. Mais ainda, para segmentos da crítica, um caso raríssimo em que a sequência de um filme de qualidades incontestáveis é ainda melhor.



(Fig. 63) Robert de Niro é Don Vito Corleone em *O Poderoso Chefão - Parte II* (1974), sequência geralmente considerada uma das mais bem-sucedidas da história do cinema.

Há, de qualquer forma, em *O Poderoso Chefão – Parte II*, uma relação serena entre Coppola e a Paramount. De modo que bem se poderia pensar, conforme argumento do senso comum: *O Poderoso Chefão*, feito sob enorme pressão, foi ótimo; sem pressão, Coppola fez uma sequência ainda melhor; conclusão desse pretensioso silogismo: a sequência ratificaria o gênio do diretor.

NÃO! *O Poderoso Chefão – Parte II* é resultado da hábil percepção do sucesso do primeiro filme bem como do domínio da engrenagem da indústria, ou da fórmula para o sucesso. Habilidade tanto dos executivos da Paramount quanto de Coppola, que conceberam *O Poderoso Chefão – Parte II* como mercadoria na indústria de entretenimento. Uma mercadoria em que não cabem frivolidades sobre escolha do cast, tanto quanto não cabe se intimidar com pressões da sociedade civil, de entidades tais e tais.

Entre o primeiro e o segundo, portanto, há uma diferença abissal nos propósitos que envolvem atritos entre independência autoral e razões de mercado. *O Poderoso Chefão – Parte II*, no mercado, é um exemplo raro até então de uma sequência bem-sucedida com o propósito de ser bem-sucedida (as franquias hoje aprenderam a lição de casa quando seguem as estacas fincadas por Coppola); já o sucesso do primeiro *O Poderoso Chefão* tem a ver com as contingências da história: basta ponderar que Coppola o dirigiu depois da recusa de Leone e Bogdanovich.

Isso para dizer que *O Poderoso Chefão – Parte III*, com orçamento bem

superior aos dois primeiros, 54 milhões de dólares, realizado 16 anos depois, embora tenha obtido enorme sucesso com 7 indicações para o Oscar, deixa sinais de esgotamento da fórmula, pois seu retorno foi de “apenas” 137 milhões de dólares (Dados: IMDb).

Se a parte III da saga da família Corleone apresenta rachaduras entre o domínio da fórmula e o êxito no mercado, mesmo assim certifica que *O Poderoso Chefão* é uma das mais triunfantes trilogias da história do cinema. Bem entendido, com o seguinte destaque: o primeiro é resultado do contexto e clima propiciados pela Nova Hollywood; as sequências resultam da submissão às exigências da forma mercadoria.

Uma nota final. Hoje se fala em *O Poderoso Chefão IV*. Com lucidez, Coppola pulou fora. E, de fato, fora da indústria e do retorno financeiro, as motivações absolutamente interesseiras para a sequência apenas reforçam indiretamente a enorme importância de *O Poderoso Chefão* (I).

Octogenário, consagrado e sem ter o que provar, o irreverente Coppola hoje se permite a suntuosa e megalômana realização de *Megalopolis* ao custo de 120 milhões de dólares bancado por sua própria produtora, a American Zoetrope.

3. O Poderoso Chefão revigora o gênero gangster.

Vimos que o gênero gangster foi resultando da Depressão Econômica nos anos de 1930 e da Lei Seca. Assim como vimos que foi um dos gêneros mais vigorosos daqueles anos, tendo legado obras marcantes como *Alma no Lodo*, *Inimigo Público* e *Scarface*, *A Vergonha de uma Nação*. Filmes de gangster foram um filão nos anos de 1930, e grande parte deles foi produzida pelos estúdios de filmes B.



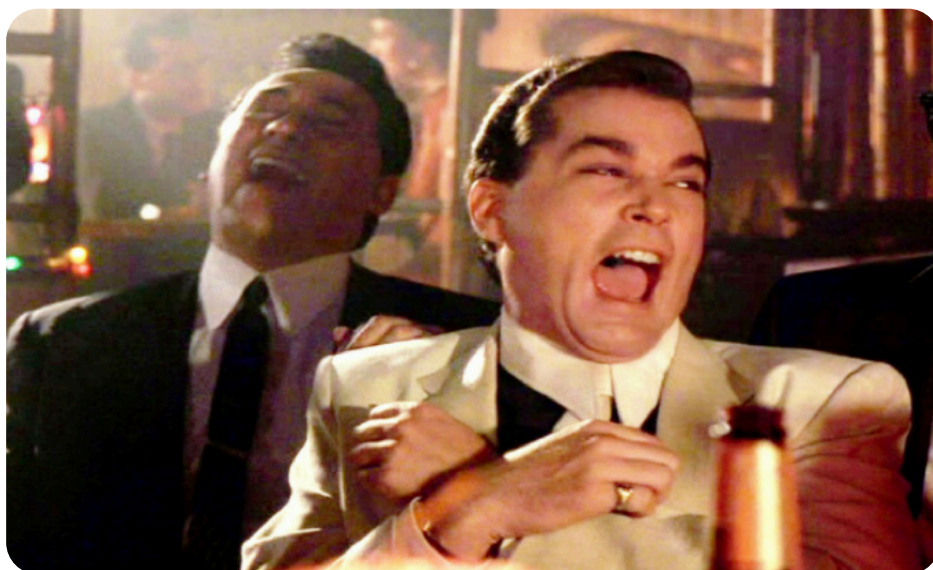
(Fig. 64) *Scarface* (1983), de Brian De Palma, faz uma releitura do clássico de Howard Hawks, dos anos de 1930, na trilha aberta pelo *Poderoso Chefão* de Coppola.

O gênero, no entanto, apesar da prodigiosa produção, teve existência razoavelmente curta; ficou confinado aos anos da Depressão Econômica. Filmes de gângster acabam sendo absorvidos pelo subgênero filme noir no começo da década de 1940. Desde então, até a década de 1960, o gangsterismo, assim como o período da Depressão, despertou pouco interesse.

Esse quadro começa a mudar quando certa nostalgia sobre a década de 1930 e certa perspectiva de revisionismo ganham contornos na Nova Hollywood. São realizados então, na segunda metade da década de 1960 *Bonnie e Clyde* – *Uma Rajada de Balas* e *A Noite dos Desesperados*, filmes com os olhos voltados para os anos da Depressão.

O Poderoso Chefão, de qualquer forma, igualmente com um olhar nostálgico para o passado recente, aponta cronologicamente para um momento posterior ao gangsterismo. Mais precisamente para a década de 1940, após a Segunda Guerra, quando a violência tosca e insensata das gangs havia se estabilizado e as “famílias mafiosas” viviam numa zona fronteira entre o crime e a legalidade. Entendiam suas ações como “uma questão de negócios”. É nessa zona fronteira que, exibindo o mundo da contravenção e famílias italianas que emigram para “fazer a América”, ganha cores a saga de Mario Puzo filmada por Coppola.

Na esteira desse filme podemos citar desde 1972 uma leva que revigora o gênero, como a versão Brian De Palma de *Scarface* em 1983, *Era Uma Vez na América* de Sergio Leone filmado um ano depois – uma espécie de compensação por ter recusado a fazer *O Poderoso Chefão* – e *Os Bons Companheiros* de Martin Scorsese lançado em 1990. Dos gêneros cinematográficos surgidos na Hollywood Clássica, aliás, os filmes de gângsters se mantêm bem presentes, como se pode notar com recente *O Irlandês* lançado em 2019 e também dirigido por Scorsese, que se tornou o nome mais forte quando se tem em mente filmes de gângsters.



(Fig. 65) *Os Bons Companheiros* (1990), dirigido por Martin Scorsese, já fora do contexto da Nova Hollywood, mostra a permanência do gênero gângster e a influência de *O Poderoso Chefão*, realizado quase duas décadas antes.

3.1 Gênero cinematográfico na Nova Hollywood.

Vale aqui uma nota sobre a questão dos gêneros cinematográficos no contexto da Nova Hollywood. É verdade que os filmes de gângsters passaram a ter outro cuidado e sentido após *O Poderoso Chefão*, cuja influência é marcante e determinante. E é verdade também que não só filmes de gângsters, mas o western, o musical, filmes de guerra ou históricos – esses dois últimos não tinham destaque na Hollywood Clássica – assumem uma feição própria com a Nova Hollywood.

O western ganhará muitas vezes um matiz crepuscular, como em *Meu Ódio será tua Herança*, de 1969, e *Pat Garret e Billy the Kid*, de 1973 (o primeiro, realização da Warner; o segundo, da MGM), dirigidos por Sam Peckinpah, o “diretor de western” mais notável na Nova Hollywood. Assim como o western, o musical também terá a atenção com um viés que abre mão da fantasia dos musicais clássicos, o que se pode ver em *Cabaret*, 1972, realização da companhia relâmpago ABC Pictures International dirigida por Bob Fosse. Já os filmes de guerra, vimos ao tratarmos de *MASH*, passam a ter um tratamento satírico impensável nos anos em que vigorou o Código Hays.



(Fig. 66) *Cabaret* (1972), de Bob Fosse, com fundo político e linguagem moderna, mostra como a Nova Hollywood relia os gêneros cinematográficos da Hollywood Clássica

3.2 O gênero gângster e *O Poderoso Chefão* na Nova Hollywood.

É importante ressaltar que um filme como *O Poderoso Chefão* precisa ser visto de diferentes perspectivas. Na Nova Hollywood o conceito de gêneros cinematográficos é poroso. Não é exatamente como uma etiqueta que se insere na lógica de produção em série que impulsionou a indústria de cinema na Hollywood Clássica. Frequentemente, a identificação com um gênero é mais um

apelo publicitário que pode esconder questões de fundo.

Sob esse aspecto, catalogar *O Poderoso Chefão* no gênero gângster estimula quem é atento a essa temática de modo geral. Mas, para além da etiqueta, o que se tem é um filme que exhibe um painel de segmento da sociedade norte-americana sob domínio da máfia. Com isso, um universo de detalhes em que se confrontam as esferas pública e privada, entremeadas pela contravenção. Reduzir *O Poderoso Chefão* ao gênero gângster é perder o alcance amplo, na forma de afresco social, que o filme proporciona.

Por outro lado, na identificação com o gênero a força de sua influência, que vai bem além da Nova Hollywood. De fato, somente as condições de produção do primeiro *O Poderoso Chefão* podem ser pensadas no contexto da Nova Hollywood. As sequências se inserem em outras motivações. E, de modo bem marcante, justamente por isso todo filme após a Nova Hollywood que traz como temática o gangsterismo tem no horizonte, direta ou indiretamente, *O Poderoso Chefão*.

O Poderoso Chefão de Coppola é o ponto de inflexão para demarcarmos o antes e o depois. Para aqueles que fizeram o gênero nos anos de 1930, notarmos aspectos localizados, circunstâncias próprias ao contexto de época, personagens reais que viviam no mesmo momento dos filmes. Já com os posteriores à Coppola, notarmos o que de algum modo não passa de repetição da fórmula encontrada; ou seja, do molde, e com isso do quanto seu *O Poderoso Chefão* se serviu como inspiração, quando as motivações para realizações de filmes de gângsters eram outras.

Para quem se prender ao conceito de gênero, na história do cinema possivelmente só *No Tempo das Diligências*, igualmente como ponto de inflexão, teve o peso de influenciar uma geração de filmes como terá *O Poderoso Chefão*. O filme de Coppola, assim, pode e deve ser visto como uma obra dentro e fora do gênero gângster. E para cada olhar extrair o que um filme oferece na indústria de entretenimento e como objeto de culto.

A Vida Urbana e o Indivíduo Retratos pela Nova Hollywood

No contexto da Nova Hollywood, temas insólitos como a solidão e o desajuste na vida urbana foram tratados de forma visceral e atordoante com uma linguagem crua e estilizada.

1. Cinema e retrato social.

Toda fotografia, toda imagem que exiba a figura humana no meio social, traz implícita ou explicitamente uma “visão de aspecto” da realidade social retratada. De modo mais pontual: do indivíduo nela inserido. Quem quer que produza uma imagem, queira ou não, o que é mostrado serve-se como ícone, índice e símbolo que carrega o sentido da realidade recortada.

No campo das artes visuais, há um capítulo sobre iconografia, com estudos teóricos sobre a significação das imagens. Em sentido amplo, trata do tema ou das mensagens das obras de arte em contraposição à sua forma ou ao seu valor estético. *Significado nas Artes Visuais* (1955), de Erwin Panofsky é referência incontornável.

Muito de nosso imaginário sobre um recorte da Europa na primeira metade do século XVI deve-se às telas do pintor renascentista flamengo Pieter Bruegel, o velho. Ao exibir o espaço urbano, tendo por referência a arte de Bruegel, todo filme faz um recorte da realidade social. Pequenos indícios dão o sentido de como as pessoas vivem, se movimentam, estabelecem relações, são felizes tanto quanto desafortunadas.

Ora, a imagem cinematográfica, o meio urbano, a representação desse meio, a “impressão de realidade”, as pessoas e os indivíduos em circulação abrem espaço para questões espinhosas. Uma bem notável: fingir enganar o

espectador com um cenário artificial “perfeito”.

Vejamos com a devida atenção. O Sistema de Estúdios, nesse sentido, foi capaz de criar espaços artificiais que fragmentavam uma cidade. A maioria dos westerns foi realizada em cidades cenográficas, assim como os épicos do cinema silencioso. Calha que uma cidade perfeitamente montada num estúdio falseia a realidade por mais perfeita que seja a reprodução. Essa, entretanto, uma das graças, um dos mistérios do cinema, iludir que exhibe a realidade ao mesmo tempo em que a realidade é exibida.

Ora, ilusão e realidade no cinema são instâncias porosas. O acento numa ou na outra, por sua vez, exhibe visões diferentes sobre a “ontologia da imagem fotográfica”, para aludir ao grande crítico francês André Bazin. Com a dicotomia ilusão e realidade em vista, vejamos como a “realidade social”, e o “indivíduo” inserido nela, recebeu tratamento visceral com a Nova Hollywood.

Uma das grandes mudanças com o fim do Sistema de Estúdios foi a perspectiva de filmagens em locações naturais, nas movimentadas ruas de uma cidade. A esse respeito, o Neorrealismo italiano tem uma importância fundamental. Com ele, a fim de que a realidade fosse captada com o máximo realismo, a opção de Roberto Rossellini, em *Roma, Cidade Aberta*, por filmar as ruínas deixadas pela catástrofe da Segunda Guerra.



(Fig. 67) *Roma, Cidade Aberta* (1945), marco do Neorrealismo italiano, dirigido por Roberto Rossellini. Ao fundo, a cidade de Roma. A opção por filmar a cidade em tom documental é uma das inovações mais influentes do movimento. No cinema norte-americano, essa influência se fará sentir marcadamente nos filmes da Nova Hollywood.

No cinema norte-americano, esse caminho aberto pelo Neorrealismo será explorado pelos principais realizadores na Nova Hollywood. É então o que será seguido por Martin Scorsese, ao dirigir *Taxi Driver*, um dos mais impactantes, controversos e influentes filmes da década de 1970.

Nessa obra, de modo notável, Scorsese faz um recorte da cidade da Nova York. O que se vê, pelos olhos de um motorista de taxi, é o submundo das ruas. Nelas trafegam prostitutas, cafetões, traficantes, desocupados e ladrões de ocasião. Enfim, por meio do recorte feito por Scorsese, vê-se um retrato da convivência de diversas pessoas no submundo do crime e da violência.



(Fig. 68) Rua do Brooklyn, Nova York, em *Taxi Driver* (1976). No quadro, Roberto de Niro, o protagonista, observa o ambiente de prostituição. Como com o Neorealismo, a opção por exibir a realidade das ruas sem artifícios de estúdio.

Deve-se ter presente que a imersão feita por Scorsese no mundo do crime só foi possível no contexto da Nova Hollywood. Enquanto esteve em vigor o Código Hays, só para lembrar, era vetado exibir tráfico de drogas, exibição visceral de cenas de violência, expor crianças em situações degradantes ou cenas explícitas de prostituição. E são esses, justamente, os temas retratados por Scorsese em *Taxi Driver*.

1.1 Temas sociais na Hollywood Clássica.

Como complemento, vale acentuar que a Hollywood Clássica, em momentos distintos, não foi insensível a temáticas sociais. Charles Chaplin, e um filme como *O garoto*, de 1921, está longe da alienação social; o mesmo pode ser dito de *A Turba*, de 1928, dirigido por King Vidor e produzido pela MGM, *As Vinhas da Ira*, de 1940, por John Ford e distribuído pela 20th Century Fox; ou, já na derrocada do Sistema de Estúdios, *Sindicato de Ladrões*, de 1954, por Elia Kazan.

Esses filmes, no entanto, estão distantes da visceralidade vista em *Taxi Driver*; assim como carregam marcas deixadas por uma visão humanista e, com isso, uma mensagem moral bem definida: as forças da razão se sobrepõem à irracionalidade. Em *Taxi Driver*, o irracional, a pulsão de morte em linguagem freudiana, é o motor dos acontecimentos. A ambiguidade no comportamento do protagonista em suas ações cotidianas e, principalmente, no desfecho desse filme, seria impensada na Hollywood Clássica.



(Fig. 69) *As Vinhas da Ira* (1940), baseado em romance de John Steinbeck e dirigido por John Ford, em pleno auge da era de ouro de Hollywood, trata de questões sociais que não eram comuns no período. Entretanto, cabe observar que a narrativa melodramática, com sua mensagem moral e apelo social bem demarcados, se conforma às exigências dos grandes estúdios da época, no caso a 20th Century Fox.

2. Nova Hollywood: determinação do indivíduo no meio social.

Do ponto de vista da Nova Hollywood, *Taxi Driver* seria um filme magnífico pela coragem e ousadia como trata a temática social e retrata o mundo do crime e da prostituição em Nova York. Filmado, contudo, em 1975, pode-se dizer que nesse sentido esses assuntos não eram propriamente uma novidade. Do ponto de vista da Nova Hollywood, *Taxi Driver* e Scorsese são temporãos.

De maneira não tão visceral e perturbadora, ou com destaque para um centro urbano específico, a onda Blaxploitation não fez concessão no tratamento do mundo do crime. Vimos isso em *Sweet Sweetback's*. O mesmo pode ser dito de *Perdidos na Noite*, de 1969, dirigido por John Schlesinger e lançado pela United Artists, ao exibir um mundo que não é exatamente estranho ao de *Taxi Driver*.



(Fig. 70) *Perdidos na noite* (1969) é emblemático do espírito Nova Hollywood. Antes de *Taxi Driver*, capta o desconforto e desajuste social na vida de um jovem do interior no meio urbano. Do ponto de vista formal, não chega a ser impactante, mas revela bem, do ponto de vista temático, a ruptura com a Hollywood Clássica.

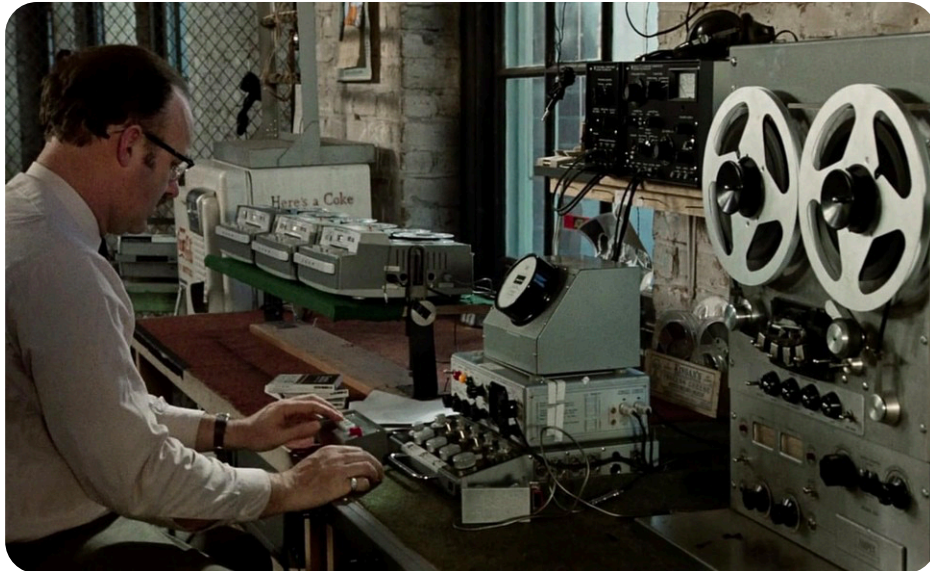
Enfim, descontadas a visceralidade e radicalidade na abordagem, Scorsese está sintonizado com a necessidade de mergulho no submundo dos estratos sociais à margem da sociedade. Assim sendo, mesmo em sua própria obra, *Sexy e Marginal*, de 1972, e *Caminhos perigosos*, de 1973, antecipam alguns traços do universo retratado em *Taxi Driver*. Ou seja, no meio da década de 1970, essa obra capital de Scorsese pareceria não ter a mostrar senão o que já havia sido mostrado no contexto da Nova Hollywood.



(Fig. 71) *Caminhos perigosos* (1973) antecipa não somente *Taxi Driver*, mas igualmente uma constante na obra de Scorsese: a criminalidade nos grandes centros urbanos. Com isso, um dos aspectos característicos das preocupações e do estilo que fazem dele um dos diretores mais importantes da história do cinema mundial.

Certo, mas não é assim; *Taxi Driver* mostra que a Nova Hollywood não havia esgotado seu estoque. O que é absolutamente novo, então, é a maneira como Scorsese articula o sórdido retrato social com inquirição interior. Com essa perspectiva, ele modula Neorrealismo e Nouvelle Vague. O protagonista de *Taxi Driver* relata, em tom intimista e desesperado, suas angústias, ansiedades, inquietações no meio em que vive.

Quer dizer, o espectador tem acesso aos sentimentos do protagonista a partir de seu próprio relato. Com isso, por meio desse procedimento narrativo, Scorsese explora a voz-over num sentido que encontra similar em *A Conversação*, de 1974, dirigido por Francis Coppola e lançado pela Paramount. Esses dois filmes, aliás, no contexto da Nova Hollywood inovam na maneira como exploram procedimentos narrativos da Nouvelle Vague.



(Fig. 72) Hoje, talvez um tanto esquecido, *A Conversação* (1974), realizado no mesmo momento do escândalo de Watergate, que levou à renúncia do presidente Richard Nixon, reflete de forma atordoante os “bastidores” do sistema de vigilância na sociedade norte-americana. Um filme atualíssimo, quando temos em mente o recente caso Edward Snowden.

Assim, ao mesmo tempo em que trata de uma realidade estritamente norte-americana, Scorsese é sensível à influência do movimento francês. E, a se considerar a narrativa clássica hollywoodiana, as ações e motivações do protagonista são vistas e julgadas pelo espectador de modo impreciso e lacunar. Anseios, dúvidas, inquietações são verbalizadas de forma vaga; o mundo interior do personagem central do filme é efetivamente opaco, repleto de incertezas sobre a conformação de seu caráter.

Dessa forma, e nisso um aspecto ainda mais intrigante em *Taxi Driver*, o mundo interior do protagonista é ambíguo e elíptico. De sorte que, para o espectador, em suas ações e motivações há uma zona de imprecisão, de carência de sentido. O que se vê é aquilo que o personagem externaliza para o espectador; e o que ele externaliza está sujeito a distorções sobre sua condição, sobre como enxerga a realidade que o circunda.

Embora o espectador possa inferir que se trata de um caso patológico em meio ao caos social, isso é somente especulação. Ao longo da narrativa não há indícios explícitos de que o protagonista sofra de algum distúrbio mental. Scorsese não pôs um psiquiatra examinando-o depois da explosão de violência na sequência final, mas sua volta tranquila ao trabalho, com uma tranquilidade em

evidente contraste com o que havia protagonizado. Como se quisesse mostrar que o surto de violência do protagonista se insere tranquilamente no cotidiano em sua mórbida previsibilidade.



(Fig. 73) Uma interpretação possível é que o protagonista de *Taxi Driver* sofreria algum distúrbio mental. Contudo, como toda interpretação, essa é só uma das possibilidades de apreensão do filme. Scorsese propõe uma narrativa elíptica, e, assim sendo, deixa ao espectador muitas questões em aberto.

O que se pode afirmar com alguma segurança é que *Taxi Driver* capta certa paranoia social norte-americana, o desajuste do indivíduo no meio social potencializa explosões de violência que escapam à tentativa de racionalidade.

A mente do protagonista talvez reflita os atentados a figuras públicas – Paul Schrader, o roteirista, teve em vista a tentativa de assassinato de George Wallace, candidato presidencial em 1972 – tanto quanto os massacres em escolas; talvez reflita, assim, as profundas contradições de uma sociedade que se forjou culturalmente com a apologia ao porte de armas.

Perseguidor implacável, de 1971, dirigido por Don Siegel e lançado pela Warner, para ficar num contraponto, com uma visão típica da Nova Hollywood, embaralha o mundo das leis. O mocinho está longe do mocinho clássico na perseguição a um serial killer. Só que o filme de Siegel é objetiva e visceralmente racional na irracionalidade da violência de um assassino em série e na de um policial que age acima da lei.

3. Scorsese antes e depois de *Taxi Driver*.

Assim como Francis Coppola, Martin Scorsese faz parte dos diretores com formação universitária em cinema. Ele estudou direção de cinema na Universidade de Nova York. A formação universitária e o espírito cinéfilo lhe abrirão horizontes para cinematografias periféricas a Hollywood. Ele, notadamente, antes de começar a dirigir acumulou formação significativamente ampla para além do cinema norte-americano.

E também como Coppola, teve sua carreira impulsionada por Roger Corman. Ou seja, ambos ao mesmo tempo se beneficiaram de uma formação que lhes permitiu traçar objetivos quando começaram a dirigir e, igualmente, foram seduzidos pela vaga independente da API encabeçada por Corman. Os dois, enfim, traçaram caminhos similares antes de começarem a trabalhar para grandes estúdios, com grandes orçamentos.



(Fig. 74) Martin Scorsese e Robert de Niro durante as filmagens de *Taxi Driver*. Criados no mesmo bairro em Nova York, a *Little Italy*, esses dois estabeleceram uma das mais profícuas parcerias do cinema norte-americano. Juntos, já estiveram presentes em onze filmes.

Mas há algumas diferenças curiosas entre eles. Ainda que sejam da mesma geração – Coppola é somente três anos mais velho –, Scorsese não foi tão precoce. Antes de trabalhar para Corman, ele passou a década de 1960 envolto em filmes experimentais e projetos de outros diretores. Seu filme de estreia, *Quem Bate à Minha Porta?*, de 1968, hoje é praticamente esquecido. Além disso, ao contrário de Coppola, um espírito desde o início irreverente e de trajeto independente no trato com as esferas de poder, Scorsese traçou seu caminho no cinema sem grandes atritos com produtores ou estúdios que bancassem seus projetos.

Scorsese, de fato, realiza *Taxi Driver* quando o que se convencionou chamar Nova Hollywood já não fazia tanto sentido. *Tubarão*, de Spielberg, já havia sido realizado e anunciava a era dos blockbusters. Assim, no contexto hollywoodiano dos anos de 1970, Coppola foi o nome que firmou o espírito da Nova Hollywood para além do universo marginal do cinema independente.

E, mesmo com o grande impacto de *Taxi Driver*, Scorsese seguiu carreira errante até o início dos anos de 1990. Realizou obras importantes, que se tornaram grandes sucessos de público e crítica, mas igualmente filmes que redundaram em fracassos comerciais, como o musical *New York, New York*, de 1977. Esse musical com custo alto, 9 milhões de dólares (Dado IMDb) foi bancado pela Companhia Chartoff-Winkler, que no ano anterior havia realizado *Rocky*, um *Lutador*, franquia emblemática do espírito da década de 1980.



(Fig. 75) Realizado logo na sequência de *Taxi Driver*, o musical *New York, New York* (1977), um filme caro, foi estrondoso fracasso de público e crítica. Com esse filme, ainda que revele seu enorme interesse pelo mundo da música, Scorsese pôde sentir que o cinema e suas engrenagens têm humores que não podem ser subestimados.

Mas novamente a curiosidade no contraponto com Coppola. Scorsese, com o tempo, ganhou maturidade e se tornou um nome incontornável, enquanto Coppola diminui o ímpeto. Melhor dizendo: sem limites com gastos e com projetos “faraônicos”, bancou suas ousadias por meio de sua própria produtora, a American Zoetrope. Enormes custos e dificuldades de realização de *Apocalypse Now* deram sinal dos entraves que encontraria para filmar.

Scorsese seguiu trilha distinta da de Coppola ao longo dos anos. E, espelho, o fracasso de *New York, New York* lhe tenha ensinado mais do que possa supor nossa vã filosofia. Quando realizou o caro *Bons Companheiros* no início da década de 1990 (Dado IMDb: 25 milhões de dólares), foi novamente bancado pela companhia de Irwin Winkler. Tinha, então, controle de como mover as peças da engrenagem da indústria sem os riscos dos quais Coppola nunca se esquivou, pelo contrário. De modo que, hoje, é possível afirmar que se o nome de Coppola o identifica imediatamente à Nova Hollywood, Scorsese ocupa um lugar incontestável na história do cinema como um todo.

Scorsese, de fato, um dos nomes mais representativos da Nova Hollywood, consolidou sua carreira à margem do que ela representa na história do cinema. Seu reconhecimento como grande diretor poderia prescindir de sua relevância para a Nova Hollywood, como atestam filmes como *Touro Indomável*, de 1980, *Os Bons Companheiros*, de 1990, *Casino*, de 1995, *Gangues de Nova York*, de 2002 etc. Coppola, e nenhum outro diretor na Nova Hollywood, não teve uma carreira tão prolífica e tão bem sucedida.

Por óbvio, obviamente como provocação, na Nova Hollywood Steven Spielberg foi peixe pequeno. *Tubarão*, como vimos, abre as portas para outro momento na relação entre estúdios e diretores. Ficasse em *Encurralado*, de 1971, realizado pela Universal no espírito Nova Hollywood, Spielberg hoje mal seria nota de rodapé na história do cinema.

3.1 Como *Taxi driver* foi realizado e recebido.

Taxi Driver é um filme lançado pela Columbia Pictures. Custou menos de 2 milhões de dólares e arrecadou em torno de 28 milhões. (Dados: IMDb). Não foi exatamente um filme caro e, mesmo sendo indicado a 4 Oscars, não foi propriamente um sucesso de público: a décima sétima bilheteria de 1976. A crueza do tema, obviamente, deve-se levar em conta. Mas isso não deve ser considerado ao pé da letra, visto que *O Exorcista*, nenhum pouco edulcorado, realizado três anos antes pela Warner Brothers, arrecadou 400 milhões de dólares.



(Fig. 76) *O Exorcista* (1973), dirigido por William Friedkin, mostra que o público em sentido amplo não fugia de temas insólitos; foi uma das maiores bilheterias no período e um dos impulsionadores dos blockbusters.

Taxi Driver, não resta dúvida, não se notabilizou por ter sido um estrondoso sucesso de público, por indicações ao Oscar, que atijam o imaginário lucrativo dos executivos. Aliás, tampouco foi concebido com problemas de produção, com atritos entre Scorsese e executivos, no caso o casal Michel e Julia Phillips. Na época em que foi feito, certamente, tensões com produtores sobre um tema indigesto eram páginas viradas. *Taxi Driver* se notabilizou, não resta dúvida, em razão da reação da crítica; em decorrência, das leituras e questões que suscita.

O filme foi recebido com aclamação pela crítica em geral. Destacados nomes como Roger Ebert e Pauline Kael o elegeram como obra-prima. A sordidez do tema, claro, gerou polêmicas. Mas, óbvio, a polêmica crítica travada com uma régua bem suspensa suspende qualquer veleidade nos afetos pessoais; tipo: “o diretor errou quando...”. A recepção crítica, com efeito, gerou o culto, e *Taxi Driver*, em função do tema e da maneira como foi filmado, foi amplamente estudado, analisado e se serviu às mais diversas interpretações.

Trata-se, realmente, de uma obra emblemática, principalmente pela crueza com que articula situações insólitas como desajuste social, prostituição infantil, solidão num grande centro urbano e explosão de violência. Poucos filmes na história do cinema norte-americano foram tão profundos na abordagem de um escopo tão amplo de questões e simultaneamente propuseram inovações formais na condução na narrativa.

3.2 Algumas curiosidades sobre *Taxi Driver*.

Robert de Niro, o protagonista do filme, para ter uma boa interpretação, tirou licença para dirigir taxi e circulou pelas ruas de Nova York durante um mês, 15 horas por dia.

Ainda sobre De Niro, ele já era uma celebridade hollywoodiana, tendo ganhado o Oscar por *O Poderoso Chefão – Parte II*. E fez *Taxi Driver* ao mesmo tempo que *Novecento* (1976), de Bernardo Bertolucci, na Itália. Ele então ia e vinha da Itália durante as filmagens dos dois filmes.

O roteiro, escrito por Paul Schrader, contém elementos autobiográficos. Schrader apresentou o projeto à Columbia em 1972, mas esperou por três anos para que fosse filmado. A Columbia inicialmente não demonstrou interesse em filmá-lo e acabou fazendo-o em razão do baixo custo da produção. Os executivos do estúdio também se impressionaram com o filme anterior de Scorsese, *Caminhos Perigosos*.

Schrader tinha em mente Brian de Palma, de quem era amigo, para a direção de *Taxi Driver*. De Palma, no entanto, recusou o convite por não sentir à vontade ao ler o roteiro. Mas acabou apresentando Scorsese a Schrader, e Scorsese aceitou de pronto dirigir o filme. Viu nele um universo social com o qual tinha familiaridade.

O compositor da assombrosa banda sonora de *Taxi Driver*, Bernard Herrmann, morreu poucas horas depois de concluir seu trabalho. O filme é dedicado a ele.

Para conseguir a classificação R, liberação para menores de 17 anos acompanhados, Scorsese acabou reduzindo a saturação das cores, na sequência de tiroteio no final do filme. O vermelho do sangue é menos vivo, a fim de diminuir o impacto no espectador. Scorsese comentou que ficou satisfeito com o resultado, mas Michael Chapman, o diretor de fotografia, lamentou a decisão.



(Fig. 77) O vermelho de sangue nessa imagem foi esmaecido, por determinação da Motion Pictures Association of America, entidade que estabelece os critérios para exibição de filmes nos Estados Unidos. A MPA, com o fim do Código Hays, adotou a seguinte classificação para a exibição de filmes: G - livre para todas as idades. PG - pode conter materiais inapropriados para crianças, PG13 - alguns materiais podem ser inapropriados para menores de 13 anos, R - menor de 17 anos requer acompanhamento de responsáveis, NC17 - proibido para menores de 18 anos.

Judie Foster, que interpreta uma prostituta infantil, tinha 12 anos quando fez *Taxi Driver*. E, por que ela não podia atuar legalmente em algumas cenas, sua irmã, Connie Foster, então com 19 anos, foi sua dublê de corpo.



(Fig. 78) Judie Foster tinha 12 anos ao interpretar uma prostituta infantil em *Taxi Driver*.

Ainda sobre Foster, a garota que a acompanha no filme, Billie Perkins, era de fato prostituta. Ela foi indicada a Scorsese por Schrader, a fim de que pudessem orientar a criação do personagem de Foster.

Por fim, sobre Foster, dada a crueza do papel, ela foi acompanhada por uma assistente social, que a ajudava emocionalmente durante as filmagens.

Nova Hollywood, Hollywood Clássica e Nostalgia

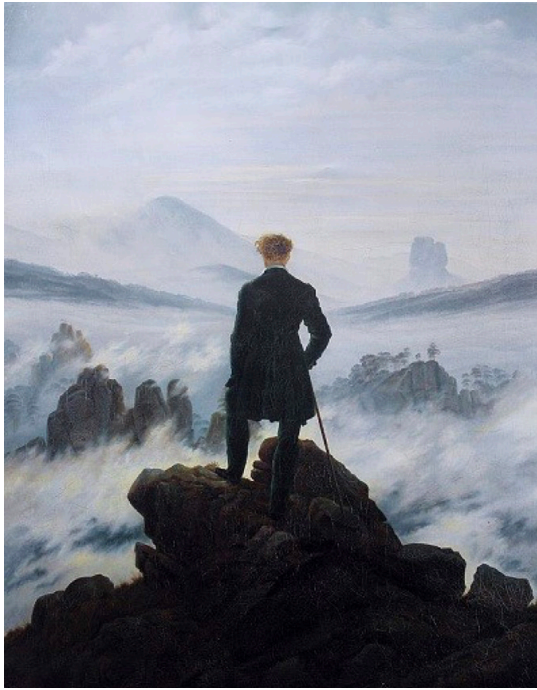
A Nova Hollywood não pode ser entendida na sua plenitude quando se ignora como ela cultuou a Hollywood Clássica: a magia do cinema ou como o cinema de qualquer época traz impregnado o sentimento de passado a ser lembrado quando tudo que existiu é só lembrança vista pela ilusão do movimento das imagens.

1. Nota sobre o conceito de nostalgia nas artes.

A palavra “nostalgia” é frequentemente associada à “saudades”. Vale então uma rápida diferenciação de sentido entre elas. A saudade diz respeito à lembrança de algum acontecimento ou à evocação que a presença de algum objeto causa. Tem, portanto, uma dimensão no tempo e no espaço. A lembrança, assim, reativa a presença do que está ausente, do que ficou no passado, daquilo que gerou sentimento de prazer, um estado de felicidade. A saudade, pois, contenta com a possibilidade de se reviver emocionalmente uma experiência feliz.

A nostalgia também diz respeito à lembrança. Mas para por aqui. A lembrança nostálgica fica no tempo e é despertada pela ausência de algo que se perdeu para sempre e que não pode se recompor. Ou seja, ao contrário da saudade, a nostalgia gera sentimento de dor. A evocação ao passado, portanto, é acompanhada do sentimento de tristeza, de pesar pela ausência. A nostalgia, com isso, carrega desconforto com o presente no confronto com um passado que se diluiu e se perdeu com o tempo.

Campo fértil para a filosofia, a nostalgia ganha expressão em diversas formas artísticas. Na literatura e na pintura, talvez, o movimento romântico tenha sido o que mais gerou obras nas quais a nostalgia carrega a tonalidade. Na pintura, a esse respeito, uma das obras que mais traduzem o sentimento de nostalgia é a tela *O andarilho acima do mar na neblina*, do romântico alemão Caspar David Friedrich.



(Fig. 79) *O Andarilho* de Caspar David Friedrich (1817), de forte influência na filosofia, reflete a essência dos princípios da estética romântica, que tem na nostalgia um de seus motivos. Entre as diversas interpretações que a obra oferece, a de que o artista faz uso de metáfora sobre o futuro desconhecido; ou, a nebulosidade do presente e as costas para o passado que não se avista no topo de uma montanha, pois perdido. Nesse sentido, o sentimento de perda; de tristeza, portanto, como uma condição humana inescapável. O sentimento presente já é, para si mesmo, carregado de nostalgia, pois a experiência vivida se diluirá nas nevoas que se avistam do alto de nossa soberba, na tela simbolicamente representada pelo topo da montanha.

1.1 O cinema como expressão de nostalgia.

No cinema, a nostalgia pode ser tratada sob duas perspectivas: o próprio cinema, com a passagem do tempo, evoca o passado – como na fotografia, essa a natureza ontológica de uma imagem fílmica; o tema específico de um filme pode se reportar a uma época passada.

No primeiro caso, a nostalgia ocorre porque traz o sentido de uma época que não existe mais. Esse é o sentimento despertado em muitos que veem os filmes da era dourada de Hollywood, ou simplesmente têm diante de si a imagem de estrelas como Greta Garbo ou Clark Gable.



(Fig. 80) Greta Garbo firmou uma das imagens mais icônicas na história do cinema. Seu rosto evoca um tempo que se perdeu nas nevoas do passado e que não mais se recompõe.

No segundo caso, um filme volta-se para o passado. E assim se oferece como objeto de culto de uma época que é lembrada, que se torna presente pelas reminiscências, pois foi perdida nas brumas do tempo. É assim que se pode ver, por exemplo, *Amarcord*, de 1973, dirigido por Federico Fellini, *Cinema Paradiso*, de 1988, por Giuseppe Tornatore, ou no cinema norte-americano *A Era do Rádio*, de 1987, de Wood Allen. E, na Nova Hollywood, é assim que se pode ver *A Última Sessão de Cinema*, de Peter Bogdanovich.



(Fig. 81) *A Era do Rádio* (1987), de Wood Allen, trata de modo nostálgico os anos em que o rádio foi o principal meio de comunicação de massa nos Estados Unidos.

2. Peter Bogdanovich e a Hollywood Clássica.

Da geração que despontou na Nova Hollywood, Peter Bogdanovich é aquele que, simultaneamente, mais prestou reverência à Hollywood Clássica e na mesma medida dialogou com o modernismo cinematográfico impulsionado pela Nouvelle Vague. Vindo da crítica de cinema, como os diretores do movimento francês, ele entrevistou e manteve relação de amizade com grandes diretores da antiga Hollywood, tanto quanto se manteve antenado com o que ocorria com a nova onda cinematográfica na Europa.

Notadamente, as entrevistas com John Ford o estimularam a publicar um livro e a realizar o documentário *Dirigido por John Ford*, de 1971. E, nas entrevistas de seu referencial *Afinal, quem faz os filmes*, ele tirou do ostracismo um dos pioneiros do cinema, Allan Dwan.



(Fig. 82) Peter Bogdanovich e Cybill Shepherd, estrela de *A Última Sessão de Cinema* (1971). Casado com Polly Pratt, colaboradora ativa na produção de seus primeiros filmes com Roger Corman, ele se envolveu com a atriz, separou-se da esposa e, num caso rumoroso mesmo para os padrões liberais da época, casou-se em seguida com Cybill Shepherd. A vida pessoal, aliás, foi um fator de interferência determinante na carreira de Bogdanovich.

Assim, Bogdanovich, reconhecido como nome de proa na Nova Hollywood, não se destaca pela irreverência, pela inquietação, por realizar obras polêmicas em sintonia com questões da época, a contracultura, o movimento hippie. Isso mesmo circulando no meio alternativo: *A Última Sessão de Cinema* foi realizado pela BBS Productions, que dois anos antes havia impulsionado a Nova Hollywood com *Sem Destino*. Pelo contrário, ele manterá, inadvertidamente, na escolha de temas os assuntos motivadores para a Hollywood Clássica. Depois de *A Última Sessão de Cinema*, seus filmes seguintes, *Essa Pequena é uma Parada* e *Lua de Papel*, lançado em 1973, são homenagens às comédias screwball dos anos de 1930.

Mas, por que Bogdanovich se inscreve entre os diretores que renovaram o cinema norte-americano na Nova Hollywood?

Por três razões principais, assim entendo. Primeiro, embora não tenha aderido a impulsos de contestação, ele se forjou e circulou com desenvoltura na cena independente dos anos de 1960. Pode-se conjecturar que nisso certo oportunismo. Mas, convenhamos, se assim o foi, revela o faro aguçado dele para dispor de meios para realizar seus filmes. Assim como, bem entendido, só o movimento da história veio mostrar a importância do ambiente em que ele circulou – na AIP e na BBS, nos mesmos espaços frequentados por Dennis Hopper, Corman, Bert Schneider, Coppola, Scorsese... – para o que hoje conhecemos como Nova Hollywood.

Segundo, porque ele não foi exclusivamente um diretor de cinema, como Coppola e Scorsese, por exemplo. Ele foi, talvez, principalmente um cinéfilo, crítico de cinema e jornalista que também fez filmes. Bogdanovich, portanto, ao contrário dos dois, escreveu muito e sua obra escrita expressa sua visão de cinema, tão nostálgica quanto consciente das necessidades de mudança com o

fim de uma era. Como pensador de cinema, seus filmes materializam suas ideias, que sorvem o aroma de época tendo como contraponto o passado.

Uma última razão é que, se Bogdanovich foi nostálgico do ponto de vista temático, ele igualmente foi bem moderno quanto à forma, especificamente em *A Última Sessão de Cinema*. Este é um filme cujos indícios deixam claro que trata da realidade norte-americana. Contudo, filmado com os elementos de modernidade impulsionados pela Nouvelle Vague. De fato, se a Nova Hollywood se caracterizou pela ruptura com as regras narrativas da Hollywood Clássica, *A Última Sessão de Cinema* é nesse sentido um dos filmes mais inovadores.

2.1 Peter Bogdanovich e *A Última Sessão de Cinema*.

A Última Sessão de Cinema é um filme de 1971 cuja ação ocorre em 1951. A narrativa se centra no interior de uma cidade fictícia do interior dos Estados Unidos. O foco é a passagem da adolescência para a idade adulta de três jovens: dois rapazes e uma moça disputada por eles. Esses jovens levam uma vida tediosa na pequena cidade e têm entre os entretenimentos uma sala de cinema. Próximo do final do filme, a sala de cinema é fechada e cada um dos três segue caminho diferente na vida.



(Fig. 83) Trio de jovens que protagoniza *A Última Sessão de Cinema* (1971). Esta imagem expressa bem a composição dos três personagens. O ar de satisfação da moça, Cybill Shepherd, cortejada pelos rapazes, Jeff Bridges, à esquerda, e Timothy Bottoms; e o ar desolado deles, por que são joguetes dos caprichos e anseios dela.

Essa breve sinopse é para mostrar que Bogdanovich trata com nostalgia os sentimentos de uma juventude que viveu os últimos dias da época de ouro de cinema norte-americano. O fechamento da sala de cinema simboliza o fim do Sistema de Estúdios.



(Fig. 84) Imagem do prédio em que se localiza a única sala de cinema na cidade interiorana dos Estados Unidos na qual se passa a ação de *A Última Sessão de Cinema*. A imagem é suficiente para revelar o sentido de decadência, vazio e isolamento.

A Última Sessão de Cinema retém elementos característicos da evocação nostálgica no cinema: a fotografia em preto e branco, o uso de canções da época tocadas no rádio e ouvidas pelos personagens, a exibição de trechos de filmes realizados por Hollywood e vistos pelos jovens. Estes, por sua vez, têm na sala de cinema um lugar para namoros, o que se passa na tela pouco lhes interessa. É uma juventude para a qual o cinema, que divide espaço com a televisão, é só mais um passatempo.



(Fig. 85) Na quase vazia sala de cinema da cidade, a projeção de *Rio Vermelho* (1948), de Howard Hawks, expressa a nostalgia pela época dourada de Hollywood, que, por sua vez, estava com os dias contados, como se vê na sala justamente quase vazia.

Com *A Última Sessão de Cinema*, Bogdanovich instiga à reflexão sobre a transitoriedade da vida; assim como, com ela, o luto que se segue com a perda do que não mais se repetirá. A juventude dos anos de 1960 e 1970 tinha diante de si o desafio, o risco com a ruptura, o conflito de gerações e a esperança no futuro que se abria.

Bogdanovich lembra que isso também pode conter nostalgia, o sentimento de que essa mesma época vivida se perderá e, no futuro, será tão somente

lembrança. Essa a mensagem mais poderosa de *A Última Sessão de Cinema*. É sintomático, com isso, que *A Última Sessão de Cinema*, possa ser visto hoje com nostalgia – a nostalgia pela Nova Hollywood, que exibiu também com nostalgia a Hollywood Clássica.

2.2 Peter Bogdanovich depois de *A Última Sessão de Cinema*.

Ao contrário de Coppola, Scorsese, Spielberg, Robert Altman ou Brian de Palma, Bogdanovich não se firmou como grande diretor com uma carreira consistente e bem assentada. Bastante ativo e solicitado na época em que fez *A Última Sessão de Cinema*, sua carreira experimentou um declínio notável.

Na sequência de *Essa Pequena...* e *Lua de Papel*, que o mantiveram nos holofotes como personalidade na linha de frente, ele dirigiu *Daisy Miller* em 1974, adaptação de romance do grande escritor norte-americano Henry James. Novamente a evocação ao passado. Só que, então, sua adaptação foi massacrada pela crítica, teve retorno pífio de bilheteria e ele jamais se recuperou desse fracasso embora tenha continuado ativo (Dado IMDB: custo de produção, 2,2 milhões de dólares, mas não há dado sobre retorno de bilheteria).

No triturador e cruel mundo da indústria de cinema, há os mais variados fatores que levam à ascensão e queda de personalidades importantes. Bogdanovich, a esse respeito, é só mais um caso. Mas aqui, interessante notar, a mensagem que ele queria dar, e deu, com *A Última Sessão de Cinema* praticamente encerra seu trajeto.

Ao fazer elogio à época de ouro de Hollywood e expressar nostalgia com seu declínio, ele decretou que aquele cinema não existia mais, mas seus filmes posteriores insistem no assunto. Ou seja, seu cinema posterior é um cinema morto, como ele mesmo exibiu nas premissas de *A Última Sessão de Cinema*.



(Fig. 86) Lua de Papel (1973), filme em que Bogdanovich se mantém fiel ao retrato de um cinema que não mais existia. Aqui, uma comédia screwball típica dos anos de 1930 realizada no momento Nova Hollywood. A se notar que bem feita, bem produzida, bem dirigida e com interpretações notáveis. A se notar, em igual medida, um belo filme, e que é isso, tão só isso, belo. Uma bela homenagem que traz uma estranha mensagem. A revelância a uma época com o sentido de que qualquer originalidade é um profundo contrasenso. Depois desse filme, embora permanecesse bem ativo, pode-se dizer que Bogdanovich não teve mais o que dizer além dos escândalos pessoais em que se envolveu.

Bogdanovich, enfim, ficou encerrado no círculo que ele mesmo traçou, não se arejou, não se renovou ou se ajustou e se manteve, assim, à margem dos rumos que o cinema americano tomou com a Nova Hollywood e em seguida. A Nova Hollywood, parece, foi grande demais para ele. Trata-se de um caso bastante curioso. Sua importância não pode ser negada, porém ela se dá no contrapé da época por meio da glorificação de uma maneira de ver o cinema com a qual, justamente, a Nova Hollywood rompeu.

3. Hollywood depois da Nova Hollywood.

A Nova Hollywood começa a perder força na segunda metade da década de 1970. Embora não haja uma data precisa, o fato é que o espírito de renovação temática e formal paulatinamente começa a se esgotar. Certo, não há uma data precisa. Como entendo não seja possível cravar, peremptoriamente, qual o filme que assinala o esgotamento total de qualquer movimento cinematográfico.

Certo, mas frequentemente estudiosos, pesquisadores, historiadores argumentam que *O Portal do Paraíso*, de 1980, suntuosa realização da United Artists (Dado IMDb: orçado em 44 milhões de dólares) dirigida por Michael Cimino é o canto do cisne da Nova Hollywood (Foi um dos mais retumbantes fracassos da indústria de cinema. O retorno de bilheteria não chegou a 4 milhões de dólares).

O Portal do Paraíso é o canto do cisne que, simbolicamente, remete à Hollywood Clássica. A falência do mais independente dos grandes estúdios do Sistema de Estúdios. Como dado de simbolismo, então, o fim da United Artists é a pá de cal daquele que é o momento mais irreverente da história do cinema norte-americano. Mais irreverente, bem entendido, quando se tem presente o jogo do mercado e a independência autoral. Isso para experimentar temas e formas que desafiam o ramerrão. Nos dizeres do filósofo Theodor Adorno, com o ramerrão temos a “regressão da audição”, em referência ao fetichismo da música na sociedade de consumo; aplicada ao cinema, “regressão da imagem”.

A se observar que isso ocorre, simultaneamente, com o fim do espírito libertário e contracultural dos anos de 1960. A década de 1980, conforme o movimento da história, abre-se para um período mais conservador, simbolizado pela presidência de Ronald Reagan. A se destacar, para fechar, um período sintomaticamente representado por um ator/presidente que foi uma das estrelas da era dourada de Hollywood. Caprichos da história.



(Fig. 87) Ronald Reagan é o xerife em Com a Lei e a Ordem (1953) no faroeste dirigido por Nathan Juran. É bem significativo o título do filme, e o papel de Reagan, que na década de 1980 foi presidente dos Estados Unidos. Como presidente, com a lei e a ordem devidamente legitimada para um xerife, ele invadiu a ilha de Granada em 1983, onde um movimento revolucionário havia chegado ao poder com a bandeira do marxismo-leninismo.

Registro final

Uma das graças do cinema é como ele envolve paixões, disputas, acordos, desacordos, cultos etc. A expressão “gêneros cinematográficos” simultaneamente diz tanto da magia do cinema quanto de seus limites. Dependendo de como é entendida, resulta numa “atração” que pode fazer quase confundir a palavra que identifica certo gênero com a própria palavra “cinema”.

Se assim o for, não se gosta propriamente de um filme, mas se é atraído por um gênero fílmico. O faroeste, a esse respeito, foi quando criança minha porta de entrada para o cinema, ou de modo mais prático para ver filmes.

O poder de atração dos gêneros cinematográficos, então, é enorme. O que faz com que, para muitos que apaixonadamente cultuam um gênero, aquilo que lhe seja estranho seja igualmente desinteressante, enfadonho. Nesse poder de atração, uma das tantas magias do cinema. Nisso o lado positivo que faz ver o encanto que a experiência cinematográfica pode propiciar.

Nisso, na mesma proporção, o lado negativo. Cultuar um filme, reconhecido a partir da etiqueta gênero cinematográfico – passada a infância e, principalmente, para quem se envolve mais diretamente com o cinema –, não é senão uma, mais uma, das inúmeras maneiras de ver uma obra fílmica. O lado negativo é, então, se limitar a essa possibilidade.

A história do cinema – e aqui a Nova Hollywood em destaque – mostra como a expressão “filmes de gênero”, além do culto, pode nos ensinar a pensar na amplitude a que a arte cinematográfica se oferece. Um blockbuster, ou uma franquia, é tão rico em SIGNIFICADOS quanto um filme de Jean-Luc Godard. “O binômio de Newton é tão belo quanto a Vênus...”, para lembrar verso famoso de Álvaro de Campos/Fernando Pessoa.

Mas, bem entendido, a atenção a significados latentes exige mais do que o simples culto, a paixão, a atração no sentido rigorosamente aristotélico de “categoria lógica”; ou seja, o que nos atrai sem que racionalmente consigamos explicar o porquê de nos sentirmos atraídos.

Referências

Nas referências abaixo, indico apenas livros e textos em português. Escritos aqui mesmo ou traduzidos. Penso as indicações como condições de possibilidades de o leitor em sentido amplo poder acessar uma referência. Mesmo uma edição já esgotada, pode ser perfeitamente encontrada por quem tiver interesse em sebos virtuais e congêneres.

Comparativamente, principalmente o acesso a livros em língua estrangeira é muitas vezes praticamente impossível. Embora o recurso ao PDF esteja disseminado. Mas o que entendo mesmo é que indicações assim podem apenas revelar exibicionismo num e-book que está longe de se pretender exaustivo. Claro que muitas informações, precisão de dados e ideias as obtive com a consulta de publicações estrangeiras não traduzidas. Acho, contudo, desnecessário exibí-las. O que importa para mim é que as referências abaixo, lidas em momentos distintos e com motivações alheias a este e-book comportam o que vejo como essencial e disponível em português para quem seja tocado pelo assunto e queira saber mais do alinhavei.

AUGUSTO, Heitor, *Blaxploitation, um cinema de revolta*, disponível em <file:///C:/Users/Humberto/Documents/Blaxploitation_um_cinema_de_revolta.pdf>, acesso em 13/12/2020.

BISKIND, Peter, *Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock'n,roll Salvou Hollywood*, tradução: Ana Maria Bahiana, Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2009.

BOGDANOVICH, Peter, *Afinal, quem faz os filmes*, Tradução: Henrique W. Leão, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin, *A arte do cinema - uma introdução*, Tradução: Roberta Gregoli, Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

CARROL, Noël, *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, Tradução: Roberto Leal Ferreira, Campinas: Papirus (Coleção Campo Imagético), 1999.

CATÁLOGO MEC BANCO DO BRASIL, *Tela negra, o cinema Blaxploitation*, disponível em < <https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/TelaNegra.pdf>>, acesso em 13/12/2020.

CAVALCANTI, Caio, *Hollywood, Sistema de Estúdios e Narrativa Clássica*, Disponível em: <<https://mnemocine.com.br/?p=677>>. Acesso em: 11 nov. 2024

CIMENT, Michel, *Hollywood – Entrevistas*, Tradução: Élcio Fernandes, Revisão técnica: Sheila Schvarzman, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

COSTA, Antonio, Compreender o cinema, Tradução: Nilson Moulin Louzada, Revisão técnica: Sheila Schvarzman, Rio de Janeiro: Globo, 1987.
COUSINS, Marc, História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno, Tradução: Cecília Camargo Bartalotti, São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FERREIRA, Juliana, O som Blaxploitation: as trilhas mais memoráveis do movimento que revolucionou o cinema, a música e a cultura nos anos 1970, disponível em < <https://monkeybuzz.com.br/materias/o-som-do-blaxploitation/>>, acessado em 13/12/2020.

FRIEDERICH, Otto, A cidade das redes - Hollywood nos anos 40, Tradução: Ângela Melin, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FRÜNDT, Bodo, Alfred Hitchcock e seus filmes, Tradução da Ediouro, Revisão: Susana Schild, 1992.

GOMES DE MATOS, A. C. A outra face de Hollywood: Filme B, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

_____, Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano, Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

GONÇALVES, Paulo Ricardo, Francis Ford Coppola: o cronista da América, Editora Voa, 2015.

GOTTLIEB, Sidney (Org.), Hitchcock por Hitchcock – Coletânea de textos e entrevistas, Tradução: Vera Lucia Sodrê, Rio de Janeiro: Imago Ed. 1998.

HARRIS, Mark, Cenas de uma revolução – o nascimento da Nova Hollywood, Tradução: Alexandre Boide, São Paulo: L&PM, 2011.

HELLMAN, Lillian, A caça às bruxas, Tradução: Tomie Thomson, Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1981 (Coleção Presença).

IMDb – Internet Movie Database. Proprietário: Amazon. País de origem: Reino Unido. Editado por Robert Lewis.

KAEL, Pauline, Criando Kane e outros ensaios, Tradução: Marcos Santarrita, Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____, 1001 noites no cinema, Seleção: Sérgio Augusto, Tradução: Marcos Santarrita e Alda Porto, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LAWSON, John Howard, O processo de criação no cinema, Tradução: Anna Maria Capovilla, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

ROSENFELD, Anatol, Cinema: arte e indústria, São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SADOUL, Georges, História do cinema mundial: das origens aos nossos dias, Tradução: Júlio de Albuquerque Sacadura e Maria Heleno Bellino Sacadura, Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SCHATZ, Thomas, O gênio do sistema. A era dos estúdios em Hollywood, Tradução: Marcelo Dias Almada, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHICKEL, Ricard, Conversas com Scorsese, Tradução: José Rubens Siqueira, São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

SILVA, Humberto Pereira da, Sweet Sweetback's Baadasssss Song, Site Cinema Escrito disponível em < <https://www.cinemaescrito.com/2021/05/sweet-sweetba-cks-baadasssss-song/>>, acesso em 13/12/2020.

_____, Os Boinas Verdes e a retórica salvacionista norte-americana, Site Cinema Escrito disponível em < <https://www.cinemaescrito.com/2022/04/os-boina-verdes/>>, acesso em 13/12/2020.

_____, Mocinhos e bandidos no Velho Oeste: a história, o cinema e suas representações, Revista Mnemocine, disponível em < <https://mnemocine.com.br/wp-content/uploads/2024/07/Revista-Mnemocine-na-0.pdf>>, acesso em 13/12/2020.

SKLAR, Robert, História social do cinema americano, Tradução: Octavio Mendes Cajado, São Paulo: Cultrix, 1975.

TRUFFAUT, François, Hitchcock – diálogo com Truffaut, Tradução: Regina Louro, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987.

VEILLON, Olivier-René, O cinema americano dos anos trinta, Tradução : Marina Appenzeller, São Paulo : Martins Fontes, 1992. – (Opus 86)

Mini-bio:

Humberto Pereira da Silva é professor de História de Cinema do curso de cinema da Faap. Além de professor, é crítico de cinema e assim sendo membro da Abraccine. Ao longo de quase três décadas escreve para diversas publicações e sites especializados em cinema, assim como já compôs o júri de importantes festivais de cinema no Brasil. Atualmente é colaborador fixo do site CinemaEscrito. Resultado de sua atuação especificamente em cinema, publicou entre outros *Glauber Rocha – cinema, estética e revolução* (Paco Editorial, 2016).

Créditos das imagens

Este e-book não tem finalidade comercial. O objetivo de sua confecção é essencialmente didático e, eventualmente, se oferecer como fonte de pesquisa. Agradecemos, portanto, pelo uso das imagens a todos aqueles abaixo creditados. E, antecipadamente, desculpamo-nos por qualquer omissão. Assim sendo, caso haja omissão nos créditos das imagens, com prazer estes serão devidamente inseridos a qualquer empresa ou indivíduos que nos comunique sobre a ocorrência.

Fig. 1 – Jaa Torrano, Aedos, os antigos poetas, Plano de Leitura no WorldPress.com (<https://planodeleitura.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/home-ro.gif>).

Fig. 2 – Siracusa: visita guiada oficial ao Parque Arqueológico de Neapolis. Distribuidor: GetYourGuide Tours & Tickets GmbH.

Fig. 3 – Cinema das atrações no GRAPH PAPER PRESS, todos os direitos © por Raimo Benedetti.

Fig. 4 – Origem do cinema, miryssilva0706 no WorldPress.com (https://miryssilva0706.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/cinema_site.jpg).

Fig. 5 – Alfred Hitchcock. Foto: Bettemann/Getty Images.

Fig. 6 – EDISON STUDIOS ©EdisonStudiosTM. Film Production and Distribution.

Fig. 7 – Foto: Todos os direitos ©UCLA Film & Television Archive.

Fig. 8 – Ilustração de Broncho Billy com imagem sobreposta de G. M. Anderson. Artista desconhecido. Foto: Pierce Archive LLC/ Buyenlarge via Getty Images.

Fig. 9 – Douglas Sirk. Foto: Keystone/ Getty Images.

Fig. 10 – Poster do filme Nada de novo no Front (1930). ©Morgan Litho Company. Domínio. público.

Fig. 11 – Dançarinas em cena em Cavadoras de ouro (1933). Foto: Warner Brothers/Getty Images.

Fig. 12 – Scarface (1932), Paul Mani. Bw, photo, Film posters vintage.

Fig. 13 – À beira do abismo (1946), Humphrey Bogart & Lauren Bacall. CINEMA P&B. Enciclopédia e Banco de imagens do Cinema P&B.

Fig. 14 – No tempo das diligências (1939). Claire Trevor & John Wayne. CINEMA P&B. Enciclopédia e Banco de imagens do Cinema P&B.

Fig. 15 – George Grantham Bain Collection/Library of Congress Washington, D.C. (LC-DIG-ggbain-36285).

Fig. 16 – Crédito: Allstar Picture Library Ltd/ Alamy Stoch Photo.

Fig. 17 – Poster promocional do filme O enigma de outro mundo (1982). Fonte: IMP Awards. Autor: Drew Struzan. Direitos autorais: Universal Pictures.

Fig. 18 – Cantando na chuva (1952). Foto: divulgação.

Fig. 19 – Anjos de cara suja (1938). Ann Sheridan, Pat O'Brien & James Cagney. CINEMA P&B. Enciclopédia e Banco de imagens do Cinema P&B.

Fig. 20 – Relíquia macabra (1941). Humphrey Bogart & Mary Astor. CINEMA P&B. Enciclopédia e Banco de imagens do Cinema P&B.

Fig. 21 – Crédito: In-Sightful Living.

Fig. 22 – Levada da Breca (1938). Howard Hawks, Gary Grant & Katharine Hepburn. CINEMA P&B. Enciclopédia e Banco de imagens do Cinema P&B.

Fig. 23 – Poster promocional do filme O médico e o monstro (1931). Fonte: IMDb. Autor: Rouben Mamoulian. Direitos autorais: Paramount Pictures.

Fig. 24 – Foto: Irving Thalberg. Collection: Keystone-France/Gamma-Keystone. Data: 1927. Via Getty Images.

Fig. 25 – Reprodução feita a partir de matriz Blu-ray, de cena do filme Cidadão Kane (1941), dirigido por Orson Welles. REPRODUÇÃO/REPRODUÇÃO.

Fig. 26 – Foto: Exterior do Loew's Kings Theatre em 1930. Richard Perry/The New York Times. REPRODUÇÃO/REPRODUÇÃO.

Fig. 27 – Logo da Monogram Pictures. Arquivo: 4OtWrtGT dVH9u16ErJ-faQ199183.jpeg. Domínio público.

Fig. 28 – Elizabeth Taylor em Cleópatra (1963). Foto: Reprodução/IMDb.

Fig. 29 – Família norte-americana na década de 1950. Crédito: Camerique/Colaborador. Coleção: Archive Photos via Getty Images.

Fig. 30 – Arquivo: Bryna Productions Logo.jpg. Domínio público.

Fig. 31 – Fotografia de Rosa Parks com Martin Luther King ao fundo (1955). National Archives record ID: 306-PSD-1882 (Box 93). Fonte: Ebony Magazine. Domínio público.

Fig. 32 – Annette Funicello, Frank Avalon e Linda Evans em Folias na praia (1965). FPG/ Hulton Archives/Getty Images.

Fig. 33 – Foto: Daniel Kaluuya em Corra! (2017). Divulgação.

Fig. 34 – Benedict Cumberbatch e Jesse Plemons em Ataque dos cães (Foto: Divulgação/Netflix).

Fig. 35 – Foto: Jimmy Hendrix no Festival de Woodstock (1969). Divulgação.

Fig. 36 – Lee Meriwether, Robert Colbert e James Darren em O Túnel do Tempo (Foto: ABC/Arquivo).

Fig. 37 – Roger Corman em 1955. Foto: Hulton Archive/Getty Images.

Fig. 38 – Luana Anders em Dementia 13 (1963). America International Pictures. Domínio público.

Fig. 39 – Faye Dunaway e Warren Beatty em Bonnie e Clyde (1967). Foto: Warner Bros./Divulgação.

Fig. 40 – Peter Fonda e Dennis Hopper em Sem destino (1969). Foto: Divulgação.

Fig. 41 – Moto usada por Peter Fonda em Sem destino (1969). Foto: Damian Dovarganes / AP.

Fig. 42 – Cartaz de A Porta da Loucura (1936).jpg. Motion Pictures Ventures. Domínio público.

Fig. 43 – Poster do filme Faces da morte (1978). Fonte: TheMovieDB. Autor: F.O.D Productions. Direitos autorais: F.O.D Productions.

Fig. 44 – Foto: Malcolm X (1962). Detroit News Archive.

Fig. 45 – Foto: Martin Luther King (1963). Photograph by Central Press/Getty.

Fig. 46 – Huey P. Newton. Esta foto foi publicada em The Black Panther, Vol. 1, Nº 6, 23 de novembro de 1967. Fotógrafo: Blair Stapp.

Fig. 47 – Melvin Van Peebles em entrevista para Essence Magazine. Imagem digitalizada e disponível no Black Film Archive. Fotógrafo e arquivista: Silas Vassar III.

Fig. 48 – Pam Grier em Os gritos de Blácula (1973). © 1973 Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. All Rights Reserved.

Fig. 49 – Fotografia: Gordon Parks. Direitos de imagem: Image courtesy Weinstein Gallery.

Fig. 50 – Arquivo: carro policial em chamas em Sweet Sweetback's (1971). Domínio público.

Fig. 51 – Gravura de Gustav Doré (1832-1888) para o livro Gargântua, de François Rabelais (1483-1553). Gustave Doré. Domínio público.

Fig. 52 – Charles Chaplin no filme Tempos Modernos (1936). Imagem: divulgação.

Fig. 53 – Dr. Fantástico (1964). Peter Sellers, George C. Scott, Roberto O'Neil, Roy Stephens, Reg Thomson. Foto por MPTV – Imagem cortesia mptvimagens.com

Fig. 54 – John Wayne e Irene Tsu em Os Boinas Verdes (1968). © 1968 Warner Bros.Ent. All Rights Reserved.

Fig. 55 – George C. Scott em Patton (1970). Photo at AllPosters.com.

Fig. 56 – Donald Sutherland e Elliott Gould em MASH (1970). United Archives GmbH / Alamy Stock Photo.

Fig. 57 – Warren Beatty e Julie Christie em Quando os Homens são Homens (1971). Foto: Michael Ochs Archives - © 2013 Getty Images – Imagem cortesia gettyimages.com.

Fig. 58 – Foto: Francis Ford Coppola nos anos de 1960. Images.uncy.org/pt/c/c3/Coppola.jpg

Fig. 59 – Francis Ford Coppola, Marlon Brando e Al Pacino no set de filmagem de O Poderoso Chefão (1972). © Paramount Pictures. Fonte: IMDb.

Fig. 60 – Marlon Brando em O Poderoso Chefão (1972). © 1972 Paramount Pictures. Fonte: IMDb.

Fig. 61 – John Marley em O Poderoso Chefão. © Paramount Pictures. Fonte: IMDb.

Fig. 62 – Tubarão (1975). © 1975 – Universal Pictures. All Rights Reserved. Fonte: IMDb.

Fig. 63 – O Poderoso Chefão – Parte II (1974). Foto: Michael Ochs Archives/Getty Images. Fonte: IMDb.

Fig. 64 – Al Pacino em Scarface (1983). © 1983 Universal Pictures. Fonte: IMDb.

Fig. 65 – Frank Adonis e Ray Liotta em Os Bons Companheiros (1990). © 1990 Warner Bros.Entertainment. Fonte: IMDb.

Fig. 66 – Liza Minelli em Cabaré (1972). Foto: Allied Artists-ABC Pictures - © 1972 Allied Artists-ABC Pictures – Imagem cortesia mptvimagens.com. Fonte: IMDb.

Fig. 67 – Roma, cidade aberta (1945). © Kinowelt.

Fig. 68 – Robert de Niro, Jodie Foster e Billie Perkins em Taxi Driver (1976). Foto: Sunset Boulevard/Corbis via Getty Images – Imagem cortesia gettyimages.com. Fonte: IMDb.

Fig. 69 – Henry Fonda, John Carradine, Jane Darwell, Dorris Bowdon, Frank Darien, Eddie Quillan, Russell Simpson, O. Z. Whitehead em As Vinhas da Ira (1940). Imagem cortesia mptvimagens.com. Fonte: IMDb.

Fig. 70 – Jon Voight e Dustin Hoffman em Perdidos na Noite (1969). © Courtesy Everett Collection. Fonte: IMDb.

Fig. 71 – Harvey Keitel, Robert de Niro e Davis Proval em Caminhos Perigosos (1973). © 1973 – Warner Bros. All Rights Reserved. Fonte: IMDb.

Fig. 72 – Gene Hackman em *A Conversação* (1974). © 2003 – Paramount Pictures All Rights Reserved. Fonte: IMDb.

Fig. 73 – Robert de Niro em *Taxi Driver* (1973). © 1976 – Columbia/Tristar. Fonte: IMDb.

Fig. 74 – Robert de Niro e Martin Scorsese em *Taxi Driver* (1973). Foto: Archive Photos/Getty Images - © 2012 Getty Images – Imagem cortesia gettyimages.com. Fonte: IMDb.

Fig. 75 – Robert de Niro e Liza Minelli em *New York, New York* (1977). © Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. All Rights Reserved. Fonte: IMDb.

Fig. 76 – Linda Blair em *O Exorcista* (1973). © 1973 – Warner Brothers – All Rights Reserved. Fonte: IMDb.

Fig. 77 – Robert de Niro em *Taxi Driver* (1976). © Columbia Pictures. Fotografia: Josh Winer. Fonte: IMDb.

Fig. 78 – Jodie Foster em *Taxi Driver* (1976). © 1976 – Columbia/Tristar. Fonte: IMDb.

Fig. 79 – Caspar David Friedrich, *Caminhante sobre o mar de névoa*, óleo sobre tela 98,4 x 74,8 cm, 1817. Conservada na Hamburg Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha. Reprodução fotográfica feita por Cybershot800i. (Diff).

Fig. 80 – Arquivo: RH Louise Garbo29.jpg. Greta Garbo cerca de 1930. Domínio público.

Fig. 81 – Copyright by production studio and/or distributor. MoviesStillsDB.com

Fig. 82 – Peter Bogdanovich e Cybill Shepherd na cerimônia do Oscar em 1972. Foto: PHIL ROACH/IPOL/GLOBE PHOTOS.

Fig. 83 – Jeff Bridges, Cybill Shepherd, Timothy Bottoms em *A Última Sessão de Cinema* (1971). © Columbia Pictures. Fonte: IMDb.

Fig. 84 – *A Última Sessão de Cinema* (1971). © 1971 – Columbia Pictures. Fonte: IMDb.

Fig. 85 – *A Última Sessão de Cinema* (1971). © 1971 – Columbia Pictures. Fonte: IMDb.

Fig. 86 – Tatum O'Neal e Ryan O'Neal em *Lua de Papel* (1973). Fonte: IMDb.

Fig. 87 – Russell Johnson e Ronald Reagan em *Com a Lei a Ordem* (1953). © 1995-Universal City Studios Inc.-All Rights Reserved. Fonte: IMDb.