UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

SÉRGIO EDUARDO ALPENDRE DE OLIVEIRA

O mal-estar da sociedade americana e sua representação no cinema (1975-1978)

São Paulo
2013

SÉRGIO EDUARDO ALPENDRE DE OLIVEIRA

O mal-estar da sociedade americana e sua representação no cinema (1975-1978)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

São Paulo
2013

Aos meus pais, Maria dos Anjos e Manoel
Ao meu irmão Ricardo
À Eide Sandra Azevedo Abreu

Agradecimentos

Agradeço especialmente ao Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin, que me ensinou a ser menos um crítico de cinema e mais um pesquisador acadêmico nestes dois anos e meio de trabalho.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado, fundamental para a realização desta pesquisa.

Aos meus pais, Maria dos Anjos e Manoel, por entenderem que a diminuição do número de visitas se devia ao término dos prazos de qualificação e entrega da dissertação.

Ao meu irmão Ricardo, por me ajudar sempre com algumas dúvidas gramaticais.

À Eide Sandra Azevedo Abreu, por ter me incentivado a trilhar novamente o caminho acadêmico e pela ajuda inestimável na redação do projeto.

Aos amigos Cléber Eduardo, Luiz Carlos Oliveira Jr. e Pedro Faissol, pelas sugestões e questionamentos feitos durante a pesquisa.

Resumo:

Neste trabalho investigamos em que medida o mal-estar da sociedade americana, entre 1975 e 1978, causado por uma série de acontecimentos dos anos 1970 (fim da Guerra do Vietnã, reivindicações das chamadas minorias sociais, crise da OPEP e Watergate, entre outros), foi representado em filmes comerciais, feitos dentro de Hollywood e sem maiores ambições autorais. Os filmes analisados neste trabalho são: *Rocky - Um Lutador* (John G. Avildsen, 1976) e *Os Embalos de Sábado à Noite* (John Badham, 1977).

Palavras-chave: História do Cinema Americano, mal-estar, anos 1970

Abstract

In this work we investigate to what extent the malaise of American society between 1975 and 1978, caused by a series of events of the seventies (end of the Vietnam War, calling claims of social minorities, the OPEC crisis and Watergate, among others) , was represented in commercial films made in Hollywood without auteurist ambitions. The films analyzed in this work are: *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) and *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977).

Keywords: History of American Cinema, malaise, 1970s

Sumário

Introdução.....08

Capítulo 1

Contexto cinematográfico da América nos anos 1960 e 70.....29

1.1. Os acontecimentos históricos e o cinema americano nos anos 1960.....32

1.2 O nascimento da Nova Hollywood (1967).....36

1.2.1. Antes de 1967: os antecedentes da Nova Hollywood.....43

1.2.2. Robert Aldrich e o espírito da Nova Hollywood.....46

1.2.3. O Oscar de 1967.....57

1.2.4. O marco inicial, *Bonnie & Clyde*, e seu diretor, Arthur Penn.....60

1.3. Nova Hollywood: 1967-1980.....72

1.3.1. Duas fases da Nova Hollywood.....80

Capítulo 2

Rocky e o mal-estar nas ruas de Filadélfia.....84

2.1. *Rocky* e o contexto do cinema americano em 1976.....84

2.2. O caminho de Avildsen até Rocky.....96

2.3. O calvário de Rocky Balboa, e sua redenção.....103

2.4. *Rocky* dentro da tradição dos filmes de boxe.....128

2.5. *Rocky* vs. *Taxi Driver*: a Academia mandou o recado.....135

Capítulo 3

Nova York, falência moral: *Os Embalos de Sábado à Noite* e sua relação com alguns filmes da época.....148

3.1. O contexto do cinema americano em 1977.....151

3.2. Um blockbuster diferente e sua limitação nas bilheterias.....169

3.3. O novo musical realista de Hollywood e sua recepção crítica.....189

3.4. Filmes de dezembro: *Os Embalos de Sábado à Noite* e *Rocky*.....194

3.5. A relação com *New York, New York* e outros musicais.....196

Conclusão

O que sobrou da Nova Hollywood, o que surgiu no caminho aberto por Rocky e Os Embalos de Sábado à Noite, e o cinema da era Reagan.....203

Anexo

Fichas técnicas de Rocky e Os Embalos de Sábado à Noite.....211

Bibliografia

Livros.....213
Artigos e resenhas.....216
Filmes importantes para o desenvolvimento deste trabalho.....217

Introdução

O cinema feito nos Estados Unidos, desde que os pioneiros ajudaram a desenvolver a linguagem cinematográfica até a explosão do blockbuster nos anos 1980 e 1990, é assunto das mais variadas teses e dos mais abrangentes livros. O cinema americano da década de 1970, por exemplo, já foi tema de inúmeros trabalhos realizados dentro ou fora da academia, geralmente tendo como foco a Nova Hollywood[1] de jovens diretores como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Brian De Palma, que começaram nos anos 1960 e atingiram o estrelato com filmes realizados na década seguinte[2].

Contudo, há um contexto dentro desse período histórico que ainda não foi satisfatoriamente estudado, dentro dos anos 1970: o cinema que, representando o lado mais comercial de Hollywood, mostrou o mal-estar da sociedade americana entre 1975, ano que marca o retorno dos últimos soldados do Vietnã, e 1978, ano emblemático por representar, no meio do governo de Jimmy Carter (1977-1980), o auge da Disco Music, o início da fortificação de movimentos conservadores insatisfeitos com a crise econômica (o que iria culminar com o avanço republicano e a eleição de Ronald Reagan para dois mandatos consecutivos (1981-1988)[3] e pelo surgimento de três filmes importantes sobre o fracasso da Guerra do Vietnã: *Amargo Regresso*, de Hal Ashby,

---

[1] Nova Hollywood é como foi chamado o momento do cinema em que jovens diretores fizeram filmes autorais dentro da indústria cinematográfica americana. A periodização varia de autor para autor, mas geralmente concentra-se entre o final dos anos 1960 e o final dos anos 1970. Passaremos por essas periodizações, bem como por alguns filmes e diretores importantes da época, no capítulo 1 deste trabalho.

[2] São raros os estudos sobre o período no Brasil. Temos um capítulo e dois livros: MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: *História do cinema mundial*, 2006; BISKIND, Peter. *Como a geração sexo, drogas e rock and roll salvou Hollywood*, 2009; e HARRIS, Mark. *Cenas de uma revolução - O nascimento da Nova Hollywood*. L&PM. Porto Alegre, 2011. Desses, só o primeiro, um artigo, foi produzido no Brasil. Entre os textos existentes no exterior sobre esse período estão CARROLL, Noel. The future of allusion. in *October*, 1982; e BAUDRY, Leo. The Sacraments of Genre: Coppola, De Palma, Scorsese. In *Film Quaterly*, Vol. 39, Nº 3. p.34-49. University of California Press, 1985. Além desses textos, podemos destacar os seguintes livros: BERLINER, TODD. *Hollywood Incoherent – Narration in Seventies Cinema*, 2010; ELSAESSER, Thomas; HORWARTH, Alexander; KING, Noel. *The last great american picture show: New Hollywood cinema in the 70s*, 2004; FRIEDMAN, Lester (org.). *American cinema of the 1970s: themes and variations*, 2007; KING, Geoff. *New Hollywood Cinema: an introduction*, 2002; KOLKER, Robert. *A cinema of loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, 2000; LEV, Peter. *American films in the '70s - Conflicting visions*, 2000; e principalmente THORET, Jean-Baptiste. *Le cinéma américain des années 70*, 2009; e WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, 2003.

[3] Ver TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas. *O Exército Inútil de Robert Altman: cinema e política (1983)*, tese de doutorado defendida na USP que estuda, entre outras coisas, as conquistas sociais das minorias e a reação conservadora que se iniciou no fim dos anos 1970 e cresceu assustadoramente durante a presidência de Ronald Reagan, na década seguinte. O estudo de Vilas-Bôas é o único realizado no Brasil sobre o assunto, até onde pudemos pesquisar.

Who'll Stop the Rain, de Karel Reisz, e *O Franco Atirador*, de Michael Cimino. O presente estudo, portanto, é inédito no Brasil.

Não se trata de pesquisar os filmes que os diretores da Nova Hollywood fizeram no período, nem dos blockbusters que mudaram a história de Hollywood, *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975) e o primeiro *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977); nem ainda dos autores que já haviam construído uma reputação à margem de Hollywood (Robert Altman, Arthur Penn, Paul Mazursky, Woody Allen, entre outros). Tais obras serão mencionadas, ou brevemente analisadas (e no caso de Penn, examinadas mais detidamente), no decorrer da pesquisa, mas terão papel coadjuvante na pesquisa. Da mesma forma, não falaremos aqui dos três filmes sobre o retorno traumático da Guerra do Vietnã citados acima, mas de um que os antecedeu: *A Outra Face da Violência* (John Flynn, 1977), obra essencial para entendermos o período, e uma das que impulsionaram a realização desta pesquisa.

O que estudaremos aqui de forma mais detalhada é principalmente o cinema mundano, feito com garra e orçamentos médios ou pequenos, representados pelos filmes *Rocky – Um Lutador* (John G. Avildsen, 1976) e *Os Embalos de Sábado à Noite* (John Badham, 1977), produções de orçamento médio e grande sucesso nas bilheterias que representavam o mal-estar pelo qual passava a sociedade americana na época, após o fracasso do conflito asiático e o escândalo de Watergate e durante a crise econômica que se aprofundou a partir de 1973. Tais filmes foram realizados por diretores que ainda não haviam atingido um grande status na indústria americana (e nunca atingiriam). John G. Avildsen e John Badham não constam, geralmente, em enciclopédias de cinema. Estão ausentes, por exemplo, da *International Dictionary of Film and Filmmakers*, editada por Tom e Sara Pendergast[4] e bem abrangente em suas mais de mil páginas com verbetes grandes até para diretores com pouco prestígio. Quando constam em compilações desse tipo, seus verbetes são pequenos. É o caso da *Great Movie Directors*, organizada por Ted Sennett[5], que privilegia diretores americanos, mas só apresenta verbetes minúsculos para Avildsen e Badham. Em sites de referência como o índice de diretores presentes na

[4] PENDERGAST, Tom & Sara. *International Dictionary of Films and Filmmakers*. St. James Press, 2000.
[5] SENNETT, Ted. *Great Movie Directors*. Harry N. Abrams, Inc, 1986.

página da University of California[6], ou na página de diretores da revista *Senses of Cinema*[7], esses nomes estão ausentes.

Com este trabalho vamos investigar esse momento cinematográfico dos Estados Unidos, localizado entre 1975 e 1978, quando a sociedade passava por uma crise econômica e moral advinda de diversos acontecimentos marcantes ocorridos desde a década de 1960, e em que medida o mal-estar pelo qual a sociedade americana passava era sensível em dois filmes menos autorais ou incisivos, de puro entretenimento, como também em uma obra independente, realizada fora dos grandes estúdios, e por isso com maior liberdade para expor a desesperança e a falência dos ideais defendidos na década anterior.

Rocky - Um Lutador marca o início do estrelato de Sylvester Stallone, e foi vencedor do Oscar de melhor filme de 1976; *Os Embalos de Sábado à Noite* é um testemunho da Disco, estilo musical mais influente da época ao lado do punk rock, e o filme que revelou John Travolta. A história de *Rocky*, tal como a gestação do filme, começa no final de 1975, e *Os Embalos de Sábado à Noite*, como estreou em dezembro de 1977, atingiu enorme sucesso no ano seguinte. Temos, assim, brevemente explicados o ano inicial e o ano final do período escolhido nesta pesquisa.

****

Para seguirmos um caminho mais seguro, partiremos da ideia apresentada por Ismail Xavier na introdução de *Sertão Mar*, na qual o pesquisador analisa as obras iniciais de Glauber Rocha (*Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) com o propósito de "identificar como, nos filmes analisados, as características de imagem e de som se põem como respostas a demandas que vêm da esfera do político e do social, e como também elementos de outra natureza entram no jogo que constitui a obra"[8]. No primeiro parágrafo de tal introdução, ao comentar a tão falada estética da fome do cinema novo brasileiro, Xavier de certa forma ilumina nosso caminho:

> Da fome. A estética. A preposição "da", ao contrário da preposição "sobre", marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do

[6] http://www.lib.berkeley.edu/MRC/directorbib.html – acessado novamente em 29/07/2013.
[7] http://www.sensesofcinema.com/great-directors/ - acessado novamente em 29/07/2013.
[8] XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. 2ª ed. Cosac & Naify. São Paulo, 2007. p. 15.

> qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras.[9]

Ideia semelhante, que nos servirá igualmente como norteadora da pesquisa, é a escrita por Kracauer em um texto de 1927. Segundo o pensador alemão,

> O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. Inversamente, ao seu conhecimento está ligada sua interpretação. O conteúdo fundamental de uma época e os seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente.[10]

A frase diz mais respeito a um trabalho de historiador do que à análise de uma obra de arte, mas pensamos que pode nos servir também para analisar os filmes escolhidos, pois neles podemos encontrar "discretas manifestações de superfície", além de elementos escondidos que apenas uma visão detalhada poderia encontrar. E, afinal, o trabalho de analisar um documento histórico, como discutiremos abaixo, guarda algumas características semelhantes ao trabalho de analisar esteticamente um filme, já que um filme é, por si só, um documento histórico.

Em relação a tais discretas manifestações e a coisas escondidas, é mais ou menos o que dizem os redatores do texto coletivo sobre *A Mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*) escrito em 1970 e publicado na *Cahiers du Cinema*. Após apresentar um panorama de Hollywood em 1938 e 1939 (anos em que o filme de John Ford fora concebido e lançado), e também da América nesse mesmo período, encerram um capítulo afirmando que é

[9] Idem. p. 13.
[10] KRACAUER, Sigmund. *O ornamento da massa*. Cosac & Naify. São Paulo, 2009. p. 91.

> sem dúvida difícil, mas necessário tentar apreciar a importância global e respectiva desses fatores quanto à intenção e à "mensagem" ideológica do filme. Em Hollywood, mais que em todos os outros lugares, o cinema não é "inocente": pertencente ao sistema capitalista, submetido a suas opressões, suas crises, suas contradições, o cinema americano, principal aparelho da superestrutura ideológica, é maciçamente determinado por todos os seus níveis de existência.[11]

Pois é na mesma Hollywood, pertencente ao sistema capitalista por excelência, embora envelhecida de quase quatro décadas, que encontramos os filmes que iremos analisar. Em suas engrenagens, como também na recepção que obtiveram na mídia e na indústria (representada sobretudo pela Motion Pictures Academy e seus cobiçados Oscars), podemos perceber, em maior ou menor grau, sinais evidentes do mal-estar que perpassava a consciência americana, mesmo quando esses sinais encontram-se disfarçados, ou em vias de serem ultrapassados, ou ainda dentro de suas narrativas.

Os filmes foram escolhidos por terem marcado, de maneiras diferentes, uma época em que os parâmetros de sucesso encontravam-se em rápida mudança, e o estilo independente ganhava em paralelo uma face mais relativamente comercial (em relação à face mais experimental, de Jonas Mekas, Andy Warhol, Hollis Frampton, Robert Kramer e outros mestres do cinema de vanguarda americano nos 60s e 70s), tendo, por isso, maiores chances de atingir um público mais amplo, ainda que restrito. Os dois filmes, *Rocky* e *Os Embalos de Sábado à Noite*, representam o que o público queria ver na época: histórias que vislumbravam uma esperança para aqueles tempos críticos e negativos.

Rocky - Um Lutador tem diversas imagens das ruas de Filadélfia, onde a história se passa. São ruas sujas, com mendigos e vagabundos agrupados em pleno dia. Além disso, há um sentimento de fracasso profissional que perpassa o filme, com personagens desiludidos, mutilados espiritualmente por experiências malogradas do passado. A redenção final do boxeador vivido por Stallone não esconde a melancolia evidente nas

---

[11] Texto coletivo sobre *A Mocidade de Lincoln*. In *Cahiers du Cinéma*, nº 223, 1970. Aspas dos autores. À época, a revista era editada por Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast e Jacques Rivette; e os redatores-chefes eram Jean-Louis Comolli e Jean Narboni. Eduardo Morettin escreveu um artigo em que situa essa leitura da revista sobre *A Mocidade de Lincoln* e o momento em que a Cahiers se encontrava (um momento de crescente radicalização política após maio de 1968). O artigo pode ser lido aqui: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/8794/6158 (acessado em 30/07/2013)

cenas em que ele tenta recuperar a velha forma, ou nos momentos em que é humilhado e ofendido.

Rocky ganhou o prêmio principal da academia num ano em que um dos indicados era *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), filme que pintava um retrato mais direto da situação econômica e da ressaca do Vietnã. A preferência por um filme que terminasse de maneira mais positiva é sintomática. Hollywood sempre preferiu os heróis que lutam contra as dificuldades e vencem na vida aos heróis que desencadeiam um processo de catarse e violência. Ainda que *Taxi Driver* termine de maneira ligeiramente positiva do ponto de vista das bilheterias (ou enganosamente positiva, como veremos no final do segundo capítulo), o clima de desesperança é mais forte e evidente, mais chocante que aquele encontrado em *Rocky*, e por isso o filme de Scorsese tem sido muito mais estudado. Parece-nos importante, por isso, verificar o que tem de negativo em *Rocky*, e como as forças positivas do filme não conseguem anular, pelo menos por uma boa parte de sua duração, uma impressão de fracasso iminente em tudo que cerca os personagens.

Os Embalos de Sábado à Noite não foi vencedor de nada, mas pode ser considerado o retrato mais famoso da era *Disco*, e um dos filmes mais vistos e conhecidos do período que pretendemos estudar. Aparentemente esse estilo musical e comportamental representou um momento de felicidade generalizada e inconsequente, quando a sociedade americana mergulhou com tudo nas discotecas e suas noitadas regadas a bebida, sexo e cocaína. Interpretar dessa forma é enxergar apenas a superfície das coisas. O filme de John Badham nos ajuda a perceber que a Disco era na verdade um escape da realidade dura das ruas. Tal como nos musicais da Grande Depressão, nos quais a crise econômica era geralmente tematizada de maneira explícita, o mal-estar está presente em quase toda a duração do filme que serviu de catapulta para o fenômeno da Disco, seja no entorno que cerceia a vida de Tony Manero, o personagem de John Travolta, seja nas dificuldades por que passam diversos personagens do filme.

Esses dois filmes nos parecem indicar que, para que o mal-estar fosse sentido, não era necessário mostrar soldados violentos ou mutilados, como em *A Outra Face da Violência* (John Flynn, 1977), *Amargo Regresso* (Hal Ashby, 1978) e *O Franco Atirador* (Michael Cimino, 1978), ou investigações usando escutas eletrônicas, como no sublime *A Conversação* (Francis Ford Coppola, 1974), ou ainda o sofrimento de protagonistas que se encaixavam em alguma minoria, como o casal homossexual vivido

por Al Pacino e Jon Casale em *Um Dia de Cão* (Sidney Lumet, 1975). É na direção de explorar outros elementos de representação desse contexto que iremos pesquisar.

****

Como parâmetro para essa exploração, que passará, principalmente no primeiro capítulo, pela noção de cinema clássico e cinema moderno, é necessário fazer um pequeno apanhado do que alguns autores consideram ser o classicismo e o modernismo, e se é possível aplicar os mesmos conceitos, das mesmas maneiras, ao cinema. Não temos como nos aprofundar aqui na discussão sobre o que é clássico ou não, em artes ou em cinema. O que forneceremos são apenas alguns pontos para situar o leitor em relação ao que discutiremos mais adiante.

Em seu significado original, clássico é aquilo criado para as classes mais abastadas. Em termos gerais, é o que se pode ensinar em classe (em aula), algo que serve como molde para as obras que vierem a seguir. Mas esses conceitos há muito se tornaram ultrapassados, ou pelo menos limitadores. Como sabemos, é um assunto que mal se esgota no espaço de um livro, quanto mais de um artigo. Podemos, contudo, nos apoiar em alguns conceitos existentes.

É necessário, primeiramente, resgatar o conceito artístico em geral que Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg resumiram do *Iniciação Estética* de Benedetto Croce, no qual o classicismo

> se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. É o domínio do diurno. Avesso ao elemento noturno, o classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal.(...) A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo.[12]

Logo adiante, Guinsburg e Rosenfeld completam:

[12] GUINSBURG, J. (org). *O classicismo*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1999. p. 374.

> Há evidentemente, nesse domínio, certa autolimitação. O autor desaparece por trás da obra, não quer manifestar-se. Ou melhor, seu desejo manifesto é o de ser objetivo. A obra é que vale como tal e não pelo que ela diz de seu criador. Ela é uma comporta fechada e não aberta.[13]

Há ainda, em Rosenfeld e Guinsburg, um outro desdobramento do conceito de clássico, concernente à intenção do artista:

> (...) a arte clássica não quer diferenciar e individualizar, seu propósito é sempre chegar ao geral e ao típico. Na pintura e na escultura, sua busca é a do universal. Na literatura, esquiva-se de descer a distinções psicológicas, muito minuciosas. Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano.[14]

Vejamos, então, o que já foi dito sobre o que pode ser clássico em cinema[15]. Começando com as características enumeradas por David Bordwell em seu livro *Narration in the Fiction Film*, conforme resumidas por Fernando Mascarello:

> (1) os personagens bem-definidos e com objetivos claros; (2) as ações linearmente organizadas no que tange a causa e efeito; (3) a unidade de ação, tempo e espaço no interior de cenas e sequências; (4) a subserviência do estilo às necessidades de exposição da história; e (5) a comunicabilidade e a redundância.[16]

No Dicionário teórico e crítico de cinema, escrito por Jacques Aumont e Michel Marie, temos o seguinte trecho:

> Trabalhos fundados sobre o exame de corpos mais substanciosos (Bordwell et all, 1985) adiantaram que essa norma se define,

---

[13] Idem, *Ibidem*.
[14] Idem. p.375.
[15] Para uma discussão mais ampla do que é clássico em cinema ver ROHMER, Eric. *Le Goûte de la Beauté*. Cahiers du Cinéma, 2003 ; e DOUCHET, Jean. *L'Art d'Aimer*. Cahiers du Cinéma, 2003.
[16] MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Papirus, 2006. p.340.

> sobretudo, por seu objetivo – comunicar uma história com eficácia -, pois os elementos estilísticos que ela implica só permaneceram estáveis em relação aos grandes princípios: montagem em continuidade, "centralização" figurativa no plano, convenções relativas ao espaço e ao ponto de vista, montagem paralela de várias ações, unidade cênica e princípios de decupagem.[17]

Aumont e Marie referem-se à norma estético-ideológica do cinema clássico hollywoodiano, que segundo eles, foi por muito tempo "reduzida ao ideal da 'transparência'".[18] Mais adiante, no verbete "transparência", observamos o seguinte trecho:

> Esse termo designa, igualmente, uma tendência estética geral do cinema, sua tendência realista: um cinema "transparente" ao mundo representado, ou seja, um cinema em que o trabalho significante, o enquadramento, a montagem e a interpretação ao ator sejam quase imperceptíveis como tais, e se deixem, de certo modo, esquecer em prol de uma ilusão de realidade acrescida. É, particularmente, a perspectiva da montagem "proibida" (Bazin), destinada a evitar que a realidade seja burlada.[19]

Vale mencionar, a respeito da transparência, a metáfora usada por José Ortega y Gasset sobre a arte clássica, metáfora que pode ser aplicada naturalmente ao cinema[20]. O filósofo espanhol, afirmando ser uma questão de óptica extremamente simples, diz que "para ver um objeto, precisamos acomodar de certo modo o nosso aparelho ocular"[21]. E exemplifica:

> Imagine o leitor que estamos olhando um jardim através do vidro de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio de

[17] AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus Editora. Campinas, 2003. p. 55.
[18] Idem. p. 55. (aspas dos autores).
[19] Idem. p. 292. Aspas dos autores.
[20] Para maiores implicações no uso desses conceitos e uma análise da evolução das teorias cinematográficas ver XAVIER, Ismail (org). *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
[21] ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Cortez Editora, 1991. p.27.

> visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e folhagens. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. Portanto, ver o jardim e ver o vidro da janela são duas operações incompatíveis: uma exclui a outra e requerem acomodações oculares diferentes.[22]

Em seguida, Ortega y Gasset completa o raciocínio aplicando-o à recepção artística: "quem na obra de arte procura-se comover com os destinos de João e Maria ou de Tristão e Isolda e neles acomoda a sua percepção espiritual, não verá a obra de arte."[23]

Podemos dizer então, de maneira didática, que no cinema clássico deixamos de ver o vidro, que por sua vez é notado no cinema moderno. Obviamente o "ver o vidro" pode ser uma opção de quem estiver estudando tal obra, seja clássica ou moderna. A metáfora de Ortega y Gasset nos interessa aqui pela ideia de transparência e opacidade que pode guiar nossa apreensão de uma determinada obra. Do mesmo modo, o pensador não faz, então, uma apologia à arte moderna. Apenas identifica o desejo do apreciador de entrar na história que determinada obra conta.

Ainda no mesmo dicionário de Aumont e Marie, encontramos, no verbete de "moderno" (Cinema), o seguinte trecho (relativo, na verdade, à modernidade como conceito): "No século XX. a modernidade foi cada vez mais analisada como intrinsicamente paradoxal, já que ela é uma tradição - mas tradição da antitradição."[24]. E continuam, no mesmo verbete (agora já especificamente sobre cinema):

---

[22] Idem, *ibidem*.
[23] Idem, *ibidem*.
[24] AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *op.cit*. p. 193.

> No cinema, a questão foi exposta por uma fração da crítica francesa que evidenciou que aquilo de que fala a arte moderna não é o mundo, e sim uma versão fundamentalmente opaca do mundo e do real.[25]

****

Nesta pesquisa partimos do pressuposto de que uma obra artística pode expressar, com maior ou menor intensidade, a época em que foi feita. O cinema pode, dessa forma, como propunha Marc Ferro, ser visto como um documento histórico de seu tempo. Pretendemos explorar as múltiplas nuanças da relação entre cinema e história, tal como são sugeridas pelo historiador francês, nas seguintes palavras: "Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém."[26] Atentaremos, ainda, para os questionamentos e desdobramentos feitos por Eduardo Morettin aos trabalhos de Ferro sobre essa relação, como, por exemplo, a valorização do filme como importante documento para análise[27].

Como exemplo da relação entre cinema e história e do pressuposto relatado, podemos observar como uma mesma guerra foi mostrada pelo cinema em diferentes épocas. Os filmes sobre a Segunda Guerra Mundial feitos durante a Guerra do Vietnã, quando a opinião pública tornava-se progressivamente contrária ao conflito, e a crise econômica tornava-se intensa, são mais duros e incômodos que os filmes feitos nos dez, quinze primeiros anos do pós-guerra, quando os EUA viviam seu apogeu financeiro, constituindo um poderoso império. O pesquisador Julian Smith escreveu, em um artigo de 1973, que "como as artes populares dos anos 1940 apoiaram nossos soldados, as tensões da guerra e do retorno para casa não foram tão traumáticas como poderiam"[28].

---

[25] Idem. (Podemos pensar também na confusão promovida por Jacques Aumont, que em seu pequeno livro *Moderno?* afirma: "O cinema já não é moderno; tampouco é pós-moderno, nunca o tendo sido realmente. Fala-se novamente de 'cinema moderno', mas isso tem um pequeno ranço de voto piedoso. Há 15 anos , a crítica pena para identificar correntes, tendências e até mesmo autores. Como a arte em geral, o cinema tornou-se simplesmente "contemporâneo - substituição de um epíteto por outro, que não ganha muito em clareza.")

[26] FERRO, Marc. *Cinema e história*, 2010, p. 15.

[27] MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena *et alIi*. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*, 2007.

[28] SMITH, Julian. Between Vermont and violence: film portraits of Vietnam veterans. *Film Quaterly*, Vol.26, Nº4 (Summer 1973), p. 11.

Esse conforto não era possível nos conturbados anos em que se desenrolou o conflito no Vietnã, em parte porque a opinião popular estava dividida, com muitos americanos contra a guerra, principalmente a partir de 1967. Mas também porque o mundo passava por transformações profundas, e as reivindicações das minorias (negros, homossexuais, mulheres, imigrantes) se tornavam mais presentes na sociedade americana. Era uma época de protestos, de luta contra o conservadorismo e, consequentemente, contra a guerra como forma de resolver problemas econômicos. Inevitável, então, que os filmes sobre veteranos de guerra realizados no início dos anos 1970 sejam bem mais negativos e críticos em relação ao militarismo.[29] Conforme Julian Smith,

> "(...) os filmes de hoje [1973] sobre veteranos de guerra refletem o isolamento moral dos soldados - isolamento criado em parte pela relutância de Hollywood em dar o mesmo apoio patriótico e emocional dado em guerras anteriores."[30]

Julian Smith escreveu esse texto no auge das reivindicações das chamadas minorias, mas ainda sem saber como a crise econômica e moral afetaria a sociedade americana, compondo, junto com a derrocada no Vietnã, um painel desolador para os anos que viriam (sobretudo o biênio 1975/76). Interessante notar que Smith fala da relutância em dar o apoio patriótico e emocional como se este fosse o único motivo pelo qual os filmes feitos naquela época fossem duros e cruéis com a ideia de militarização. Seu texto se apresenta, aos olhos de hoje, como um documento incompleto de seu tempo, ao contrário de muitos filmes que registravam toda a complexidade do momento.

Essa complexidade encontra eco no enfraquecimento dos grandes estúdios americanos, o que acarretou uma mudança gradual na maneira de produzir os filmes, com diretores jovens encontrando espaço para criar e trabalhando com orçamentos razoáveis a partir do final dos anos 1960, sobretudo com o sucesso estrondoso de *Bonnie & Clyde - Uma Rajada de Balas* (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967),

---

[29] *Os Boinas Verdes* (Ray Kellogg e John Wayne, 1968) é uma rara produção que glorifica o esforço de guerra ainda com o conflito no Vietnã em curso. Sobre o filme, ver LOBO, Júlio Cesar. A guerra do Vietnã segundo John Wayne e Cia. (Uma análise do filme *Os Boinas Verdes*) In: CAPELATO, Maria Helena et alIi, *op. cit*.

[30] SMITH, Julian. *op. cit*, p. 12.

considerado o marco zero da Nova Hollywood[31]. A exemplo de outros movimentos de cinemas novos pelo mundo (nouvelle vague, cinema novo alemão, free cinema inglês, nuberu bagu japonesa, etc), alavancados por diretores em começo de carreira, muitos deles oriundos das escolas de cinema, Hollywood também se abriu a novas mentalidades, num momento de emergência de uma juventude nunca antes visto dentro do cinema americano. Diretores sem experiência passavam a assinar a direção dos filmes em pouco tempo, apresentando suas ideias ousadas e seu anticonformismo.

Após essa liberdade conquistada pelos jovens cineastas no final dos anos 1960, período em que floresceu a Nova Hollywood e os diretores, sintonizados ou não com essa denominação, sentiram-se mais livres para explorar na tela as diversas relações entre sexo, dinheiro e poder (elementos que Claude Beylie chamou de "três libidos fundamentais da sociedade americana"[32]), estabeleceu-se um período de incertezas e desesperança para o cinema autoral[33], agravado pelos excessos dessa nova geração e pela falência dos valores pelos quais esses mesmos jovens lutavam nos anos 1960. Esse período está compreendido entre 1975 e 1978, antes das forças conservadoras tomarem de vez as rédeas políticas e sociais, enterrando de vez qualquer esperança.

****

Em uma pequena digressão que visa enriquecer a relação entre os filmes e a época em que foram feitos (e que encontrará eco no capítulo 1 do presente trabalho), podemos considerar os retratos que a Guerra do Vietnã teve depois de passada uma década do fim do conflito. Notamos que o tom já não é mais o mesmo, as necessidades industriais e o espírito da época, mais afeito ao choque e à ação do que à reflexão e à crítica, falam mais alto do que a vontade de representar o mal-estar que o desfecho

[31] Alguns dos primeiros filmes de diretores que se consagrariam ao longo da década de 1970, realizados com orçamentos modestos para os padrões hollywoodianos, são: *Os Monkees Estão à Solta* (primeiro longa de Bob Rafelson, 1968), *A Noite dos Mortos Vivos* (primeiro de George A. Romero, 1968), *Encurralado* (primeiro de Steven Spielberg, 1971), *Caminhos Perigosos* (terceiro longa de Martin Scorsese, 1973), *A Última Sessão de Cinema* (segundo longa de Peter Bogdanovich, 1971), *Sem Destino* (primeiro longa de Dennis Hopper, 1969) e *Quando o Strip-Tease Começou* (terceiro longa de William Friedkin, 1968).

[32] BEYLIE, Claude. *As obras-primas do cinema*, 1991, p. 261.

[33] Aqui vale dizer que aumentamos o escopo do que é chamado de cinema autoral. Normalmente, esse cinema seria o retrato fiel da visão de mundo de um só artista, o diretor, e para alcançar isso ele deve ter direito, principalmente, ao corte final. Incorporaremos neste trabalho também alguns filmes que revelam um autor por trás de sua mise en scène, sem que esse autor tivesse direito ao corte final. Um filme que exemplifica esse alargamento do conceito é *Caçada Humana* (1966), de Arthur Penn.

negativo da guerra, entre outras coisas, havia causado. Os tempos são outros. Estamos no governo conservador de Ronald Reagan (1981-1988), quando as conquistas das chamadas minorias eram profundamente afetadas por diversas medidas econômicas.

Vale lembrar, por exemplo, os três filmes dirigidos por Oliver Stone que lidaram diretamente com o tema, de *Platoon* (1986) a *Entre o Céu e a Terra* (*Heaven & Earth*, 1993), passando por *Nascido em 4 de Julho* (*Born on the Fourth of July*, 1989), obra que o historiador Robert A. Rosenstone destaca, escrevendo sobre uma sequência importante de protesto em uma Universidade, que considera como

> um momento histórico genérico, um momento que afirma a sua verdade representando muitos momentos daquele tipo. A verdade da frequência com que manifestações como aquelas aconteciam no final dos anos 1960. A verdade do caos, da confusão e da violência de muitos daqueles embates entre estudantes e polícia. A verdade das questões históricas que a sequência força os espectadores a confrontar: por que os estudantes estão reunidos ali? Por que a polícia dispersa a manifestação com tanto prazer? O que está em jogo na tela para o nosso entendimento da década de 1960? Da história recente dos Estados Unidos? Dos Estados Unidos hoje?[34]

Oliver Stone, cineasta assumidamente de esquerda, iniciou essa trilogia sobre o Vietnã na segunda metade dos anos 1980, pois sentia-se, então, com maior distanciamento para retratar na tela acontecimentos que testemunhou como combatente.

Trazendo as perguntas de Rosenstone para o período que pesquisamos neste trabalho, podemos também questionar: o que os filmes que estudaremos nos dizem sobre os EUA dos anos 1960? Do período em que a Guerra do Vietnã se arrastava desnecessariamente sob o governo de Richard Nixon? Da segunda metade dos anos 1970?

****

[34] ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*, 2010, p. 166.

Além desse conflito complexo, com batalhas em densas florestas asiáticas, em que os EUA foram política e moralmente derrotados, outros acontecimentos foram determinantes para a prevalência de um clima negativo na sociedade americana, clima este que pode ter sido crucial para o delineamento de opções estéticas e temáticas nas produções cinematográficas dos anos 1970, especialmente em algumas realizadas a partir de 1975. Primeiro houve a crise do petróleo, em outubro de 1973, quando a OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo) iniciou um embargo como represália ao apoio dado pelos Estados Unidos a Israel durante a Guerra do Yom Kippur. Isto causou um grande impacto na economia norte-americana, e uma recessão que, segundo o historiador Sean Purdy, "seria o primeiro de uma série de choques econômicos periódicos que continuaria até o século XXI"[35]. Esse primeiro choque fez com que o governo adotasse posturas e medidas de ajuda social insuficientes para remediar o problema. Um escândalo político viria se somar ao panorama no ano seguinte, causando a renúncia do presidente Richard Nixon (1969-1974). Tal escândalo, que ficaria conhecido como Watergate (e que se iniciou, ainda tímido, em 1972), aprofundaria a crise moral em que mergulhava a sociedade americana, influenciando também as produções artísticas do período. Além disso, havia as reivindicações das chamadas minorias por conquistas sociais e por reconhecimento de seus direitos, que começaram a gerar insatisfação por parte das porções conservadoras da sociedade americana, especialmente da ascendente direita cristã (que se tornaria extremamente forte nos anos 1980). Essas reivindicações, bem como a reação a elas ou a dificuldade em atendê-las (e entendê-las) plenamente, ajudariam a estabelecer o tom crítico e amargo adotado por boa parte dos filmes da época. Era um momento em que o cinema, segundo Peter Lev, tematizava a morte dos anos 1960, das utopias e esperanças daquela década:

> A "morte dos anos 1960" (*sixties*) tornou-se um tema proeminente em filmes americanos em 1974-1976, quando os catastróficos eventos de Watergate e a crise do petróleo, assim como a aparente falta de mudança social nos Estados Unidos sugeria que o momento de otimismo social estava realmente acabado. Vários filmes - *Chinatown*, *Nashville*, *A Trama*, *Um Lance no Escuro*, *Shampoo*, *Um Estranho no Ninho* - descreviam a perda de idealismo e uma onipresente sensação

[35] PURDY, Sean. Rupturas do Consenso: 1960-1980. In: KARNAL, Leandro (org.). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*, 2007, p. 238.

> de corrupção moral e política. Os anos 1960 foram lamentados em uma série de filmes memoráveis. A tendência continuou, com filmes do fim dos anos 1970 e entrando na década de 1980, documentando e criticando a contracultura dos anos 1960.[36]

Pode-se perceber esse sentimento de corrupção social, política e moral, em filmes diversos, dos mais comerciais aos mais autorais, passando também por aqueles que, longe das obrigações dos grandes estúdios, mostravam a desesperança dos jovens, sem medo aparente de afastar parte de seu público.[37]

Os dois filmes escolhidos para análises mais detalhadas marcam, cada qual, um ano específico. 1976 e 1977: estamos portanto num biênio crucial do que o crítico Jean-Baptiste Thoret chamou de "momento do desencanto (1972-1979)"[38], em que

> Os cineastas são os mesmos, os atores também, mas entre *Voar é com os Pássaros* [1970] e *Nashville* [1975] (Robert Altman), entre *Meu Ódio Será Sua Herança* [1969] e *Elite de Assassinos* [1975] (Sam Peckinpah), entre *O Pequeno Grande Homem* [1970] e *Um Lance no Escuro* [1975] (Arthur Penn), entre *Ensina-me a Viver* [1971] e *Shampoo* [1975] (Hal Ashby), algo se quebrou. Os filmes ainda são muito belos, talvez ainda mais belos, mas o olhar em relação ao mundo mudou. Após a explosão, o arrefecimento. O sufocamento dos movimentos de contestação e da contracultura, o fim da Guerra do Vietnã e do alistamento, os escândalos políticos e a recessão

[36] LEV, Peter. *American films of the '70s - Conflicting visions*, 2000, p. 61.

[37] Além de *Corações e Mentes* (1974), documentário forte de Peter Davis que utilizava imagens de arquivo para construir um duro panorama da Guerra do Vietnã, e constituia, assim, uma crítica feroz ao governo americano, podemos ainda notar um aumento na desilusão nesses anos seguintes aos acontecimentos citados, e para isso vale lembrar dois filmes de Hal Ashby (*Shampoo* e *Amargo Regresso*) que contam histórias que se passam no mesmo período, o fim dos anos 1960, mas possuem diferenças no tom, relativas ao ano em que foi filmada cada história: *em Shampoo* (1975), acompanhamos as desventuras amorosas de um cabeleireiro Don Juan; em *Amargo Regresso* (1978), o amor entre uma enfermeira e um veterano do Vietnã que volta para casa condenado a uma cadeira de rodas. Pode-se argumentar que o assunto da guerra seja aí determinante para essa diferença de tom, mas seria esquecer que foi determinante também a escolha de cada tema em seu ano específico, sendo a guerra mais facilmente abordada alguns anos após seu trágico encerramento. Conforme os anos 1970 avançaram, o cinema se viu mais livre para enfrentar os traumas do Vietnã, é o que parece nos mostrar alguns filmes americanos dessa década conturbada.

[38] THORET, Jean-Baptiste. *Le cinéma américain des anées 70*. Cahiers du cinéma, 2009. p.33.

> econômica mergulharam a América em um período de dúvida e recuo.[39]

É dentro desse período de arrefecimento, ou de relaxamento, marcado pela volta dos soldados do Vietnã (mutilados física ou moralmente), pela crise da OPEP, que levou a economia americana à recessão, e por Watergate, escândalo iniciado em 1972 que culminou com a saída de Richard Nixon da presidência em 1974, cabe mais uma vez dizer, que iremos nos aprofundar nesta pesquisa. Sobretudo quando, após alguns anos de filmes críticos, negativos, que mostravam a desilusão e a falência das utopias dos anos 60, a engrenagem de Hollywood encontrou no sucesso de *Tubarão*, *Rocky* e *Guerra nas Estrelas*, principalmente, o incentivo primordial para fazer com que os interesses financeiros voltassem a tomar as rédeas de produção, colocando em plano secundário os sonhos autorais e contestatórios dos diretores da Nova Hollywood. Haveria cada vez menos espaço para o risco e a invenção.

Da mesma forma que os jovens diretores tomaram as rédeas gradualmente, no final dos anos 1960, eles ainda teriam alguns poucos anos para provar o doce sabor do sucesso. Foi justamente nesse período (1972-1976), que Coppola, De Palma e Scorsese (para ficarmos nos mais famosos entre os cineastas associados à Nova Hollywood) tornaram-se grandes e prestigiados diretores. Coppola realizou os dois primeiros filmes de sua famosa trilogia *Godfather*, mais *A Conversação* (1974), comentário crítico do escândalo Watergate. Brian De Palma realizou seu primeiro grande filme em 1973, o hitchcockiano *Irmãs Diabólicas* (1973), e concluiu uma sequência de quatro obras importantes com *O Fantasma do Paraíso* (1974), *Trágica Obsessão* (1976), releitura de *Um Corpo Que Cai* (Alfred Hitchcock, 1958) e *Rastros de Ódio* (John Ford, 1956), e *Carrie – A Estranha* (1976), com o qual alcançou um grande sucesso. Scorsese trilhou seu caminho rumo a um cinema pessoal e atormentado com *Caminhos Perigosos* (1973), filme que antecipava a predileção por *wise guys* que depois seria explorada em *Os Bons Companheiros* (1990) e *Cassino* (1995); *Alice Não Mora Mais Aqui* (1974), seu filme mais cassavetiano, e ao mesmo tempo uma homenagem ao melodrama americano; e *Taxi Driver*, sobre o qual falaremos detidamente no segundo capítulo. Mesmo eles, contudo, sofreriam com o fim da Nova Hollywood (como Friedkin,

[39] Idem. *Ibidem*.

Bogdanovich, Ashby e muitos outros), já que teriam dificuldades de filmar durante os anos 1980.

O presente estudo concentra-se (não de maneira exclusiva) em um período de quatro anos, no lugar do biênio representado pelo ano de lançamento dos dois principais filmes analisados, porque 1975 é o ano que marca a produção de *Taxi Driver* (lançado em fevereiro de 1976) e o início da produção de *Rocky* (lançado em dezembro de 1976), e 1978 é o ano em que o fenômeno da Disco estourou de vez, catapultado pelo filme *Os Embalos de Sábado á Noite*. Acreditamos ser necessário, para efeito de documentação histórica, considerar os dois primeiros filmes citados acima, e outros lançados em 1976, como documentos pertencentes sobretudo à época em que foram filmados, e na maioria das vezes, concebidos, ou seja, predominantemente 1975, ano em que, aliás, aconteceu a retirada final das tropas do Vietnã. 1976, portanto, seria apenas o ano de lançamento desses filmes (e no caso de *Rocky*, do término das filmagens, no primeiro trimestre). Acreditamos ainda que é salutar promover um retorno aos anos 1960 para entender como se iniciou o processo que ainda estava em voga, ainda que de maneira mais diluída, nessa segunda metade dos anos 1970. Desse modo, mostraremos como nasceu a chamada Nova Hollywood, seus antecedentes, e dois diretores que seriam a matriz de um tipo de cinema autoral perseguido no período: Robert Aldrich e Arthur Penn.

Os problemas que iremos resolver com o auxílio de estudos sobre a época e da análise comparativa dos filmes indicados, passam pela compreensão de que a superfície alegre de uma representação cinematográfica, em alguns casos, pode encobrir um mal-estar profundo, pela simples razão de que há um desconforto em se assumir o sentimento de fracasso moral e aceitar a sensação de que o mundo sonhado nos anos 1960 parecia cada vez mais distante de uma concretização. Tal desconforto pode ser escondido até certo ponto em algumas produções, mas não deixa de estar presente nas entranhas dos filmes, em detalhes que somente uma análise cuidadosa pode relevar. Como esses detalhes estariam dispostos na estrutura dos filmes? Seriam sinais plantados propositadamente pelos diretores? Ou seriam apenas reflexos inevitáveis do mal-estar de uma época? Além disso, existe uma predeterminação dos espectadores em ver apenas o conteúdo superficial dos filmes (a trama), sem atentar para a forma estética como esse conteúdo é mostrado. Nesse sentido, a encenação, os objetos de cena, a postura dos atores, as falas e gírias dos personagens, o modo de reagir a determinadas situações, a maneira como cada cena é filmada (lentes, distâncias, enquadramentos, duração dos

planos), o ritmo, o tom e outros elementos podem ser importantes para identificar sinais da relação entre as obras e a época em que foram filmadas. Este trabalho visa também o estudo desses elementos tendo em vista a ideia do filme como documento de seu tempo, mas também como reflexo de angústias nem sempre exteriorizadas; lembrando sempre que essas noções estão sujeitas, também elas, a questionamentos, sempre que possível.

O momento histórico da segunda metade dos anos 1970 já possibilita entrevermos a reviravolta comercial (do blockbuster) que faria de Hollywood novamente uma potência econômica e imperialista, que aos poucos colocaria o desejo artístico num gueto cada vez mais difícil de ser superado, quase intransponível. O século XXI e sua pobreza estética são um belo exemplo de onde tudo foi dar. A arte e o desejo de compreender o mundo hoje fazem parte da minúscula exceção em Hollywood, e cineastas com mais personalidade são obrigados a buscar recursos alhures.

No primeiro capítulo, faremos uma contextualização de todo o período, mostrando como nasceu a Nova Hollywood, dentro de qual contexto histórico e cinematográfico ela se desenvolveu e passaremos por algumas periodizações feitas por autores que estudaram o cinema americano da época. Analisaremos, ainda, de forma breve, o trabalho de dois diretores que teriam enorme influência em toda a geração que viria depois, Robert Aldrich e Arthur Penn.

No segundo capítulo analisaremos *Rocky – Um Lutador*, o momento histórico (o bicentenário da Independência Americana, por exemplo) e cinematográfico em que o filme foi concebido e lançado, a indicação ao Oscar e os demais filmes que cobiçavam a estatueta, a carreira de seu diretor, John G. Avildsen, e como o filme se situa dentro de uma tradição de filmes de boxe e também em relação às suas continuações. Faremos ainda um contraponto com *Taxi Driver*, com o qual *Rocky* guarda similaridades e dissonâncias.

O terceiro capítulo será dedicado a *Os Embalos de Sábado à Noite*. Estudaremos seu momento histórico e cinematográfico, a estratégia de marketing usada no lançamento do filme, a influência sobre demais musicais realistas que surgiriam nos anos seguintes e a febre Disco. O contraponto será feito com outro filme de Martin Scorsese, o musical *New York, New York*, lançado no mesmo ano.

Na conclusão verificaremos como o cenário do cinema americano alterou-se progressivamente no final dos anos 1970, entrando nos anos 1980 sob uma outra

mentalidade, muito mais direcionada para filmes de grandes orçamentos para um público predominantemente infanto-juvenil.

****

É necessário dizer que minha formação é de crítico cinematográfico, e como tal, tenho certa dificuldade em escrever sobre determinados filmes sem me posicionar contrariamente ou favoravelmente a eles. A linha à qual me afilio vem sobretudo da crítica francesa dos anos 1950, 60 e 70, representada por nomes como Eric Rohmer, André Bazin, François Truffaut, Jean Douchet, Jacques Rivette, Jean Douchet, Pascal Bonitzer, Luc Moullet, Serge Daney, Michel Mourlet, Jacques Lourcelles e Noel Simsolo. As ideias desses críticos permanecem comigo, e seria traiçoeiro abandoná-las por completo, da mesma forma que persegui-las cegamente seria uma traição com a pesquisa acadêmica. O que pretendi com este trabalho é buscar um equilíbrio entre a formação de crítico e o trabalho acadêmico que aqui se apresenta, equilíbrio semelhante ao que está contemplado no texto de Jean Douchet que há muito tempo guia meus trabalhos na crítica: "A arte de amar". Nesse texto publicado numa *Cahiers du Cinéma* de 1961, em especial dedicado à crítica, Jean Douchet realiza, a meu ver, a mais profunda explicação do que é uma crítica, de como ela se insere no contexto dos filmes e da história do cinema, e de como ela se aproxima da criação artística, do mesmo modo que a criação artística se aproxima inevitavelmente da crítica. Douchet começa o texto da seguinte forma:

> A crítica é a arte de amar. Ela é o fruto de uma paixão que não se deixa devorar por si mesma, mas aspira ao controle de uma vigilante lucidez. Ela consiste em uma pesquisa incansável da harmonia no interior da dupla paixão-lucidez. Um dos dois termos sendo mais forte que o outro, a crítica perde uma grande parte de seu valor. É necessário que ela possua esses dois motores.[40]

Mais adiante, aproximando as duas atividades em questão (crítica e arte), Douchet professa:

[40] DOUCHET, Jean. A arte de amar. In *Cahiers du cinéma* 126, dezembro de 1961.

> A verdadeira crítica "inventa" uma obra, com se faria com um tesouro: ela capta, mantém e prolonga sua vitalidade. Ela descobre, por um incessante requestionamento, o valor dos artistas e da arte. Ela pertence indissoluvelmente ao domínio da criação e, arte ela própria, torna-se criativa.[41]

Nessa linha crítica, a mesma que seguem Robin Wood e Jean-Baptiste Thoret, dois autores fundamentais para esta pesquisa, é comum a hierarquização de filmes e diretores, a ideia de que existe uma unidade entre as obras de um diretor, e que reavaliar diversos filmes de um mesmo diretor é algo salutar ao trabalho crítico (numa linha semelhante a que François Truffaut popularizou nos anos 1950, e que Andrew Sarris, crítico que estudaremos no capítulo 1, levou para os EUA nos anos 1960)[42]. É comum, igualmente, a menção de alguma obra acompanhada de uma qualificação, algo que procurei evitar neste trabalho, nem sempre com sucesso.

Esta dissertação se apresenta, portanto, como o resultado de um crítico que, durante a redação, e na posição de um pesquisador acadêmico, encara ao menos três desafios: a) abandonar momentaneamente suas posições em favor da bibliografia escolhida; b) conter seu lado passional em favor da lucidez, que deve estar a serviço da compreensão de documentos históricos e obras de autores que já pesquisaram o período no passado, bem como das evidências que aparecem em cada filme analisado; c) não deixar que tais documentos históricos e tais obras o ceguem para uma eventual constatação ou percepção que não havia sido levantada anteriormente.

Cartas na mesa, prossigamos.

---

[41] Idem, ibidem.

[42] É necessário, contudo, despreender-se da ideia de que um bom diretor só pode fazer bons filmes. Ao fazer isso, o crítico pode ver cada filme com olhos verdadeiramente livres para julgar sem a sombra do autor.

Capítulo 1. Contexto cinematográfico da América nos anos 1960 e 70

Existem diferentes maneiras de se começar um estudo sobre o cinema americano dos anos 1970, mesmo que tal estudo diga respeito a um elemento específico (um mal-estar da sociedade transparecendo no cinema) que pode ser encontrado num determinado período da época. Na verdade, qualquer estudo pode ser iniciado, prosseguido e encerrado de maneiras diferentes, encontrando ecos igualmente distintos de acordo com a opção escolhida. Uma dessas maneiras certamente passa pela necessidade de se considerar o contexto histórico pelo qual passava o mundo e especialmente, em nosso caso, os Estados Unidos na época, bem como compreender os meandros do contexto cinematográfico complexo que se apresentava aos cineastas já atuantes ou aos muitos aspirantes a diretor na segunda metade dos anos 1960. Perceber o ar que se respirava e como se chegou a esse ar (e, em grande medida, como se ultrapassou esse estágio de respiração apreensiva) faz-se primordial. Em suma, é necessário retomar o caminho que, agora mais iluminado pela distância temporal, levou àquela situação no decorrer dos anos, para entender como tal filme reage ou adere a um contexto específico e como essa relação determinou sua aceitação ou recusa.

É necessário, primeiramente, retomar uma discussão iniciada na Introdução. Porque há uma grande confusão envolvendo o cinema americano dos anos 1970. Tal confusão passa pelas formas narrativas adotadas pelos cineastas nessa década em que, como nas outras (mas de maneira obviamente diversa), uma certa invenção encontra uma certa tradição. Os diferentes níveis de mistura entre uma instância e outra, com inúmeras variações entre os que tendem para a tradição e os que tendem para a invenção, podem gerar a confusão. Seria esse cinema moderno, clássico ou pós-clássico?

Todas as décadas holywoodianas passaram pelo encontro entre a invenção e a tradição, desde os faroestes de Edwin Porter na primeira década do século XX, passando pelo aproveitamento de técnicas inovadoras juntadas nos filmes de David Wark Griffith e pelo burlesco de Mack Sennett, Charlie Chaplin e Buster Keaton, até a extrapolação do cinema físico de Samuel Fuller e Don Siegel nos anos 1950 e 60, ou, nas mesmas décadas, do cinema psicológico de Robert Aldrich e Sidney Lumet. Na década de 1920, vimos como Hollywood incorporou técnicas das vanguardas europeias

e, principalmente, do expressionismo alemão, trazidas por diretores como Ernst Lubitsch e Fridrich W. Murnau, técnicas essas que iriam desembocar num cinema com forte apuro visual na primeira metade dos anos 1930, retomada por Vincente Minnelli e Elia Kazan, entre outros, na década seguinte. O cinema hollywoodiano foi construído de constantes invenções e reapropriações, sendo muitas vezes um embate entre tradição e modernidade, entre transparência e opacidade, entre equilíbrio e tensão. Basta pegar um filme dirigido por Cecil B. De Mille nos anos 1930. *O Sinal da Cruz* (1932), por exemplo, é eminentemente moderno, e explora quase todas as possibilidades da técnica cinematográfica da época. Um filme que busca a todo momento a subversão do que poderia ser filmado e o desafio à censura (então mais leve que a do Código Hays, mas existente[43]), pela ligação de tudo o que vemos de grosseiro (dança erótica, mulheres nuas amarradas diante de feras como gorilas e jacarés, a imperatriz tomando banho de leite de asno e convidando uma amiga a se juntar a ela, cabeça decepada e outras obcenidades) a uma amoralidade causada pela ausência de Deus. Do mesmo período, o que seriam as maluquices de Busby Berkeley em filmes dirigidos por Lloyd Bacon (*Rua 42* e *Belezas em Revista*, ambos de 1933) ou Mervyn LeRoy (*Gold Diggers of 1933*) senão a mais clara demonstração de modernidade aplicada a um gênero importantíssimo para a consolidação do cinema sonoro, ou seja, experimentos feitos pelos diretores visando entender quais eram os limites do que poderiam mostrar dentro dos números musicais (a desculpa para que se pudesse realizar todo o tipo de extrapolação e experimentação)? O que veremos neste capítulo, enfim, é a maneira como o embate se deu nas décadas de 1960 e 70, e como esse embate foi caracterizado e moldado pelo contexto turbulento (histórico e cinematográfico) da época.

****

Diversos fatores contribuiram para que o contexto cinematográfico de Hollywood se alterasse progressivamente (e em muitos aspectos, irreversivelmente) nos anos 1960 e 70, possibilitando uma mistura maior entre procedimentos do cinema moderno europeu e a tradição do cinema clássico americano. Primeiramente, a violência trazida pelo assassinato brutal de John F. Kennedy em Dallas, Texas, 1963 (e

[43] Para mais explicações sobre a censura da época e sobre os anos que antecederam a entrada em vigor do Código Hays, em 1934, ver BALIO, Tino. *Grand Design: Hollywood as a modern business Enterprise, 1930-1939*. University of California Press, 1996.

midiatizado a partir de 1965 por meio do filme amador de 26 segundos feito por Abraham Zapruder). Depois, pela Guerra do Vietnã, o primeiro conflito militar envolvendo os EUA que foi amplamente registrado pelas equipes de jornalismo televisivo. Um outro fator foi a agitação social trazida por inúmeros conflitos raciais durante a década de 1960, dos quais o mais emblemático é o *civil rights movement*[44]. Temos ainda a invasão cultural europeia modificando os modos como as manifestações artísticas eram recebidas, invasão comandada no cinema por Antonioni, Fellini e Godard, na música pelos Beatles, Rolling Stones e outras bandas inglesas.

Tudo isso fez com que o público desejasse ver outras coisas na tela grande, e com isso um outro tipo de cinema se fazia necessário. Andrew Sarris dá conta dessa mudança em um artigo escrito em 1973 sobre os anos 1960, curiosamente intitulado "Sixties cinema: zoomshots, jumpcuts, freeze frames, and Girls, Girls, Girls", artigo reproduzido em sua coletânea *Politics and Cinema*. Em dado momento, Sarris explica a mudança da seguinte maneira, após afirmar que do início dos anos 1960 ao final da mesma década a reputação de Hitchcock como um artista sério havia aumentado consideravelmente:

> Antigamente, se um filme chamado *Oh Brother, Where Art Thou?* estreasse no mesmo dia que um filme chamado *Bang, Bang, You're Dead*, o resenhista de primeira linha iria cobrir *Oh Brother, Where Art Thou?*, enquanto o de segunda linha cobriria *Bang, Bang, You're Dead*. Atualmente o mais provável é que acontecesse o contrário.[45]

Um outro fator é decisivo, ainda que normalmente esquecido: para que toda a violência e todo o desejo por liberalismo de costumes sociais presentes na sociedade encontrasse sua representação nas telas foi fundamental o enfraquecimento e posterior ocaso do nefasto Código Hays, entre 1966 e 1968. Em vigor desde 1934, o Código Hays - também conhecido como Código de Produção (Production Code) - é o responsável pelo atraso do cinema americano nas representações de sexo e violência em relação ao cinema de outros países, notadamente o que era produzido em países europeus como

---

[44] Ver GERSTLE, Gary. *American Crucible: race and nation in the twentieth century*. Princeton University Press, 2001. p.268-310.

[45] SARRIS, Andrew. *Politics and cinema*. Columbia University Press, 1978. p.182. Sarris não desconfiava que em 2000 um filme dos irmãos Coen seria intitulado a partir da célebre frase de *A Odisséia*, de Homero, apenas com a supressão do "h" de "Oh".

França, Suécia e Itália[46]. É o responsável, por exemplo, pela inexistência de camas de casais nos quartos dos filmes comerciais americanos por pelo menos trinta anos. Representações da violência e um certo realismo social também foram prejudicados durante o período em que tal código permaneceu atuante.

Apresentados os fatores, passemos então a pensar em seus desdobramentos dentro da produção da época.

1.1. Os acontecimentos históricos e o cinema americano nos anos 1960

1965. Os jornais televisivos mostravam, diariamente e em horário nobre, imagens violentas dos combates no Vietnã. Em entrevista para Luc Lagier, o diretor Brian De Palma conta o que lembra da cobertura midiática da guerra:

> Uma lembrança muito intensa. Todas as noites, nós víamos imagens do Vietnã na televisão. O governo ainda não havia aprendido a controlar tal mídia e difundia imagens de corpos banhados de sangue, de cadáveres, de garotos prestes a morrer e foi isso que desencadeou o movimento pacifista nos Estados Unidos. Exatamente como o "Civil Rights Movement" se desenvolveu logo após as publicações de fotos de negros sendo arrastados por policiais, ou sendo mordidos por cães libertados pelos delegados. Uma vez que vemos esse tipo de imagem, o país todo se desperta.[47]

Um outro dado serviria para tornar o ambiente cultural ainda mais mergulhado na violência. As imagens do assassinato do presidente Kennedy, em Dallas, 1963, imagens traumáticas contra um popular líder da soberania americana, começaram a ser veiculadas oficialmente, difundindo um sentimento de perda de valores e uma forte impressão de decadência moral e social. Tais imagens, captadas pelo cinegrafista amador Abraham Zapruder e estudadas à exaustão pelo FBI, somadas às da Guerra do

---

[46] Na França dos anos 1950, tivemos, por exemplo, os filmes de Roger Vadim (sobretudo *E Deus Criou a Mulher*, 1956), e o escândalo de *Os Amantes* (Louis Malle, 1958). Na Suécia, Ingmar Bergman destilava erotismo em filmes como *Mônica e o Desejo* (1952). Na Itália, filmes como Desiderio (Roberto Rossellini, 1943) e *Arroz Amargo* (Giuseppe de Santis, 1949) mostravam decotes, transparências e momentos entre casais muito mais ousados do que os vistos no cinema americano dos anos 1940 e 1950, e mesmo no da primeira metade dos anos 1960.

[47] LAGIER, Luc. *Les mille yeux de Brian De Palma*. Cahiers du Cinéma, 2008. p.29.

Vietnã que chegavam diariamente aos lares de muitas famílias americanas, produziram no imaginário do país a ideia de que era preciso expurgar essa violência de alguma forma.

> Dentro da história do cinema americano, o filme de Abraham Zapruder (...) vale simultaneamente como matriz (estética, plástica e temática) e como configuração: uma proliferação de metáforas e motivos que, de maneira central ou periférica, subterrânea ou declarada infunde o cinema de Brian De Palma, e *Greetings* em 1968, mas também uma gama imensa da produção crítica da época, dos filmes experimentais de Bruce Conner ao cinema de conspiração dos anos 1970, passando pelas séries de Andy Warhol e o filme de horror realista, para o qual o filme de Zapruder foi uma fonte incontestável.[48]

A violência em Dallas e no Vietnã explicam o surgimento de *Bonnie e Clyde - Uma Rajada de Balas* (Arthur Penn, 1967), tido por Thoret como a pedra filosofal da chamada Nova Hollywood (termo que estudaremos mais tarde), e dotado de extrema violência, especialmente em sua sequência final. Além da violência, o filme tem imagens ousadas de sugestão sexual (o revólver como falo; a garrafa de coca-cola nos lábios; o desejo carnal de Faye Dunaway no começo, seus olhares lascivos) e uma montagem, em alguns momentos do filme, que denota a forte influência da Nouvelle Vague francesa, influência que, de resto, já era muito forte em um filme anterior de Penn, *Mickey One* (1965). Na cena de abertura de *Bonnie & Clyde*, Bonnie (Faye Dunaway) é mostrada nua (uma nudez apenas parcialmente revelada pela câmera), contorcendo-se em sua cama como num reflexo do tédio e do apetite sexual. Estamos nos anos 30, a Grande Depressão, época em que uma mulher tinha mais dificuldade em demonstrar desejo. Logo mais, quando encontra Clyde (Warren Beatty), este mostra sua pistola, que ela afaga como se fosse um membro sexual masculino ereto. O filme vai trabalhar o tempo todo com essa simbologia do revólver como instrumento fálico, e do crime como afrodisíaco, e, até boa parte da projeção, como substituto de um prazer sexual que Clyde não está apto a oferecer.

[48] THORET, Jean-Baptiste. *26 secondes: l"Amérique Éclaboussée*. Rouge Profond, 2003. p. 14.

O massacre final do casal de criminosos é o ápice da violência, registrada como nunca antes no cinema, fruto de uma época em que o Código Hays finalmente deixava de ser um parâmetro eficaz do que se podia ou não filmar. Os amantes criminosos caem numa arapuca e recebem uma saraivada de tiros, seus corpos balançam freneticamente como reação aos golpes violentos e mortais. Nos milésimos de segundos antes do massacre, a troca rápida de olhares entre *Bonnie e Clyde*, montada com rara delicadeza e encerrando com o último olhar, de indescritível ternura, de Bonnie para Clyde (olhar merecedor de alguns frames a mais na montagem), sela a relação dos dois para a eternidade. Esse momento vem pouco tempo depois de eles finalmente terem consumado uma relação sexual (nos filmes de Penn, não é incomum essa visão do sexo como algo desestabilizador e perigoso)[49].

Se *Bonnie & Clyde* reflete a onda de violência do Vietnã em uma história que se passa nos anos 1930, um outro filme de 1967 faria a ponte direta para a realidade crua da época. *The Big Shave*, curta-metragem escolar de Martin Scorsese, mostra um jovem (com aparência de soldado) fazendo a barba. Aos poucos, os cortes em seu rosto se multiplicam, o sangue jorra pelo seu peito, caindo também na pia branca. É um comentário óbvio sobre a sanguinolência que corria nas selvas asiáticas. Scorsese queria colocar imagens documentais da Guerra, deixando mais clara a analogia. Foi convencido a desistir da ideia por um professor. Seria mastigado demais, e desnecessário àquela altura.

Por causa da onipresença do Vietnã, da urgência de questões sociais como o *Civil Rights Movement*, e também pelo sucesso do cinema moderno europeu nos anos anteriores, o cinema americano sofreu de fato uma das mais profundas transformações durante o período que vai da segunda metade dos anos 1960 até mais ou menos o final da década seguinte. É o chamado reinado da Nova Hollywood, período também conhecido como Renascimento Hollywoodiano (e *American Art Film*), no qual diversos jovens diretores, muitos dos quais oriundos dos cursos de cinema das universidades americanas, começaram a realizar filmes com orçamentos pequenos, mas que nunca antes tinham sido entregues a diretores que ainda não haviam mostrado potencial de bilheteria (basta lembrar que Orson Welles já tinha uma carreira bem sucedida no rádio e no teatro antes de ter carta branca para realizar *Cidadão Kane*, em 1941). Essa

49 Ver KOLKER, Robert. *A cinema of loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford University Press, 2000.

abertura de portas era uma tentativa desesperada de recuperar o público perdido e o rumo que se esvaía sobre mega produções que naufragavam anualmente nas bilheterias.

Um outro elemento que contribuiu para esse cenário foi a introdução nos EUA do conceito de autoria importado da França. Conforme explica o pesquisador John Belton,

> Um crítico americano, Andrew Sarris, adotou as táticas do grupo da Cahiers [du Cinéma], trazendo seus escritos, opiniões e polêmicas para os Estados Unidos na forma do que ele denominou de "teoria do autor". O livro de Sarris sobre diretores americanos, *The American Cinema* (1968), argumentou que diretores eram os principais autores dos filmes e estabeleceu um novo cânone de grandes cineastas. Mais importante, o livro forçou uma completa reavaliação do cinema americano por críticos, estudiosos e cinéfilos.[50]

Logo adiante, Belton acrescenta que "Sarris forçou os críticos americanos a levar o cinema de seu país a sério"[51], e que o prestígio da revista francesa o legitimava. Belton parece acreditar que a teoria do autor de Sarris foi a peça fundamental para o nascimento da Nova Hollywood. Não é para tanto. Afinal, vários filmes importantes já haviam sido lançados antes da publicação do polêmico livro, servindo como antecedentes ou estopins que levariam a um cinema mais moderno nos anos seguintes - *Mickey One*, *Bonnie & Clyde*, *Com a Maldade na Alma* (Robert Aldrich, 1964), *O Beijo Amargo* (Samuel Fuller, 1964), *Os Doze Condenados* (Aldrich, 1967), *Junior Bonner* (Sam Peckinpah, 1965), *A Primeira Noite de um Homem* (Mike Nichols, 1967), *You're a Big Boy Now* (Francis Ford Coppola, 1966), para ficarmos nos mais representativos de uma mudança de mentalidade no cinema americano da época. Além disso, Sarris já escrevia colunas defendendo a noção de autoridade anos antes, como ele mesmo explica na introdução do livro:

> Empreguei o termo "teoria do autor" pela primeira vez em um artigo intitulado "Notas sobre a teoria do autor em 1962" (Film Culture 27, inverno de 1962-1963). O artigo foi escrito de uma maneira modesta,

[50] BELTON, John. *American Cinema, American Culture*. McGraw Hill, 2005. p.350.
[51] Idem, ibidem.

provisória, experimental. Certamente não foi pensada como a última palavra no assunto.[52]

Sarris foi o porta voz de uma geração de estudantes de cinema (os *movie brats*[53]) que se tornariam cineastas durante a década de 1960, embutindo em seus filmes suas noções particulares de uma história do cinema.

1.2. O nascimento da Nova Hollywood (1967)

Existem diferentes periodizações feitas por historiadores sobre quais seriam os anos que marcariam o início e o término da chamada Nova Hollywood. Tomemos alguns exemplos. Todd Berliner delimita o período entre 1970 e 1977 em seu livro *Hollywood Incoherent*[54]. Robin Wood, cujo termo "incoerente", aplicado à narrativa hollywoodiana da época, inspirou o trabalho de Berliner, estabelece de 1970 a 1984 como o período de foco de seu livro *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond* [55]. Para John Belton, o período começa mais ou menos em 1969 e termina em meados dos anos 1980 [56] (embora ele argumente que em meados dos anos 1970 a geração que tomou o poder iria sofrer um baque pelas condições de mercado – blockbusters, marketing agressivo e posteriormente o videocassete). Peter Biskind sugere algo entre 1967 e 1980, como faria Jean-Baptiste Thoret anos depois (escolhendo os mesmos filmes marcos de Biskind e argumentando melhor a escolha), mas na seleção de filmes elenca produções de até 1982 [57]. Geoff King não delimita anos em especial, mas escreve "do meio para o fim dos anos 1960 ao meio para o fim dos anos 1970"[58]. Mark Harris entrega o que considera o início já no nome de seu livro, incluindo subtítulo – *Cenas de uma Revolução: O Nascimento da Nova Hollywood* – e quando deixa claro que vai falar

---

[52] SARRIS, Andrew. *The American Cinema: directors and directions – 1929-1968*. Da Capo Press, 1968. p.25-26.
[53] Como ficaram conhecidos os diretores que começaram nas universidades de cinema, notadamente Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Brian De Palma.
[54] BERLINER, TODD. *Hollywood Incoherent – Narration in Seventies Cinema*. University of Texas Press, 2010. p.4 e 5.
[55] WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. Columbia University Press, 2003. p.1. Ainda que seu livro seja mais aberto a todo o cinema americano da época do que a um movimento ou o que quer que se chame a Nova Hollywood, achamos conveniente mencionar sua relativa periodização por se tratar de um dos melhores estudiosos de cinema em língua inglesa.
[56] BELTON, John. *op.cit*. p.353.
[57] BISKIND, Peter. *Como a geração sexo, drogas e rock and roll salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009. p.15.
[58] KING, Geoff. *New Hollywood Cinema: an introduction*. Nova York: I.B.Tauris, 2002. p.3.

dos cinco concorrentes ao Oscar de melhor filme de 1967, ano chave para as mudanças que viriam[59]. David Cook estabelece, em *Lost Illusions*, os anos de 1969 a 1975, de *Easy Rider* (Dennis Hopper) e *Perdidos na Noite* (John Schlesinger) a *Tubarão* (Steven Speilberg)[60]. Alexander Horwarth, em *The Last Great American Picture Show*, cita *Bonnie & Clyde* como a inauguração da revolução e *Taxi Driver* como o testamento, e, portanto, 1967 como o início e 1976 como o término do reinado dos *movie brats* (algo que, por sinal, já está no nome de seu capítulo)[61]. Noel King, no mesmo livro, passa igualmente por periodizações diversas, mas sugere, depois, a sua particular: 1967-1977[62]. E Elsaesser completa a longa introdução do livro que editou com King e Horwath sugerindo uma ainda diferente: 1967-1975[63]. Para vermos como até mesmo três organizadores de um mesmo livro conseguem divergir em suas periodizações.

É necessário ainda matizar a noção de ruptura. Esta se deu aos poucos, infiltrando-se nos filmes anteriores (e como exemplo podemos citar os melodramas de Minnelli e Kazan), ou em companhia, durante a primeira metade dos anos 1960, e mesmo antes, do trabalho de outros diretores inventivos que ajudaram a fazer com que essa mudança fosse gradual: Samuel Fuller, Nicholas Ray, Robert Aldrich, Don Siegel, Sidney Lumet, Robert Mulligan, Sam Peckinpah, Joseph H. Lewis, Robert Rossein, Ralph Nelson, Frank Perry e alguns outros. Na verdade, não há uma ruptura propriamente dita, mas uma série de pequenas rupturas que modificam o todo sem transformá-lo completamente.

Há ainda uma outra possibilidade de periodização, relatada por Fernando Mascarello em seu livro retrospectivo da história do cinema. Segundo este autor, o termo Nova Hollywood, após ter se associado ao que chamavam de *American Art Film*, dentro de um período que engloba o final dos anos 1960 e o começo dos 70,

---

[59] HARRIS, Mark. *Cenas de uma revolução - O nascimento da Nova Hollywood*. L&PM. Porto Alegre, 2011. Os cinco filmes concorrentes ao Oscar de 1967 são: *O Fantástico Doutor Dolittle* (Richard Fleischer), *Adivinhe Quem Vem Para Jantar* (Stanley Kramer), *No Calor da Noite* (Norman Jewison), *A Primeira Noite de um Homem* (Mike Nichols) e *Bonnie & Clyde – Uma Rajada de Balas* (Arthur Penn).
[60] COOK, David A. *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. University of California Press, 2002. p.xvii.
[61] HORWATH, Alexander. "The Impure Cinema: New Hollywood – 1967-1976". In ELSAESSER, Thomas; HORWATH, Alexander; KING, Noel. *The last great american picture show: New Hollywood cinema in the 70s*. Amsterdam University Press, 2004. p.9.
[62] KING, Noel. "The Last Good Time We Ever Had". Idem. p.25.
[63] ELSAESER, Thomas. "The Last – or First – Picture Show? Idem. p.37.

> passa a designar, a seguir, exatamente a produção *mainstream* que, começando em 1975, decreta o esvaziamento do ciclo do "cinema de arte americano": o blockbuster à Lucas e Spielberg. Essa produção pós-1975 se define pelo abandono progressivo da pujança narrativa típica do filme hollywoodiano até meados dos anos 1960, e também por assumir a posição de carro-chefe absoluto de uma indústria fortemente integrada, daí em diante, à cadeia maior da produção e do consumo midiáticos (cinema, TV, vídeo, jogos eletrônicos, parques temáticos, brinquedos, etc.).[64]

A argumentação é pertinente, pois com *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975), o cinema hollywoodiano parece mesmo ter entrado em um caminho irreversível, que depois iria descambar para o cinema em que os efeitos especiais ditam a narrativa. Não é, contudo, majoritária entre os trabalhos que pesquisamos. Isto porque uma série de filmes autorais, críticos, ambíguos, que podem até ser associados ao American Film Art, continuariam a ser feitos. Podemos citar como exemplos, apenas entre os que serão discutidos neste trabalho e os mais conhecidos, *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Rede de Intrigas* (Sidney Lumet, 1976), *A Outra Face da Violência* (John Flynn, 1977 – ainda que neste a ambiguidade é ultrapassada pelo pessimismo), *Equus* (Sidney Lumet, 1977), *Who'll Stop the Rain* (Karel Reisz, 1978), *Amargo Regresso* (Hal Ashby, 1978), *O Franco Atirador* (Michael Cimino, 1978), *Fingers* (James Toback, 1978), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979).

Aqui, para todos os efeitos, adotaremos a periodização que foi muito bem defendida por Jean-Baptiste Thoret em seu livro *Le Cinéma Américain des Anées 70*. Ou seja: 1967-1980. O crítico francês estabelece como o início da escola, se assim podemos chamá-la, o ano de 1967, quando foi lançado *Bonnie & Clyde – Uma Rajada de Balas*, de Arthur Penn. E o ocaso da Nova Hollywood, para ele, aconteceu em 1980, ano de *O Portal do Paraíso*, dirigido pelo oscarizado Michael Cimino. Tal periodização inicialmente parece arbitrária, mas faz sentido. É o grande sucesso de *Bonnie & Clyde*, auxiliado também por sua maneira frontal de representar sexo e violência e pelo sucesso de um outro filme jovem do mesmo ano, *A Primeira Noite de Um Homem* (Mike Nichols), que vai permitir uma reavaliação estratégica interna dos grandes estúdios

[64] MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Papirus, 2011. p.336.

sobre o que seria vendável. Do mesmo modo, *O Portal do Paraíso* provocou a falência da United Artists com seu orçamento inflado e sua grandiosidade então anacrônica, assustando os homens do dinheiro e tornando mais difícil o caminho para os cineastas mais autorais dentro da indústria cinematográfica.

Ainda assim, é possível mesmo pensar em outras periodizações. Outro filme de Penn poderia ser considerado marco zero. Este seria *Mickey One*, de 1965, um dos primeiros a promover o encontro do cinema clássico americano com o cinema moderno europeu dos anos 1960, encontro que seria a mola-mestra de parte do cinema americano dos anos 1970. Penn fez o filme mais godardiano de Hollywood até então, e influenciou os jovens diretores de tal modo que podemos até considerar *Depois de Horas*, filme que Scorsese dirigiu em 1985, sua refilmagem disfarçada. Em entrevista para Peter Biskind, um dos principais diretores do período, Peter Bogdanovich (e o único grande a ter iniciado carreira de crítico antes de virar cineasta) diz que "*Sombras* [John Cassavetes, 1960] foi o início da Nova Hollywood"[65]. É uma possibilidade válida. A estreia de Cassavetes na direção é uma influência marcante para toda a geração dos *movie brats*. Com suas imagens em preto e branco, a trilha pulsante do jazz determinando seu ritmo e uma história urgente de preconceito racial, *Sombras* pode muito bem ser considerado o marco de toda uma geração. Durante muito tempo Scorsese se aconselhava com Cassavetes, e num dos encontros, após uma exibição particular de *Sexy e Marginal* (1971), do qual Scorsese se envergonhava, Cassavetes teria aprovado, com a ressalva de que ele nunca mais fizesse algo assim, e teria dito: "Por que você não faz um filme sobre algo que realmente seja próximo a você?"[66]. Scorsese faria, então, *Caminhos Perigosos* (1973), com os pequenos bandidos de rua, divididos entre o gangsterismo e a religião, tão próximos de seu universo.

O próprio Biskind, como vimos, já defendia a periodização proposta por Thoret, e elegia os mesmos filmes como marcos iniciais e finais do que seria a Nova Hollywood:

> Os 13 anos que separam *Bonnie & Clyde*, em 1967, e *O Portal do Paraíso*, em 1980, marcam a última vez em que as pessoas puderam, conscientemente, ter orgulho dos filmes que faziam, a última vez em

[65] BISKIND, Peter. *op.cit*. p.117.
[66] Idem. p.250.

> que a comunidade como um todo encorajou a excelência e a última vez em que houve uma plateia disposta a apoiá-la integralmente.[67]

O entusiasmo de Biskind com o cinema feito nessa época, por outro lado, deve ser visto com cautela. Por mais que existisse realmente uma conjunção de fatores que permitiam a proliferação de um cinema mais autoral, crítico e recheado de interessantes ambiguidades, a narrativa clássica permaneceu em vigência no período, e nesse caso podemos considerar que dentro dessas manifestações de narrativa clássica (o velho modo de se fazer cinema em Hollywood apenas sendo adaptado constantemente aos novos tempos), há bom e mau cinema. Da mesma maneira, a diferença entre o cinema feito no período estabelecido por Biskind (e por Thoret) e o que se seguiu a esse período não é tão grande quanto ele afirma (apesar de ser evidentemente sensível), pois De Palma, Scorsese, Coppola, Friedkin, Bogdanovich e alguns outros ainda fariam um cinema de alto nível, ao menos nos anos 1980, recebendo ajuda de uma nova geração de inquietos como John Landis, Joe Dante, Michael Mann e Walter Hill.

De fato, o encontro entre classicismo e modernidade em Hollywood data de muitos anos antes, o que faz com que toda periodização proposta contenha falhas. Podemos até considerar que esse é um dos encontros fundadores do cinema americano, uma vez que o pioneirismo de figuras como Edwin Porter e David W. Griffith estabeleceu-se sobre experimentações e maneiras de representar um mundo eminentemente moderno sem que o espectador percebesse os mecanismos por trás do cinema (cortes, câmera, enquadramentos). Mas existe obviamente um diferencial que marca essa geração de cineastas. Esse diferencial é justamente a formação histórico-artística desses diretores, formação que de certa forma encontraria eco no livro de Andrew Sarris.

Uma decorrência da teoria do autor é o fortalecimento de uma prática cinefílica dentro do cinema americano: a alusão. O crítico americano Noël Carroll observa que

> O boom do alusionismo é um legado do autorismo americano, um termo que eu pretendo adotar, para melhor ou pior, para indicar o frenesi por filmes que se apossou do país nos anos 60s e início dos 70s. Armados com listas de Aldrew Sarris e teorias estéticas

67 Idem. p.15.

> compatíveis de Eisenstein, Bazin, Godard e McLuhan, parte significante da geração que cresceu nos anos 1950 tornou-se maníaca por filmes e mergulhou na história do cinema.[68]

A alusão a várias obras culturais, e especialmente a filmes anteriores, tornou-se moeda corrente no cinema americano a partir do trabalho de Sarris; como, aliás, já havia se tornado no cinema europeu – Godard e Truffaut citando *Mônica e o Desejo*, de Ingmar Bergman, e filmes B americanos, por exemplo, em seus primeiros filmes, refletindo a política dos autores dos jovens turcos da *Cahiers du Cinéma*.

A gênese sessentista do cinema de alusão que iria explodir nos anos 1970 é resumida por Carroll com as seguintes palavras:

> A proliferação de estudiosos da história do cinema permitiu aos diretores emergentes pressupor que no mínimo parte de sua plateia estaria preparada para procurar suas alusões à história do cinema e ver nelas sinais de compromissos expressivos de seus filmes. O jogo da alusão poderia começar; os mensageiros e os receptores estavam em seus lugares; as condições necessárias para o jogo da alusão eram satisfatórias.[69]

É preciso lembrar que ao fortalecimento da crítica de cinema nos anos 1950 seguiu-se o crescimento das escolas de cinema, que passaram a formar cineastas, teóricos e críticos em profusão na década seguinte. É justamente nesse interim que a base para um cinema da alusão é devidamente montada, chegando a Hollywood via cinema moderno europeu: Arthur Penn emulando Godard em *Mickey One* (1965), John Cassavetes levando a câmera às ruas (cinema direto, Rossellini) em *Sombras* (1960), Robert Altman brincando com a narrativa (e o espectador) em *Voar é Com os Pássaros* (1970), Robert Mulligan (*O Preço do Prazer*, de 1963, *O Gênio do Mal*, de 1964) e Robert Aldrich (*Triângulo Feminino*, de 1968, *The Grissom Gang*, de 1971) fazendo filmes influenciados por Bergman, Bertolucci e, novamente, Godard (no primeiro caso), Joseph Losey e free cinema inglês, como também o próprio *Bonnie & Clyde* (cuja

[68] CARROLL, NOEL. "The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)". In *October* 20 (Spring 1982). p.54.
[69] Idem. p.55.

ambientação é retomada em *The Grissom Gang*), no segundo; e se reforçando com a produção dos alunos dessas novas escolas: Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e Brian De Palma à frente do grupo que seria identificado como Nova Hollywood.

Alusão, como o próprio Carroll afirma, tornou-se então um dos principais elementos do cinema, uma maneira de os diretores fazerem "comentários sobre os mundos ficcionais de seus filmes"[70]. O crítico adverte:

> Alusão, como estou usando aqui, é um termo geral que abrange diferentes práticas incluindo citações, memorização e reelaboração de gêneros clássicos, homenagens, e a recriação de cenas, planos, motivações, diálogos, temas, gestos, e o que mais pudesse vir da história do cinema, especialmente porque tal história já estava cristalizada e codificada nos anos 1960 e início dos anos 1970.[71]

No período estudado por Carroll foram lançadas inúmeras reelaborações de gêneros clássicos do cinema americano. Os exemplos mais óbvios são o filme noir (*Chinatown,* de Roman Polanski, 1974; *Corpos Ardentes,* Lawrence Kasdan, 1981; *O Destino Bate à Sua Porta*, Bob Rafelson, 1981), bem como sua mais constante variação, o filme de detetive (*À Queima Roupa*, John Boorman, 1967; *O Perigoso Adeus*, Robert Altman, 1973; como também as paródias, destacando *Assassinato Por Morte*, Robert Moore, 1976), o filme de gângster (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967; *The Grissom Gang*, Robert Aldrich, 1971; *Renegados Até a Última Rajada*, Robert Altman, 1974), o faroeste (*Meu Ódio Será Sua Herança,* Sam Peckinpah, 1969; *Soldier Blue,* Ralph Nelson, 1970; *Quando os Homens São Homens* e *Oeste Selvagem,* ambos de Robert Altman, 1971 e 1976, respectivamente), o musical (*Nasce uma Estrela,* Frank Pierson, 1976; *New York, New York,* Martin Scorsese, 1977; *Os Embalos de Sábado à Noite,* John Badham, 1977; *Grease*, Randal Kleiser, 1978).

É necessário ainda matizar a noção de ruptura. Esta se deu aos poucos, infiltrando-se nos filmes anteriores ao marco apontado por Thoret e Biskind, de diretores inventivos que ajudaram a fazer com que essa mudança fosse gradual: Samuel Fuller, Nicholas Ray, Robert Aldrich, Don Siegel, Sidney Lumet, Robert Mulligan, Sam Peckinpah, Joseph H. Lewis, Robert Rossein, Ralph Nelson, Frank Perry e alguns

[70] Idem. p.52.
[71] Idem. Ibidem.

outros. Na verdade, não há uma ruptura propriamente dita, mas uma série de pequenas rupturas que modificam o todo sem transformá-lo completamente.

Dessa maneira, com uma rica história do cinema para explorar e novos rumos históricos norteando a recepção do público, a maturidade de mestres como John Ford e Howard Hawks aliada ao frescor de uma nova geração de "barulhentos" plantam a semente para o que viria a se tornar o cinema hollywoodiano mais ambíguo e contraditório de todos os tempos, o dos anos 1970.

1.2.1 Antes de 1967: os antecedentes da Nova Hollywood

Na primeira metade dos anos 1960, os chefes dos grandes estúdios não sabiam mais o que o público queria ver. Filmes europeus se multiplicavam pelos cinemas americanos, seguidos logo depois pela invasão inglesa das bandas de rock (Beatles e Rolling Stones na dianteira). Era um período de mudanças profundas, que os executivos de então não conseguiam acompanhar. O diretor Fred Zinnemann sentenciou, à época:

> Se você for à França hoje em dia (...) vai presenciar várias discussões sobre a criatividade no cinema. Aqui em Hollywood, estamos andando em círculos. Caímos em uma armadilha, uma armadilha autoimposta pela nossa dependência de best-sellers, peças teatrais de sucesso, remakes e versões.[72]

É necessário dizer que tal afirmação, apesar de pertinente e de certa forma perspicaz em relação ao que estava acontecendo, foi parcialmente equivocada, pois Zinnemann só levou em conta o grande cinema hollywoodiano e de um ponto de vista comercial, sem considerar o que florescia à margem dos holofotes, filmes como *O Quimono Escarlate* (1959), *A Lei dos Martinais* (1961), *Mortos Que Caminham* (1962), *Paixões Que Alucinam* (1963) e *O Beijo Amargo* (1964), de Samuel Fuller; *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?* (1962) e *Com a Maldade na Alma* (1964), de Robert Aldrich; *Anatomia de um Crime* (1959), *Exodus* (1960), *Tempestade Sobre Washington* (1962), e *O Cardeal* (1963), de Otto Preminger; *Elmer Gantry* (1960), de Richard Brooks;

[72] HARRIS, Mark. Apud. ZINNEMANN, Fred. *Cenas de uma revolução - O nascimento da Nova Hollywood*. L&PM. Porto Alegre, 2011. p.19. Zinnemann diz isso em entrevista de abril de 1961, mas de certa forma a mesma situação se estende até o miolo da década.

Desafio à Corrupção (1961) e *Lilith* (1964), de Robert Rossen; *Sangue Sobre a Neve* (1960), de Nicholas Ray; e os resquícios brilhantes, embora anacrônicos, da era dos estúdios, representada por *Herança da Carne* (1960), *A Cidade dos Desiludidos* (1962), *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1962) e *Papai Precisa Casar* (1963), de Vincente Minnelli; *A Vida Íntima de Quatro Mulheres* (1962) e *My Fair Lady* (1964), de George Cukor; *De Repente, no Último Verão* e *Cleopatra* (1963), de Joseph L. Mankiewicz; *Os Desajustados* (1960) e *Freud – Além da Alma* (1962), de John Huston; *Se Meu Apartamento Falasse* (1960), *Cupido Não Tem Bandeira* (1961) e *Irma la Douce* (1963), de Billy Wilder; *El Cid* (1961) e *A Queda do Império Romano* (1964), de Anthony Mann; *A Árvore dos Enforcados* (1959), *No Vale das Grandes Batalhas* (1960) e *Os Nove Irmãos* (1963), de Delmer Daves; como também pelos filmes que Hawks, Ford, Welles, Raoul Walsh, Elia Kazan, Hitchcock e outros cineastas fizeram no período de 1959 a 1964, período que agora podemos ver como essencial para os novos caminhos que estavam por ser trilhados. Ou seja, Hollywood poderia estar estagnada do ponto de vista comercial. O nível dos filmes, contudo, ainda era muito alto, tanto na Hollywood clássica quanto na tentativa de se adequar aos novos tempos.

Seja como for, tentando diminuir a defasagem entre o que se oferecia e o que o público queria ver, as produções hollywoodianas se tornaram mais arejadas, com experiências formais até então segregadas a um tipo de contrabando inerente ao filme B. Stanley Donen, de *Cantando na Chuva* (1952 – um dos grandes marcos do cinema clássico hollywoodiano), filmou *Arabesque* (1966), cujo título se reflete nas angulações incomuns de câmera e na narrativa baseada mais em sensações do que em progressões dramáticas. Sidney J. Furie fez *Appaloosa* (1966), no qual coloca a câmera no ponto de vista da espora da bota de um cowboy, entre outras maluquices pouco usuais. *O Colecionador* (1965), de William Wyler, incorpora diversos maneirismos das produções europeias modernas, e tem sua história passada na Inglaterra. Otto Preminger realizou *Bunny Lake Desapareceu* (1965), um festival de doideiras disfarçada de filme de mistério que tentava entender a efervescência cultural de Londres. Preminger e Wyler, por sinal, foram apenas dois dos muitos cineastas que fizeram filmes hollywoodianos na Europa durante o período. Já que a Europa de Fellini, Antonioni e Godard estava na moda, Hollywood iria até ela. Vincente Minnelli (*A Cidade dos Desiludidos*, 1962, *Adeus às Ilusões*, 1965), Delmer Daves (*Candelabro Italiano*, 1962), Stanley Donen (*Charada*, 1963, *Arabesque*, *Um Caminho Para Dois*, 1967) são outros exemplos, entre

muitos, de diretores que foram à Europa porque os estúdios estavam atrás do frescor que exalava de lá. John Ford e Howard Hawks não entraram nessa febre europeia, mas saíram dos EUA durante a década. O primeiro com *O Aventureiro do Pacífico* (1963), filmado nos mares do sul. Hawks, por sua vez, foi à África para filmar *Hatari!* (1962). O destino mais procurado pelos produtores hollywoodianos, contudo, foi mesmo o velho mundo, responsável pela dose de charme necessária para conquistar as audiências naquele momento.

Alguns diretores perseguiram, de modo mais enfático, um caminho de modernidade dentro de Hollywood, a partir do pós-guerra e atravessando os anos 1950 e 60. Desses diretores, Robert Aldrich é, sem dúvida, o mais capital. Não só porque acompanhou de perto as mudanças na sociedade com filmes de extrema violência como *Os Doze Condenados* (1967) e *Resgate de Uma Vida* (1971), ou porque atualizou a discussão sexual assim que o Código Hays se enfraqueceu, com o inigualável *Triângulo Feminino* (1968), ou ainda porque, segundo Ed Lowry, "insistiu em mostrar as contradições radicais da ideologia americana"[73]. Mas também porque é, de todos esses diretores que antecederam o que o cinema seria nos anos 1970, o que mais guarda semelhanças estéticas com a geração que viria, sobretudo com Arthur Penn, Martin Scorsese e William Friedkin (ainda que pelo posicionamento político este último estivesse bem distante de Aldrich). É necessário lembrar também que a obra de Aldrich começou muito antes do ano que marca o início da Nova Hollywood e terminou justamente quando esta se via num beco sem saída, em 1981.

No próximo subcapítulo estudaremos brevemente a obra desse diretor, como forma de nos aproximarmos de um espírito que iria dominar a Nova Hollywood, espírito esse que o inquieto Aldrich ajudou a evocar. Estudaremos um pouco mais adiante e de forma mais fragmentada, porque sujeita à cronologia dos eventos, a obra de Arthur Penn, completando assim o movimento que nos leva da "velha" à Nova Hollywood por meio das duas principais figuras a terem construído essa ponte. Podemos dizer que Aldrich a iniciou, com o auxílio de Peckinpah e Siegel, principalmente, e que Penn a terminou, para que fosse pavimentada logo depois por Coppola, Scorsese, De Palma, os *movie brats*.

[73] LOWRY, Ed. Verbete sobre Robert Aldrich. In PENDERGAST, Tom & PENDERGAST, Sara (editors). *International Dictionary of Film and Filmmakers Volume 2 – Directors*. St. James Press. p.8.

1.2.2. Robert Aldrich e o espírito da Nova Hollywood

A carreira de Robert Aldrich primeiro antecipa, depois corre em paralelo com o espírito da Nova Hollywood. Para dar conta disso, preferimos abrir um parêntesis na cronologia para acompanhar como se deu essa conexão, deixando para o capítulo 3 (sobre Os *Embalos de Sábado à Noite* e seu contexto histórico e cinematográfico), os dois filmes que Aldrich realizou em 1977: *O Último Brilho no Crepúsculo* e *Os Rapazes do Coro*. Destes, por enquanto, só serão mencionadas características que sejam marcantes de um traço autoral do diretor.

Segundo Jean-Baptiste Thoret, são marcas de seu cinema:

> Predominância de movimento, exaltação dos gestos, vitalidade excessiva, extravagância, a impulsividade é o que guia o indivíduo. Para o melhor, mas também para o pior (...). O dinamismo, a torsão, a instabilidade permanente do quadro, a proliferação dos gestos, e o corpo, quando potente, sempre é grande demais em relação a um espaço (...), e portanto ameaçando abolir seus limites a cada instante, eis o estilo de Robert Aldrich.[74]

Thoret fala também em enquadramentos claustrofóbicos. E Jean-Pierre Coursodon e Bertrand Tavernier já falavam antes de claustrofobia no dicionário que fizeram em homenagem ao cinema americano, a respeito dos filmes do diretor. Para eles, Aldrich "encerra seus personagens dentro de universos claustrofóbicos, sufocantes, onde predominam os interiores"[75]. A excelência do trabalho de seu diretor de fotografia habitual, Joseph Biroc, com quem realizou 14 filmes desde *Morte Sem Glória* (1956), sem dúvida é um elemento de contribuição no sentido de fazer com que a claustrofobia dos universos encontrem correspondência na arquitetura dos planos. Os personagens de Aldrich são geralmente enquadrados com seus corpos cortados pelo limite da tela. Quando há dois ou mais corpos em cena, a tendência é que eles não apareçam por inteiro, pelo menos os que se encontram nas extremidades. É comum, ainda, vermos personagens aprisionados por portas entreabertas, esquadrias de repartições ou

[74] THORET, Jean-Baptiste. *op.cit.* p.59.
[75] COURSODON, Jean-Pierre e TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Nathan, 1995. p.259.

quaisquer outras divisões que possam ser aproveitadas no cenário. Esse esquadrinhamento das imagens é bem sensível em *O Que Terá Acontecido com Baby Jane?* (1962), *Com a Maldade na Alma* (1964), *Triângulo Feminino* (1968), *Resgate de uma Vida* (1971) e *O Último Brilho do Crepúsculo* (1977), mas a claustrofobia tende a aparecer mesmo quando o espaço é favorável à expansão (os desertos e planícies dos faroestes, o deserto de Góbi em *O Voo da Fênix*, o campo de treinamento de *Os Doze Condenados*), e quando é provocada ou acentuada por um artifício de montagem, vide a tela que se divide em oito quadros numa cena de *O Imperador do Norte* (1973) ou forma diversos mosaicos em *Golpe Baixo* (1974) e *O Último Brilho do Crepúsculo*. A divisão da tela é mais um fator no favorecimento desses elementos aprisionadores. Esses momentos de *split-screen*, recurso que imediatamente chama à lembrança o cinema de Brian De Palma, denotam uma sintonia com recursos televisivos (Aldrich começou na televisão, e nunca deixou de seguir de perto alguns costumes da linguagem televisiva - o close, por exemplo, elemento que a televisão pegou do cinema e transformou em marca registrada), além de uma decupagem rápida, que fragmenta os espaços e as ações.

Biroc é fundamental também para um tipo de expressividade do plano que Aldrich gosta de imprimir em seus filmes (expressividade que não exclui os diversos momentos de esquadrinhamento do espaço espalhados por sua obra). Um exemplo característico desse estilo é o plano em que o diretor do presídio dá ordens malignas ao capitão dos guardas na longa sequência final de *Golpe Baixo*. Ambos conversam de pé, na frente do pequeno túnel que dá para o campo de futebol americano. O diretor (mal absoluto) é colocado diante da enorme sombra que cobre metade do tunel. Quando acaba de dar as ordens terríveis, mergulha na escuridão em direção ao campo, deixando o capitão dos guardas (mal circunstancial) postado na frente da parte luminosa do tunel e completamente aturdido com as ordens que acabara de receber. Exemplos assim são encontrados em diversos outros filmes de Aldrich, incluindo os que foram feitos antes do período que estudamos aqui: o movimento de câmera que passa por trás de uma grande gaiola enquanto um casal discute à mesa em *Com a Maldade na Alma*; a sombra que cobre parcialmente o rosto de Charlotte no fim do prólogo do mesmo filme; a impressionante imagem dos homens agarrados a pinos no voo do avião improvisado em *O Voo da Fênix*; todos os planos com a escada na mansão de *A Lenda de Lylah Clare* (1968); a aflitiva cena de sexo, envolta em sombras, entre uma executiva e sua nova

protegida em *Triângulo Feminino* (1968). Há ainda o cerco ao gangster no final de *Resgate de uma Vida* (1971), que culmina com o olhar da moça que teve a vida resgatada para o carro onde está seu pai, esse ser distante, que serve para completar o processo de aprendizado da moça, uma rica que sai da ignorância que cobre boa parte de sua classe ao sentimento de que já algo muito errado com a burguesia de seu país (estamos mesmo nos anos 1930, quando o filme se passa, ou em 1971, em meio a um conflito, no Vietnã, que se arrasta sem necessidade?).

Há ainda uma série de congelamentos de imagem que Aldrich espalha por seus filmes, sobretudo nos encerramentos, e chegando até a abrir *O Último Brilho do Crepúsculo* com uma imagem congelada de cartão postal. A imagem congelada mais notável de toda sua carreira aparece, contudo, em *Os Rapazes do Coro* (1977), quando dois policiais (um deles, negro – o que indica, mais uma vez na obra de Aldrich, a intenção de combater o preconceito racial), comemoram a trapaça final no superior, grande vilão do filme. O policial negro (Louis Gosset Jr.) pede um "gimme five" (saudação tipicamente americana), e o policial branco (Charles Dunning) a completa com um pulo, congelado e eternizado pelo esperto *freeze-frame* de Aldrich. Brancos e negros unidos contra a tirania de uma corporação. Esse é o cinema político de Robert Aldrich, um ano depois de *Rocky – Um Lutador*, ter passado ao largo dessa importante discussão (como veremos no segundo capítulo deste trabalho).

Com esses congelamentos de imagem, Aldrich dialoga com alguns experimentos formais que marcam a carreira de cineastas como Scorsese, Penn e Friedkin, mas também de Peckinpah, John Flynn, John G. Avildsen e John Milius, entre outros. Mais do que o congelamento, efeito de pontuação muito utilizado pela Nouvelle Vague francesa, a claustrofobia aldrichiana utilizada desde os anos 1950 (como também a asfixia, palavra usada por Thoret[76]) determinaria uma linha seguida por diversos cineastas nos anos 1970.

Robert Aldrich também explorou os limites do Código Hays, sobretudo no inusitado e brilhante *Com a Maldade na Alma*, de 1964. Neste filme, que reprisa a parceria com Bette Davis, após o sucesso de *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?*

[76] Thoret identifica duas matrizes para o cinema americano dos anos 70. Ambas localizadas em meados dos anos 50, nos filmes de Robert Aldrich (*A Morte Num Beijo*, 1955) e *Vampiros de Almas* (Don Siegel, 1956). No primeiro, uma caixa acumula uma energia destruidora, que no final é dispensada. No segundo, vagens guardam substitutos extraterrestres para cada humano na terra. Dessa maneira, Thoret escreve: "A caixa de Pandora ou as vagens de Santa Mira, reservatório pulsional de um lado, tornar-se análogo de outro, tais são as formas matriciais do cinema americano dos anos 70."

(1962), temos outra cena de violência que, por seu ineditismo, ao menos em filmes maiores[77], é de certa maneira um marco da representação da violência no cinema, à altura do muito estudado *Psicose* (1960), de Hitchcock. Em *Com a Maldade na Alma*, a mão do personagem de Bruce Dern é decepada por uma mulher furiosa. Vemos claramente o braço sem a mão sendo colocado à frente do rosto que grita de dor, e o sangue que espirra na estátua em seguida sugere que a violência que não vemos (pois o corte nos deixa imaginando o que se passa no extra-campo) é ainda pior. Com os créditos que surgem após poucos minutos, ficamos sabendo, por meio de uma canção entoada por crianças, que sua cabeça também tinha sido decepada. A imagem completa do homem sem mão e cabeça voltará mais adiante no filme, como forma de assombração fictícia pensada para assustar a personagem de Bette Davis.

Em 1968, Aldrich realizaria o primeiro grande filme a tratar diretamente o tema do lesbianismo em Hollywood: *Triângulo Feminino*. Filmado em grande parte na Inglaterra, onde é ambientada a história, mostra a relação tumultuada entre a estrela de TV June Buckridge (Beryl Reid) e sua jovem amante, Alice McNaught (Susannah York). Os homens são assessórios. Quando vemos alguns deles, suas esposas ou amantes são mais altas e fortes. A Londres mostrada pelo filme é dominada por mulheres, que amam outras mulheres em clubes lotados e ao som do rock psicodélico da época. Alguns arquétipos femininos são revisitados. A loirinha provocante e infantilizada (Alice), a matrona alcoólatra e inconstante (June) e a executiva de classe, Mercy Croft, são os vértices do triângulo do título brasileiro. Temos ainda, em papéis secundários, a mulher extremamente masculinizada (vista no banheiro do clube noturno), as amantes mais femininas (amigas de June), a mulher militarizada (empregada da TV), entre outras. Há cenas explícitas de beijos entre mulheres e até mesmo uma longa e tensa cena de sexo entre Alice e Mercy. Isso em 1968, ano em que Hollywood finalmente escapava das amarras do Código Hays e rumava em direção a um maior realismo no retrato dos relacionamentos humanos e na representação da violência[78].

---

[77] 1963 marca o nascimento do horror gore, com *Banquete de Sangue*, de Hershell Gordon-Lewis. Descendendo diretamente do Teatro do Grand-guinol francês, surgido ainda no século 19, e tributário também da violência vista em *Psicose*, o gore tornou-se então um prolífico sub-gênero do horror, sendo presente até hoje.

[78] O Código Hays foi substituído por um sistema de indicações por faixa etária, o que mais tarde acarretaria em um outro tipo de censura, pois nenhum estúdio queria perder dinheiro distribuindo um filme indicado apenas para adultos (algo que veremos sobretudo no capítulo 3).

Três anos antes, em 1965, *O Voo da Fênix*, de Robert Aldrich, realiza uma espécie de síntese da Hollywood de meados dessa década. Um avião cai no deserto por culpa da teimosia de um piloto veterano (James Stewart). Doze homens ficam confinados no Deserto de Gobi, um lugar totalmente aberto e cheio de areia, com pouca água e poucas chances de sobrevivência. Doze condenados, pelo destino, a morrer no deserto. O diretor contrapõe o piloto veterano a um jovem nerd (Hardy Krueger) que projeta aviões para aeromodelismo. O velho e o novo. "A experiência prática contra o saber teórico. O orgulho arrogante que conduziu à catástrofe (o acidente do avião) contra o apetite infantil, a rotina contra o desejo, em suma, a Antiga contra a Nova Hollywood"[79]. Ambos se unirão, enfim, no esforço coletivo para a construção de um novo avião, possibilitando a salvação daqueles que sobreviveram. Segundo Thoret,

> A Fênix, então, aparece como o produto dessa operação. Porque fabricar aviões ou filmes tornam-se a mesma coisa: se o cinema americano tem conseguido renascer de suas cinzas e atingir o topo, é porque soube recuperar e recompor de outra maneira os pedaços que pareciam destruídos.[80]

A dualidade velho vs. novo retorna sete anos depois, de uma maneira diferente, em *A Vingança de Ulzana* (1972), no qual um grupo de soldados da cavalaria americana persegue um apache rebelde que fugiu com um grupo de guerreiros da reserva indígena. O filme se passa em algum momento da passagem do século XIX para o XX, quando os índios que não haviam sido massacrados pela cavalaria ianque encontravam-se tolhidos em reservas, muitas vezes passando fome (algo muito bem tematizado, com os cheyennes no lugar dos apaches, em *Crepúsculo de uma Raça*, de John Ford, 1964). O grupo da cavalaria é acompanhado de um apache que, para garantir um sustento para sua família, assina um contrato para lutar ao lado dos brancos (e vive com o ressentimento de renegar, em parte, seu sangue) e de McIntosh, um veterano especialista em seguir rastros e profundo conhecedor da cultura Apache. O conflito que se desenvolve entre McIntosh (Burt Lancaster) e o tenente da cavalaria (Bruce Davison) é sobretudo geracional, mas também é o confronto entre um homem que viveu horrores e provações e outro que se ancorou apenas nos estudos e na noção de obediência do

[79] THORET, *op.cit*. p.25.
[80] Idem, *ibiden*.

âmbito militar, e agora tem uma dura missão pela frente. Uma missão em que ele não pode errar. A voz da experiência e da sabedoria tenta prevenir alguns impulsos da juventude ("não odeio os apaches; seria como odiar o deserto por não ter água", diz McIntosh para um incrédulo tenente). Consegue em alguns casos, em outros, não. A narrativa, contudo, mostra que é o jovem que está no poder (ele é oriundo, vejam só, da academia militar, da mesma forma que muitos jovens da Nova Hollywood saíram das escolas de cinema para a prática). No fim, é o veterano (a Velha Hollywood) que capitula, com a imagem se congelando (marca registrada de Aldrich) no exato momento em que McIntosh acaba de enrolar seu último cigarro. O filme, como diz Ed Lowry, remete à Guerra do Vietnã, pela maneira como a violência é retratada e pela cavalaria que usa "táticas da West Point para lutar contra um bando de guerreiros apache".[81]

A Vingança de Ulzana remete a um filme do início de carreira de Aldrich, também estrelado por Burt Lancaster (na primeira de quatro contribuições com o diretor). Trata-se de *O Último Bravo* (1954), um dos mais notórios filmes pró-índios já feitos em Hollywood, característica que, retroativamente, impediu os detratores de plantão de acusar o diretor (ao menos com propriedade) de racismo pelo modo como os apaches de *A Vingança de Ulzana* atacam com violência e suposta crueldade. Em *O Último Bravo*, Lancaster interpreta Massai, o último guerreiro apache que sobreviveu após a morte de Gerônimo.

Um grupo de homens unidos para uma missão em comum é igualmente o tema de *Os Doze Condenados* (1967), projeto de encomenda que o diretor transforma em obra pessoal, novamente contando com um elenco de primeira (Ernest Borgnine, Lee Marvin, George Hamilton, John Cassavetes, Telly Savalas, um jovem Donald Sutherland, entre outros). Os doze homens do título são prisioneiros, condenados a muitos anos de reclusão com trabalhos forçados, prisão perpétua ou a execução. São sujos, arruaceiros, indisciplinados, contrários à ordem e ao rigor do militarismo. São, podemos interpretar, os jovens estudantes que tomariam de assalto a Hollywood nos anos seguintes, peixes pequenos que tiveram sua grande chance em meio aos graúdos. Tal leitura encontra eco em uma ideia que Martin Scorsese (justamente um dos jovens) explora em *Cassino* (1995): "bandidos de rua que tiveram uma grande chance e

[81] LOWRY, Ed. Verbete sobre o diretor em PENDERGAST, Tom & Sara. *op.cit.* p.8. West Point é uma conhecida academia militar localizada na Costa Oeste dos Estados Unidos. (ver http://en.wikipedia.org/wiki/West_point)

estragaram tudo"[82], segundo a narração do personagem violento e marginal de Joe Pesci, personagem-súmula de uma implacável autoanálise da Nova Hollywood, já com o distanciamento histórico de mais de uma década.

Não é difícil associar o antimilitarismo de *Os Doze Condenados* ao envolvimento dos EUA na Guerra do Vietnã. Nesse sentido, *Assim Nascem os Heróis* (1970) marca mais um capítulo da crítica aldrichiana ao maior conflito do período. Mostra um tenente americano (Cliff Robertson) ajudando um pelotão inglês a combater japoneses nas florestas filipinas. Essa ambientação reflete uma tendência apontada por Ana Paula Spini em sua tese de doutorado.

> esses elementos típicos das guerras mencionadas [Vietnã e Golfo], encontrados na cinematografia de guerra de Hollywood e nos noticiários de televisão aparecem em filmes de guerra feitos em Hollywood, após a Guerra do Golfo, para tratar de outras guerras. Tal apropriação implica em uma seleção de elementos emblemáticos das guerras, positivos e negativos, seguida de sua descontextualização e posterior reinserção em outro contexto onde adquirem novo significado.[83]

Mais adiante, Spini exemplifica a prática com dois filmes realizados em 2002:

> *Códigos de Guerra* (*Windtakers*) e *Fomos Heróis* (*We Were Soldiers*) são dois filmes feitos entre 2001 e 2002 e que embora realizados de forma a reproduzirem na medida do possível a realidade das guerras tratadas – o primeiro, a Segunda Guerra Mundial, e o segundo, a Guerra do Vietnã – aludem, respectivamente, à Guerra do Vietnã e à Guerra do Golfo.[84]

O estudo de Spini cobre um período que vai dos anos 1970 aos tempos atuais, estando, portanto, relacionado às representações da guerra por Hollywood após os

[82] Narração do personagem de Joe Pesci. O filme também faz a seu modo uma periodização da Nova Hollywood (se aceitarmos a parábola): de meados dos anos 1960 a 1983, quando explode o carro com o protagonista (Robert De Niro).
[83] SPINI, Ana Paula. *Ritos de sangue em Hollywood: mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. 2005. p.85.
[84] Idem. p.87.

principais conflitos que atingiram a sociedade americana. O que ela descreve não é bem o que acontece no caso do filme de Aldrich, que é crítico e vai á floresta para dizer que não está falando da Segunda Guerra Mundial, mas da Guerra do Vietnã. Contudo, é interessante notar como a tendência apontada por Spini, de se apropriar de elementos emblemáticos de duas guerras específicas (ostensivamente televisadas e reportadas em imagens) e usar em outro contexto na representação de outras guerras, irá se confirmar em Hollywood, sobretudo após a Guerra do Vietnã. Ou seja, imaginemos um contexto em que um espectador do final dos anos 1970 vai assistir a um filme de guerra. Esse espectador passou os últimos anos vendo imagens de conflitos em florestas, logo, vai se sentir mais confortável ao ver tal ambientação, mesmo que se trate de guerras anteriores (geralmente a Segunda Guerra Mundial).

> Se a Guerra do Vietnã não se tornou um tabu na cultura norte-americana, tendo ao contrário se tornado um grande filão cultural para a produção de livros, músicas, filmes (...) e por isso não possamos falar em esquecimento, a perspectiva sob a qual é tratada e a maneira pela qual é evocada, incessantemente rememorada, ajudam no processo de enquadramento da memória no sentido de resgatar o orgulho nacional, a instituição militar e a legitimidade da guerra como empreendimento da nação missionária. A amnésia neste caso específico consiste mais na apropriação e ressignificação do acontecimento traumático do que a sua supressão.[85]

Em *Assim Nascem os Heróis* (um dos maiores fracassos comerciais da carreira de Aldrich) há ainda uma clara alusão aos hippies, quando o capitão inglês (Delholm Elliott), ao se dirigir ao tenente americano, que sabidamente é contra a missão e bem crítico em relação a qualquer conflito armado, fala que ele poderia até ser um "opositor consciencioso de cabelos compridos"[86]. O esquema de *Os Doze Condenados* é repetido. Os arruaceiros podem revelar-se nobres guerreiros na adversidade, ou mesmo humanos

[85] Idem, p.88. Ver capítulo 3, subcapítulo 3.1 para um exemplo dessa resignificação: *A Outra Face da Violência*.

[86] A fala inteira, no original em inglês, é: "For all I care, you could be a long-haired conscientious objector". "Conscientious objector", segundo o Longman Dictionary, é alguém que se opõe a conflitos armados por causa de credos morais ou religiosos. Uma pessoa poderia provar, nas duas guerras mundiais, ser um opositor desse tipo por pertencer a alguma organização religiosa ou pacifista. Quem não conseguia provar seria preso. O que indica a alusão ao vietnã é o "long-haired" (cabelos compridos).

de grande integridade, enquanto um oficial militar obediente e exemplar pode ser desnecessariamente cruel, além de péssimo estrategista. É um esquema que, como vimos, será repetido também em *A Vingança de Ulzana* (o tenente da cavalaria que não entende patavinas do que se deve fazer), além de um outro elemento: o dedo que precisa ser decepado para que um anel seja retirado de um defunto. Em *Assim Nascem os Heróis*, o soldado japonês tem seu dedo cortado. Em *A Vingança de Ulzana*, o filho pequeno não deixa que um apache corte o dedo de sua mãe.

Em 1971, Aldrich filma uma nova adaptação do livro de James Hadley Chase *No Orchids for Miss Blandish*, que já havia sido adaptado para o cinema, com o mesmo título do livro, por St. John Legh Clowes (em 1948). *Resgate de uma Vida* é um retorno ao ambiente do gangsterismo de *Bonnie & Clyde*. Uma jovem socialite, Barbara Blandish, é sequestrada por gangsters durante a Depressão dos anos 1930. A polícia, um detetive e o pai da moça se encarregam de procurá-la. Mas o que vemos não é o esforço dessa procura, e sim a relação de crescente envolvimento entre Barbara e Slim, um sequestrador violento e desajeitado com mulheres (numa clara relação com o Clyde feito por Warren Beatty no filme de Arthur Penn). É como se víssemos também, lembrando Thoret, a relação entre Debbie e Scar em *Rastros de Ódio* (John Ford, 1956)[87], a progressiva sensação de pertencimento a uma outra cultura. Como no filme de Ford, em *Resgate de uma Vida* não percebemos bem o tempo passando, apenas sabemos que passou. No de Aldrich, a maior diferença é a dos papeis do pai da moça e de Slim. O pai vai progressivamente se mostrando um crápula da pior espécie. Como Scar em relação a Debbie, Slim apropria-se do corpo de Barbara. Mas só consegue seu coração no momento em que sua vida está por se encerrar (debaixo de uma rajada de balas, como em *Bonnie & Clyde*). Como Scar, chefe de uma facção revoltada dos comanches, tribo sempre marginalizada pelos brancos, Slim também tinha suas justificativas. Era um dos eternos párias que sobreviviam à margem, para os quais não havia lugar na sociedade. A relação com *Bonnie & Clyde* se torna ainda mais evidente

[87] Em *Rastros de Ódio*, um rancho é atacado por ferozes comanches, e uma menina é raptada. No decorrer dos anos, ela passa a viver como esposa do chefe Scar, enquanto vemos o personagem de John Wayne, com a ajuda de um mestiço, perseguir os comanches que a raptaram. São inúmeros os filmes que retomam a estrutura narrativa desse filme de John Ford, ou a ele fazem clara alusão. Entre esses filmes podemos destacar, além de *Resgate de uma Vida*, de Aldrich (como também de *A Vingança de Ulzana*, que teve parte dos diálogos do filme de Ford adaptado pelo roteirista Alan Sharp): *Quem Bate à Minha Porta* (Martin Scorsese, 1969), *Joe* (John G. Avildsen, 1970), *Taxi Driver*, *Trágica Obsessão* (Brian De Palma, 1976), *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977), *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (Steven Spielberg, 1977), *O Franco Atirador*, *Hardcore – No Submundo do Sexo* (Paul Schrader, 1979) e *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984).

na última troca de olhares entre Slim e Bárbara, quando o primeiro começa a descer as escadas para ser metralhado logo depois pela polícia do lado de fora. Do mesmo modo, no filme de 1967, antes do massacre de ambos, Clyde olha brevemente para Bonnie, e esta lhe responde com um olhar terno, perceptível mesmo com a curtíssima duração dos planos. Aldrich reserva mais tempo para que esse amor pudesse ser selado em seu nascedouro, mas é até mais cruel (de certa maneira) ao deixar que Barbara sobreviva sabendo que tem um pai de mau caráter e que a pessoa que mais a amou havia sido assassinada brutalmente. O filme é também um rito de passagem, marcado por uma inversão de expectativas típica na obra de Aldrich (e extremamente forte em *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?*, *Com a Maldade na Alma* e *Os Doze Condenados*, nos quais os personagens apresentados inicialmente como perversos revelam-se muito mais humanos que os outros). Quando é sequestrada, a moça se mostra uma esnobe que vive encastelada e teme tudo o que é mundano. No desfecho do sequestro, está envolvida com o gangster (e comovida pela dedicação dele a ela), percebendo assim que todo o seu castelo era feito de areia.

É justamente com Robert Aldrich, nos anos 1960, que se fortalece a prática da alusão, tão presente no cinema americano dos anos 1970 em diante, conforme escreveu Noel Carroll. A alusão está presente em diversos filmes de Aldrich, sobretudo a partir dos anos 60, e encontra em *Crime e Paixão* (1975) seu ponto máximo. Personagens veem filmes: *Moby Dick* (John Huston, 1956), *Um Homem, Uma Mulher* (Claude Lelouch, 1961); e congelamentos de imagem, que abundavam na nouvelle vague francesa e se tornaram marca registrada de Aldrich desde *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?* ou mesmo antes, pontuam toda a narrativa. Em *Crime e Paixão,* a ambiguidade presente em toda a narrativa e o tom de extrema melancolia são representativos do cinema que se fazia na época. Mais do que representativos, na verdade, são a radicalização das inquietações pós Watergate/Vietnã. O personagem de Burt Reynolds, por exemplo, é uma incógnita, sob diversos aspectos. Ele mora numa bela casa em Los Angeles. Seria um político? Não, é um simples tenente da L.A.P.D. (Los Angeles Police Department), subalterno em um esquema propício a fraudes e sonegação de informações. Como tem aquela casa? Intuimos que como policial deve levar uma bela quantia de extras, geralmente escusos. O que ele quer? Justiça? Verdade? Quando deixa claro o que quer, é vítima de um assassinato, após a reação a um assalto qualquer. Vítima das circunstâncias, não de suas escolhas morais. Catherine

Deneuve, bela francesa (a personagem, como a atriz), é prostituta de luxo, e só tem amor com Reynolds. Não abandona a labuta pois não tem quem cuide dela. No final, é consolada pelo ex-parceiro do amado, portador da triste notícia. O filme termina com os dois saindo abraçados do aeroporto (um abraço de consolo, proteção), até que a imagem se congele, a assinatura preferida de Aldrich.

Antes disso, podemos ver alusões a dois filmes de Hitchcock – *Psicose* (1960) e *Os Pássaros* (1963) - em *Com a Maldade na Alma* (1964). Pouco antes de um assassinato ainda mais brutal que o de Vivien Leigh em *Psicose*, assassinato que, no filme de Aldrich, recebe também uma trilha sonora composta por acordes muito agudos, a câmera passa por uma imensa gaiola contendo dois pássaros (lembramos que são com dois periquitos levados por Melanie Daniels a Bodega Bay que se iniciam os ataques de *Os Pássaros*). A alusão é algo que se tornaria cada vez mais comum na Nova Hollywood, e pode ser justificada como uma piscadela entre apaixonados por cinema – diretor e espectador. O movimento da câmera serviria ainda para demonstrar o cenário que ameaça o casal e termina em dissolução, um cenário de alta classe. Numa leitura bem a ver com o cinema de Aldrich, é o dinheiro separando pessoas que se amam, mas se encontram engaioladas pelas convenções sociais.

Mais tarde, no capítulo 3, passaremos pelos dois filmes de Aldrich lançados em 1977, *O Último Brilho do Crepúsculo* e *Os Rapazes do Coro*. Por enquanto, a título de um acompanhamento de sua carreira até o momento do ocaso, que praticamente coincide com o ocaso da Nova Hollywood, falaremos rapidamente de seus dois últimos filmes, *O Rabino e o Pistoleiro* (1979) e *Garotas Duras na Queda* (1981), com os quais Aldrich se despede no cinema deixando uma carreira extremamente conectada aos anseios críticos da Nova Hollywood.

O Rabino e o Pistoleiro é um de seus filmes mais comerciais. Trata-se de uma comédia passada no século 19, pouco antes da Guerra Civil Americana, que mostra figuras opostas unidas circunstancialmente em prol de um esforço comum. Se analisarmos bem, veremos que os motivos pelos quais eles permanecem unidos após uma junção necessária são bem frágeis. Porque na verdade tais motivos são superficiais, e o verdadeiro motivo, camuflado pela imagem de durão que o pistoleiro carrega, ou tenta carregar, é o sentimento de forte amizade e cumplicidade que se fortalece à medida que os dois começam a seguir o mesmo caminho em direção ao oeste selvagem. (nesse sentido a interpretação magistral de Harrison Ford como o pistoleiro é

fundamental para essa ambiguidade do durão sensível). Gene Wilder parece ter nascido para o papel de rabino, e nesse sentido vale atentar para o trabalho preciso que Aldrich sempre realizou com atores das mais diversas escolas. James Stewart em *O Voo da Fênix*; Burt Lancaster em *Apache* (1954), *Vera Cruz* (1954), respectivamente o segundo e o terceiro longas creditados a Aldrich, e também em *A Vingança de Ulzana* (1972) e *O Último Brilho do Crepúsculo*; Bette Davis em *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?* e *Com a Maldade na Alma*; Burt Reynolds em *O Último Golpe* (1974) e *Crime e Paixão*; Lee Marvin em *Os Doze Condenados* e *O Imperador do Norte* (1973); Ernest Borgnine em *O Voo da Fênix*, *Os Doze Condenados* e *O Imperador do Norte*, entre alguns outros exemplos de atores que se encaixam perfeitamente ao estilo aldrichiano e contribuem cada um a seu modo para o desenrolar das narrativas. Tanto Gene Wilder quanto Harrison Ford merecem se juntar a essa nobre galeria por suas interpretações em *O Rabino e o Pistoleiro*.

Da mesma forma, Peter Falk se encaixa como uma luva como o empresário de *Garotas Duras na Queda*, assim como as próprias garotas recebem interpretações notáveis das atrizes Vicky Frederick e Laurene Landon. O filme acompanha duas lutadoras em viagem pelos EUA. Elas viajam acompanhadas pelo empresário, um homem duro e ao mesmo tempo carinhoso e compreensivo. Aldrich evita com sucesso a exploração do corpo delas. Vemos as lutas em que elas vestem maiôs, em algumas posições que poderiam ter conotações eróticas, mas não há um único momento em que sentimos algum voyeurismo da câmera (o que não seria mau em si, mas brigaria com o tom perseguido). É impossível ver o filme e não ficar do lado dessas moças, torcendo por elas na busca pelo estrelato segmentado das lutas livres. Mais do que digno de toda a carreira de Aldrich, *Garotas Duras na Queda* é um capítulo final que condiz com o longo caminho traçado pelo diretor.

1.2.3. O Oscar de 1967

Bonnie & Clyde e *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*), de Mike Nichols, foram lançados no mesmo ano de 1967, e ambos foram indicados ao Oscar de melhor filme (conquistado por *No Calor da Noite*, de Norman Jewison)[88]. *Bonnie &*

[88] Os outros dois indicados eram *O Fantástico Doutor Dolittle* (*Dr. Dolittle*), de Richard Fleischer, e *Adivinhe Quem Vem Para Jantar* (*Guess Who's Coming to Dinner*), de Stanley Kramer.

Clyde havia sido mal lançado pela Warner e recebido com frieza pelos críticos[89]. A situação mudou quando o filme foi relançado, por pressão da indicação e de Warren Beatty, em 1968. O filme foi então um sucesso, e começou a receber elogios da crítica[90] (Bosley Crowther, do New York Times, foi um dos poucos que se manteve contrário ao filme, sendo tomado como um crítico incapaz de compreender as mudanças que estavam ocorrendo[91]). *A Primeira Noite de um Homem* já teve melhor sorte desde sua estreia. O jornalista Mark Harris narra, na introdução do livro que dedicou ao assunto, o cenário cinematográfico americano na época em que esses filmes disputavam a tão cobiçada estatueta e promoviam grandes mudanças na mentalidade dos produtores:

> Algumas disputas do Oscar são um convite à tentação quase irresistível de imaginar que os indicados ao principal prêmio da noite compõem um manifesto coletivo - uma colagem de cinco fotografias instantâneas da psique norte-americana refletida em sua cultura popular. Porém, naquela manhã, a única coisa que a lista de competidores tornava clara era a apreensão e a perplexidade da indústria do cinema diante de um dos momentos mais convulsionados de sua história. *Bonnie & Clyde* e *A Primeira Noite de um Homem* eram obras inovadoras, filmes criados fora de Hollywood que se tornaram os queridinhos da crítica e fenômenos de popularidade; *No Calor da Noite*, um drama racial, e *Adivinhe Quem Vem Para Jantar*, uma comédia sobre a questão racial, eram obras de sucesso relativo que, em maior ou menor grau, representavam a continuidade de uma longa tradição de abordar problemas sociais relevantes dentro do contexto de determinados gêneros; já *O Fantástico Doutor Dolittle* era um musical infantil unanimemente rejeitado pela crítica que a maior parte dos articulistas acreditava ter comprado sua indicação ao prêmio.[92]

No livro de Mark Harris há relatos que mostram com eficiência o clima da época, e contribuem para compreendermos melhor o momento de solidificação da Nova

[89] Ver HARRIS, Mark. *Cenas de uma revolução - O nascimento da Nova Hollywood*. L&PM. Porto Alegre, 2011. p.309-312.
[90] Idem. p.314-316.
[91] Idem. p.338.
[92] Idem. p.11.

Hollywood. É eficiente também na correlação entre os indicados, conforme podemos ver neste trecho:

> A lista de indicados a melhor filme era mais do que diversificada - era quase contraditória. Uma parte dos concorrentes parecia zombar da outra: os valores patriarcais de *Adivinhe Quem Vem Para Jantar* eram engenhosamente destruídos em *A Primeira Noite de um Homem*; as esperanças fraternais expressas em *No Calor da Noite* tinham muito pouco a ver com a forma de insurreição violenta apresentada em *Bonnie & Clyde*.[93]

Logo adiante, Harris relata a recepção que a lista dos indicados teve na mídia impressa, sobretudo no Los Angeles Times. O cenário era o de uma batalha entre dinossauros e animais de rapina, entre a velha e a nova Hollywood:

> Ao tomar conhecimento da lista, o Los Angeles Times definiu a disputa como uma batalha dos "dragões" contra as "libélulas". Os dragões eram Stanley Kramer, Katherine Hepburn, Spencer Tracy e Rex Harrison, de *Adivinhe Quem Vem Para Jantar* e *O Fantástico Doutor Dolittle*, além daqueles que o jornal chamava de "legiões de técnicos de barbas brancas", que faziam filmes desde o advento do cinema falado. Já as libélulas - "inquietantes, inovadoras, antenadas" - eram Beatty, Hoffman, Faye Dunaway, Rod Steiger, Mike Nichols, Hal Ashby, Norman Jewison e Arthur Penn, todos novatos, antitradicionalistas ou simplesmente estranhos no ninho. Além de geracional, a divisão era também estética - envolvia pessoas que rejeitavam os filmes como eles eram em favor do que poderiam ser -, e a briga prometia ser intensa.[94]

Harris ainda aponta uma semelhança entre esses cinco concorrentes, conforme indica no último parágrafo da introdução:

---

[93] Idem. p.12.
[94] Idem. p.12 e 13. Aspas do autor.

> Os cinco candidatos ao Oscar de melhor filme de 1967 tinham isso em comum: todos eles haviam sido concebidos muito tempo antes, em um mundo que guardava muito pouca semelhança com o do ano em que vieram a público. Esta é a história desses filmes, das expectativas e das ambições de seus realizadores e do próprio cinema norte-americano nos cinco anos que separaram sua concepção de seu nascimento.[95]

E encerra o último capítulo, antes de um epílogo no qual explica o que fizeram os envolvidos com os filmes nos anos futuros, com a seguinte declaração:

> A indústria de Hollywood, que durante tanto tempo havia insistido em se apegar apenas a seus próprios padrões, estava começando a evoluir, impulsionada pelas demandas de um público que, em 1967, deixou tão claro aquilo que desejava que fosse a nova cara do cinema norte-americano que os estúdios não tiveram escolha e não ser se submeter a sua vontade. Os estranhos no ninho [as libélulas] estavam prestes a levantar voo e descobrir que o mundo do cinema agora era deles, que eles eram livres para recriá-lo, arruiná-lo ou governá-lo como bem entendessem.[96]

Iremos, então, partir dessa disputa do Oscar de 1967, e de *Bonnie & Clyde*, o mais representativo entre os concorrentes, para analisar brevemente a carreira de outro dos diretores mais importantes do período, Arthur Penn. Completaremos, assim, a ponte iniciada por Robert Aldrich, estando aptos para seguir em frente com a Nova Hollywood e o panorama que começaria a ser modificado novamente em meados dos anos 1970, graças a filmes como *Tubarão*, *Star Wars* e os dois que analisaremos detalhadamente mais tarde, *Rocky – Um Lutador* e *Os Embalos de Sábado à Noite*.

1.2.4. O marco inicial, Bonnie & Clyde, e seu diretor, Arthur Penn

[95] Idem. p.13.
[96] Idem. p.380.

A gênese de *Bonnie & Clyde*, segundo a pesquisa de Mark Harris, data de 1963, ano em que as salas de cinema americanas recebiam em peso as produções modernas do velho continente, e que o próprio Penn já demonstrava sinais da influência do cinema europeu em seu segundo longa-metragem, *O Milagre de Anne Sullivan* (1962), influência que iria transbordar em seu filme seguinte, o bastante europeizado *Mickey One* (1965). Fosse realizado em 1964 pelo mesmo Penn (que na verdade só embarcou no projeto muito mais tarde), poderíamos imaginar que *Bonnie & Clyde* estaria repleto da mesma forma das influências de Godard que o filme efetivamente terminado em 1967 revelou, mas com doses menores de violência, sobretudo no massacre final. Afinal, o Código de Produção, apesar de já enfraquecido, ainda valia alguma coisa em 1964, e o país ainda não havia mergulhado de vez nas imagens violentas do Vietnã. Por isso *Bonnie & Clyde* talvez tenha sido o mais afetado pela passagem do tempo entre esses filmes de longa gestação. Suas imagens de violência seriam menos cruas e impactantes se o filme fosse lançado entre 1964 ou 1965.

Não fosse pela insistência de Warren Beatty, com quem Penn havia feito *Mickey One*, *Bonnie & Clyde* jamais seria feito com esse diretor por trás das câmeras. O cineasta mais importante na gênese da Nova Hollywood não estava com o menor prestígio na época. Segundo relata Peter Biskind,

> Arthur Penn estava virtualmente foragido quando Beatty telefonou. Um homem sério e magro, de 43 anos, Penn havia começado sua carreira fazendo televisão ao vivo nos anos 50, e alcançara bastante sucesso no teatro. Sua primeira experiência em Hollywood fora em 1956, dirigindo para a Warner *Um de Nós Morrerá*, a história de Billy the Kid sob um prisma freudiano, estrelada por Paul Newman. Foi uma experiência horrenda para ele. (...) Ele entregou o material para um montador e a próxima vez que viu *Um de Nós Morrerá* foi meses depois num pulgueiro de Nova York, como a segunda metade de um programa duplo.[97]

Mesmo tendo sido uma experiência horrenda, e de ter alguns problemas incontornáveis de construção, *Um de Nós Morrerá* deixa claro o talento de Penn para enquadramentos e para a criação de uma atmosfera psicológica de força envolvendo os

[97] BISKIND, Peter. *op.cit*. p.29.

personagens. Algo como um Anthony Mann (diretor dos westerns psicológicos com James Stewart nos anos 1950), só que mais cru.

No parágrafo seguinte, Biskind menciona rapidamente o desenrolar da carreira de Penn, deixando de lado *O Milagre de Anne Sullivan* (1962) e partindo para a situação do diretor após o terceiro e o quarto longas, respectivamente, *Mickey One* (1965) e *Caçada Humana* (1966):

> Quando *Mickey One* fracassou, em 1965, a carreira de Penn como diretor de cinema foi ladeira abaixo. Hollywood não é um lugar para intelectuais, não importa quanto talento tenham, e Penn sofreu todos os tipos de humilhação normalmente impostos a diretores. Primeiro, foi sumariamente demitido de *O Trem* [John Frankenheimer, 1964] por seu astro, Burt Lancaster. Depois, o produtor Sam Spiegel arrancou *Caçada Humana* de suas mãos quando o filme já estava em pré-produção e o remontou. Penn chegou ao fundo do poço, e passou um ano e meio sem fazer nada.[98]

Penn entrou no projeto depois de muita negociação de Warren Beatty, astro e produtor, e de muita insistência para que o filme fosse, de fato, produzido. De certa forma, a demora para que o filme chegasse as vias de fato e o apetite para ultrapassar um passado de sucessivos fracassos foram elementos que fizeram bem a *Bonnie & Clyde*.

A força das imagens e situações não impediu que o filme fosse esnobado pela bíblia da cinefilia no momento, a Cahiers du Cinéma, ou pelo menos por parte dela. Em pílula publicada três edições após o filme ter estampado uma de suas capas, Michel Delahaye escreve:

> Variações estruturais sobre o Princípio do Casal, mas que deve mais a *Viva Maria* ou Abbot e Costello que a Brigitte et Brigitte e Laurel e Hardy. Além disso, é realizado por um Melville que não tinha a desculpa da estupefação. A época (roaring twenties) é um simples e desonesto pretexto para o desencadeamento de uma violência tão asséptica quanto rentável, que lisonjeia duplamente o público

[98] Idem. p. 29.

> baseando-se na convenção mais manjada enquanto ajusta a máscara das falsas audácias. De outro modo, o realizador despreza seus personagens, os quais são tratados como debilóides.[99]

E assim a Cahiers du cinéma, que já havia desprezado *Caçada Humana* (*The Chase*, 1966), o filme anterior de Penn, em suas páginas, passa batido por *Bonnie & Clyde*[100], que posteriormente seria considerado o marco da Nova Hollywood e influência básica sobre vários filmes de Martin Scorsese (em *Sexy e Marginal* e nos filmes de gangsters) e também sobre alguns de Francis Ford Coppola (*Caminho Sem Volta*, trilogia *O Poderoso Chefão*).

Em seu livro de revisão histórica lúdica *As obras-primas do cinema*, Claude Beylie inclui *Bonnie & Clyde*, que para ele era "um pouco *Vive-se Só Uma Vez*, de Fritz Lang, revisto por *Acossado*"[101], referindo-se à influência da Nouvelle Vague sobre o filme mais famoso de Arthur Penn. Dentro do verbete sobre a obra, Beylie demonstra uma incrível capacidade de síntese ao analisar brevemente o filme, dizendo que Arthur Penn

> era sensível aos efeitos da "violência ordinária": assassinato do presidente Kennedy, execução de seu presumido assassino, Lee Harvey Oswald (que lhe inspirou uma cena-chave de seu filme *Caçada Humana*, 1965), dramas nascidos do conflito vietnamita. Ele pretende apreciar as formas de instinto mortal que, na sua opinião, governam nossa época, com o auxílio da psicanálise e da sociologia, implicando-se, ao mesmo tempo, profundamente nessa pesquisa. Em *Uma Rajada de Balas*, ele não se contenta em acumular as passagens virtuosísticas "retrô" como saques de armazéns, perseguições em limusines, etc., como às vezes lhe foi censurado. Ele pinta um quadro

[99] DELAHAYE, Michel. Cahiers du cinéma 199. Março de 1968. p.72. Há uma pequena imprecisão histórica na pílula de Delahaye, já que o filme se passa durante a Grande Depressão, mais precisamente no começo dos anos 1930, não nos *roaring twenties*.

[100] Como já insinuado, esse desprezo não é compartilhado por toda a *Cahiers du cinéma*, tampouco pela crítica francesa, que em sua maioria defendeu o filme. Sua ausência parcial nas páginas da revista foi apenas fruto de uma decisão editorial do momento. Nas listas de melhores do ano, *Bonnie & Clyde* ficou em 20º (entre as estreias de 1968 na França), e *Caçada Humana* ficou em 22º lugar (das estreias de 1966). Isto mostra que o cinema de Penn tinha defensores dentro da revista. A Cahiers du Cinéma foi a revista escolhida, neste caso, pelo seu papel como farol para o chamado cinema moderno dos anos 1960 (apoiou a Nouvelle Vague e os diversos cinemas novos pelo mundo em meados dos anos 1960).

[101] BEYLIE, Claude. *As obras-primas do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.240.

> eloquente da América da Depressão, lançando mão, com uma habilidade assombrosa, das rupturas de tom, dos diálogos diretos, das digressões engraçadas ou patéticas. Uma alegre música de banjo acompanha essa balada selvagem.[102]

Numa posição intermediária, entre a recusa de Delahaye e a adesão apaixonada de Beylie, encontra-se o crítico francês Jacques Lourcelles, que em seu *Dictionnaire du cinéma* evoca um outro filme sobre a dupla de criminosos, ou melhor, sobre Bonnie, chamado *The Bonnie Parker Story* (William Witney, 1958), no qual a personagem é retratada como uma "verdadeira fúria libertária, desprezando os homens ao seu redor (seu marido e seus amantes), dominando-os com sua astúcia, determinação e audácia"[103]. E continua:

> No plano estritamente narrativo, o filme de Penn, mais rico e bem cuidado, não traz nenhum elemento novo (...). Ele não é realmente superior ao filme de Witney, e frequentemente é mais convencional. Sua principal originalidade, que ele deve em parte ao imortal *Gun Crazy* de Joseph H. Lewis, é a descrição de dois fora-da-lei sanguinários como uma história de um casal: um casal coxo formado por um impotente e uma mulher frustrada (mesmo antes, pelo que parece, de conhecer seu parceiro). Na época de seu lançamento, o filme já era um pouco demodé em sua concepção de personagens, herdeiro de Kazan, do qual Penn sempre foi uma espécie de continuador menos criativo: a saber, dois neuróticos cheios de problemas psicológicos e sexuais procurando desastradamente exorcisar esses problemas pela violência.[104]

Lourcelles tem razão no que diz respeito à dívida com Kazan, sobretudo com *Clamor do Sexo* (*Splendor in the Grass*, 1962) e com o filme de Joseph H. Lewis (que foi lançado em 1949 nos EUA e que no Brasil foi intitulado *Mortalmente Perigosa*), e também em relação ao aspecto parcialmente convencional de *Bonnie & Clyde*. Contudo, é dessa harmonia entre os momentos convencionais e os momentos que devem ao

[102] Idem. p.240.
[103] LOURCELLES, Jacques. *Dictionnaire du cinéma*. Éditions Robert Lafond, 1992. p.163.
[104] Idem. p.163.

cinema moderno dos anos 1950 e 1960 que o filme tira sua força. *Bonnie & Clyde* não é, afinal, o filme mais moderno de Arthur Penn (posto que pode ser ocupado por *Mickey One*, ou por *Alice's Restaurant*, ou ainda por *Um Lance no Escuro*). Sua importância, como já vislumbrado, deve-se ao que o filme representou naquele momento, incluindo aí seu imenso sucesso de público e crítica e sua feliz conjunção de pertinência e valor sociológico.

Para voltarmos a um termo usado por Delahaye em sua pílula negativa, debilóides, na verdade, não são os personagens de *Bonnie & Clyde*, mas os habitantes da pequena cidade texana de *Caçada Humana*, que mostra que, para Penn, a América profunda é um lugar de boçais justiceiros e casais degenerados porque se casam por interesse.

Jean-Pierre Coursodon e Bertrand Tavernier, que pesquisaram a história do cinema americano, não colocam Arthur Penn no topo de panteão algum. Longe disso. Se poupam *Bonnie & Clyde*, reconhecendo sua importância para o cinema que seria feito a seguir, consideram *Caçada Humana* como o ponto mais baixo de sua obra. Relativizando essa posição, acrescentam que

> esse filme monstruoso se torna, curiosamente, suficientemente fascinante em sua última parte, quando enfim assume sua monstruosidade, atira às urtigas suas últimas preocupações naturalistas para nos levar a uma espécie de alucinação fantasmagórica. Isso começa após o espancamento de Marlon Brando, cuja siderante brutalidade jamais foi ultrapassada, e que faz parecer artificiais todas as cenas similares jamais filmadas. Paradoxalmente, esse realismo, por ser inédito no cinema, situa o filme dentro de uma atmosfera de pesadelo. Os bons cidadãos reunidos para o ritual do linchamento aparecem como uma galeria de personagens grotescos, deformados pela visão, em câmera subjetiva, de Brando, cujo próprio rosto já quase não apresenta uma forma humana.[105]

Robin Wood é criticado por Coursodon e Tavernier por defender *Caçada Humana* em seu livro. Os franceses o acusam de cair na mais simplória política dos

[105] COURSODON, Jean Pierre & TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Nathan, 1995. p.762.

autores, quando na verdade Wood justifica muito bem sua posição, à parte a noção de autorismo. Wood dedica ao filme todo um capítulo, e reconhece a imensa importância que ele teria no decênio seguinte ao seu lançamento. Defende o filme até mesmo de seu autor (no que pode ser considerado um traço de seu autorismo), pois Penn sempre manifestou seu desagrado em relação ao corte final (como escreveu Biskind), influenciando ou condicionando muitos críticos. Wood comenta essa insatisfação de Penn, com a qual discorda, em um longo trecho reproduzido abaixo:

> O que fez a experiência ser desagradável de tal maneira que ele [Penn] ainda está traumatizado pela lembrança é o fato de que lhe foi negado o direito de montá-lo. Ele atribui uma definitiva importância à montagem - o processo de "extrair" o filme do "material bruto". De seu ponto de vista, negar-lhe o direito de montar é efetivamente destruir o filme, fazer com que não pertença mais a ele: tornar-se, em suas próprias palavras, "um filme que não posso apoiar". Ele tem duas queixas específicas: para começar, nos primeiros takes, os atores seguem o script; então, entrando em seus papéis, eles se tornam mais livres e espontâneos e (especialmente no caso de Marlon Brando) começam a improvisar, assim os takes finais são bem mais desenvolvidos, Brando em particular oferecendo uma performance aparentemente extraordinária. O montador (presumivelmente sob instruções de Sam Spiegel, o produtor) na maioria das vezes retorna ao script e aos primeiros takes, jogando fora o restante (embora algumas das improvisações de Brando tenham permanecido no corte final). Depois, o efeito pretendido com o final foi destruido pela montagem inversa das duas últimas cenas: a cena na qual Anna (Jane Fonda), esperando do lado de fora do hospital, é informada da morte de seu amante devia preceder a cena em que Calder (Brando) e sua esposa Ruby (Angie Dickinson) saem da cidade.[106]

Wood argumenta, com razão, que *Caçada Humana* é um filme de conjunto, ou seja, que depende de uma harmonia entre as situações e interpretações de todo o elenco, e que Brando pode estar acima do restante devido ao seu papel dentro do filme, além de ser

[106] WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. Columbia University Press, 2003. p.11.

um dos poucos com bom senso: ele é a maior autoridade na cidade, o xerife. Wood ainda acrescenta que

> a performance de Brando nas cenas descartadas devia ser indubitavelmente notável. Mas suas perfomances tendem a ser tão notáveis que desequilibram seriamente o filme. É o que acontece, na minha opinião, em *O Último Tango em Paris* [Bernardo Bertolucci, 1972] e em *Duelo de Gigantes* [1976] do próprio Penn; embora Penn discorde, acredito que poderia ter acontecido com *Caçada Humana*.[107]

Mais adiante, Wood relata que Penn reclamava que o montador havia escolhido takes mais fracos, deixando de lado aqueles que apresentavam as melhores performances, geralmente improvisadas. Essa improvisação, fruto de muito ensaio, é algo que liga o cinema de Penn ao de Cassavetes, outro diretor que gostava de trabalhar com improvisos sobre uma sólida base de preparação e ensaios. Cassavetes era mestre nisso, como podemos ver já em *Sombras* (1959), seu primeiro filme, mas também em alguns momentos de *Too Late Blues* (1961) e *Minha Esperança é Você* (1963), antes de atingir o zênite nos posteriores *Faces* (1968), *Husbands* (1970) e *Uma Mulher Sob Influência* (1974). Era esse tipo de arte da improvisação que Penn almejava. Não uma improvisação total, como no jazz, mas uma improvisação que só pode existir se anteriormente houvesse um planejamento rigoroso.[108]

A importância de *Caçada Humana* para o cinema que se faria a seguir, apesar de inegável, talvez não chegue à altura que Wood afirma. Dá a nítida impressão de que para ele o marco inicial da Nova Hollywood seria este filme, no lugar de *Bonnie & Clyde*, o que nos parece equivocado. Porque seu estilo nesse filme é mais clássico,

---

[107] Idem.

[108] *Minha Esperança é Você*, segunda incursão de Cassavetes em uma grande produção e terceiro filme dirigido por ele (o anterior, *Too Late Blues*, foi produzido pela Paramount), retoma o tema do despertar de uma criança trabalhado em *O Milagre de Anne Sullivan*. A comparação entre Penn e Cassavetes é mesmo inevitável. Além de permitirem improvisações de seus atores, ambos estrearam como diretores de cinema praticamente juntos. O primeiro de Penn, *Um de Nós Morrerá* (1958), vem um ano antes da estreia de Cassavetes. Ambos começaram com produções modestas (Cassavetes mais independente que Penn) e flertaram em seguida com maiores orçamentos. Os estilos de cortes e movimentos de câmera são semelhantes, assim como a preferência por trabalhar com a intensidade dos atores, com a diferença que Penn interfere mais com a montagem, às vezes de forma frenética (*Bonnie & Clyde*), e Cassavetes prefere imprimir o frenesi pela própria movimentação da câmera. Finalmente, são dois dos diretores mais influentes do cinema americano nos anos 1960, e servem como matriz para o estilo que Scorsese desenvolverá em seus filmes, aprimorando-se numa identidade própria (ainda que permissiva a outras influências) a partir de *Taxi Driver*.

marcando uma continuidade (como disse Lourcelles) com o dos melodramas que Elia Kazan realizou, especialmente *Sindicato de Ladrões* (*On the Waterfront*, 1954), *Vidas Amargas* (*East of Eden*, 1955) e *Clamor do Sexo* (*Splendor in the Grass*, 1962), como também com dois melodramas de Vincente Minnelli, *Deus Sabe Quanto Amei* (*Some Came Running*, 1958) e *Herança da Carne* (*Home From the Hill*, 1960). A relativa ousadia, em *Caçada Humana*, das cenas nas quais "ninguém é de ninguém" e a falência moral dos cidadãos se apresentam como um desenvolvimento lógico dos beberrões festivos de *Deus Sabe Quanto Amei*, ou como uma atualização do ardor sexual em *Clamor do Sexo* (com a diferença de que neste último a história se passa nos anos 1920). Além disso, Arthur Penn já havia demonstrado seu talento nos dois filmes anteriores.

Em *O Milagre de Anne Sullivan* (1962), seu segundo longa, e o que deixa mais claro o parentesco estético existente entre ele e Cassavetes, Penn trabalha com os códigos do melodrama, e não recua diante de um desenrolar incrivelmente hollywoodiano, que ele tempera com seu lado de intelectual novaiorquino amante de cinema europeu (vide os jogos visuais presentes sobretudo no primeiro terço do filme): a menina se mostra indomável, e não dá sinal de que haveria possibilidade de um despertar para a vida civilizada. Mas faz parte das engrenagens da Fábrica dos Sonhos brincar com a semântica ("despertar", "aprendizado", "obediência" são palavras muito faladas no filme) para conseguir um efeito maior sobre as liberdades tomadas com jargões médicos e teorias psicanalistas. Não por acaso, a história, baseada na história real de Helen Keller é situada no final do século 19, quando tais teorias eram embrionárias. Esse deslocamento de tempo, já existente na peça teatral que deu origem ao filme (e que era interpretada pela mesma Anne Bancroft, como a professora, e Patty Duke, como a menina cega, surda e muda), permite algumas liberdades em favor da emoção que se desprende das situações encenadas: é necessário uma luta incrível, tanto da professora quanto da menina, para fazer com que a pequena rompa o bloqueio que a separa de tudo que o mundo possa oferecer.

Mas se há uma obra de Penn (e só poderia ser dele) que mereceria a distinção de marco inicial da Nova Hollywood no lugar de *Bonnie & Clyde*, esse filme é mesmo *Mickey One*. Filmado em preto e branco e lançado em 1965, com fotografia impecável de Ghislain Cloquet (diretor de fotografia belga que trabalhou em alguns filmes da Nouvelle Vague) e Warren Beatty no papel principal, *Mickey One* se inicia antecipando

as imagens de *Touro Indomável* em que o boxeador está na sauna, treinando. O esfumaçado natural do recinto é o mesmo, assim como a câmera lenta e a música cool. Podemos até dizer que Scorsese fez uma homenagem, treze anos depois. Assim como se apropriou da narrativa de *Mickey One*, do homem que se perde em uma cidade grande, com seus acontecimentos surreais, em *Depois de Horas* (1985).

Na trama, um comediante foge da máfia sem saber por quê. Vai para Chicago e adota o codinome que intitula o filme, mas continua fugindo de algo indefinível. Em *Cinema of loneliness*, Robert Kolker escreve que "é um filme de paranóia, de um homem bloqueado e isolado pelo medo, que compreende seu mundo na perspectiva desse medo".[109] Da mesma forma que o protagonista do *Depois de Horas* de Scorsese, o personagem de Warren Beatty raramente é dono da situação (no filme de Scorsese, o personagem interpretado por Griffin Dunne não é paranoico, e os acontecimentos aos quais ele é submetido acontecem em uma única madrugada que estava reservada à diversão). O comediante Mickey One está sempre à mercê de pessoas estranhas, com motivações e hábitos nebulosos. A câmera de Scorsese é ainda mais maneirista, movimentando-se pelas ruas do Soho novaiorquino como se precisasse escapar de algo. A de Penn é mais colada ao personagem, mas as angulações, os questionamentos da imagem (como na cena do homem que pula numa cama elástica, ou nos momentos de ribalta) e a rapidez dos cortes remetem diretamente à Nouvelle Vague. Seria possível confundir algumas imagens desse filme, tirante a presença já notória de Beatty, com algum de Truffaut (*Atirem no Pianista*, 1960, *Um Só Pecado*, 1964), ou mesmo de Godard (*O Pequeno Soldado*, 1963, *Bande à Part*, 1964).

De todos os filmes que Penn realizou, *Mickey One* é mesmo o mais europeizado. Em um parágrafo, Kolker resume a contento as rupturas em relação ao cinema clássico hollywoodiano:

> *Mickey One* desfaz os esquemas fechados e estáveis do "contar uma história" dos quais dependem os filmes americanos, suprimindo afirmações diretas, transições claras e um ponto de vista neutro e objetivo, fazendo com que o personagem central seja praticamente inacessível. Nesse curso, o filme não tenta esconder seus aspectos formais, mas se diverte com eles. Em suma, ele escreve, como

[109] KOLKER, Robert. op.cit. p. 22.

> Alexandre Astruc ensinou seus colegas franceses a fazer, com a *câmera-caneta*, inscrevendo a imaginação do diretor dentro do filme e permitindo à audiência a participação ativa e questionadora.[110]

O motivo pelo qual *Mickey One*, apesar dessas aparentes rupturas e de servir perfeitamente como ponte entre o cinema clássico hollywoodiano e o cinema que se faria na Nova Hollywood, não ser considerado o marco zero é que o filme foi um fracasso de público, o que de certa forma dificultou o caminho de Penn (e são sucessos e fracassos que normalmente determinam mudanças em Hollywood).

O sucesso de *Bonnie & Clyde* definitivamente abriu portas, e isso, aliado aos diversos fracassos de filmes tidos como *old school*, além do prestígio alcançado com a indicação ao Oscar de melhor filme e com o apoio de grande maioria da crítica, define seu papel como marco zero do cinema que se faria nos anos seguintes.

****

Se examinarmos os cinco indicados ao Oscar de melhor filme de 1967 e pensarmos na briga sugerida pelo Los Angeles Times, "dos dragões contra as libélulas", veremos que os mais radicais exemplares de uma tentativa de mudança no cinema industrial hollywoodiano, *Bonnie & Clyde* e *A Primeira Noite de um Homem*, além de serem também os mais populares, não ganharam estatuetas expressivas, com a exceção da que foi concedida a Nichols pela melhor direção. O grande vencedor foi *No Calor da Noite*, que entre as "libélulas" era o menos radical e o mais consensual. "O protótipo do filme falsamente corajoso"[111], segundo Bertrand Tavernier e Jean-Pierre Coursodon. A coluna do meio, como sempre, seria o ideal para frear um pouco (ou permitir com maior cautela) o processo de mudança que se apresentava. Apesar do fracasso dos dragões (dos quais só Hepburn saiu com um Oscar, o de melhor atriz), a premiação de um filme menos radical é um indicativo, apontado também por Harris, de que a mudança continuaria a ser gradual, ainda que desta vez se mostrasse irreversível.

Adivinhe Quem Vem Para Jantar está longe de ser desprezível, muito por causa de um personagem adorável chamado Monsenhor Ryan (Cecil Kellaway), e das

---

[110] Idem. p.22. Aspas do autor.
[111] COURSODON, Jean Pierre & TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Nathan, 1995. p.89.

interpretações sublimes de Spencer Tracy (em sua última atuação no cinema) e Katharine Hepburn como os pais liberais de uma moça de forte personalidade (Katharine Houghton). O famoso casal Tracy-Hepburn, que se desenvolveu no cinema e na vida real, chegava então à sexta produção juntos[112]. Kramer foi muito perspicaz em não colocar Tracy e Hepburn, lendas de Hollywood, no papel de velhos racistas. O conflito se dá pela preocupação com a felicidade da filha, uma moça branca que se apaixonou perdidamente por um homem negro (Sidney Poitier) e catorze anos mais velho. Previam as dificuldades que ambos iriam enfrentar em uma sociedade ainda muito conservadora, apesar de Martin Luther King e dos *Civil Rights*. As suaves matizes de tal conflito favorecem as atuações de Tracy e Hepburn, com direito ao emocionante discurso final de Tracy, pensado para levar as plateias americanas mais sensíveis e não racistas ao choro, mas também a questionar aqueles cujo racismo é quase inconsciente.

No Calor da Noite, de Norman Jewison, é mais pontual e direto na questão do racismo. No lugar de São Francisco, onde mora o casal liberal do filme de Kramer, a trama se passa numa cidade do sul dos EUA, mais precisamente a racista Sparta, do estado do Mississippi. No papel do delegado, Rod Steiger, ótimo ator que dez anos antes havia interpretado um soldado sulista que, desapontado com a rendição dos confederados, resolve virar índio, em *Renegando Meu Sangue* (*Run of the Arrow*, 1957), obra-prima de Samuel Fuller. Representando a vítima do preconceito, o mesmo Sidney Poitier de *Adivinhe Quem Vem Para Jantar*. O filme de Jewison traz ainda Warren Oates no papel de um policial (é com ele que o filme se inicia). Oates é um dos atores mais representativos do cinema americano dos anos 1970, tendo feito vários filmes com Sam Peckimpah e Monte Hellman.

Diante desses filmes "falsamente corajosos"[113], e do mastodonte cafona de Fleischer, *Bonnie & Clyde* e *A Primeira Noite de um Homem* apareciam como sopros de novidade, incorporando diversas influências do cinema moderno europeu. Arthur Penn era muito influenciado por Godard, Mike Nichols bebia na fonte de Resnais. Ambos se

---

[112] Os outros filmes com o casal Tracy-Hepburn são *A Mulher do Dia* (George Stevens, 1942), *Sua Esposa e o Mundo* (Frank Capra, 1948), *A Costela do Adão* (George Cukor, 1949), *A Mulher Absoluta* (George Cukor, 1952) e *Amor Eletrônico* (Walter Lang, 1957).

[113] Filmes verdadeiramente corajosos viriam na década de 70 para abordar o tema do racismo de maneira mais frontal e crítica. Entre eles destacamos *The Landlord* (Hal Ashby, 1970), *A Grande Esperança Branca* (Martin Ritt, 1970), *Mandingo* (Richard Fleischer, 1975), além do cinema da blaxploitation, com filmes dirigidos predonimantemente por negros que pregavam, em sua narrativa, um rearranjamento na ordem das coisas (o negro como herói, o branco como vilão ou submisso).

aproveitavam do afrouxamento do Código de Produção para testar os novos limites da censura aos filmes hollywoodianos. Porque os novos tempos exigiam novos códigos, novos limites. *Bonnie & Clyde* explodia de símbolos sexuais e as cenas de violência "despedaçaram os últimos grilhões da censura"[114]; *A Primeira Noite de um Homem* trazia reflexos da liberação sexual, e mostra um topless de Anne Bancroft, ainda que o plano de seus seios nus seja entrevisto por flashes da visão subjetiva do personagem de Dustin Hoffman.

1.3. Nova Hollywood: 1967-1980

Estaria então inaugurado, em 1967 (ano de lançamento de tais filmes), o período nuclear da Nova Hollywood, que segundo Jean-Baptiste Thoret, durou até 1980, quando *O Portal do Paraíso*, de Michael Cimino, levou à ruína a United Artists, fechando parcialmente as portas para os experimentos de jovens cineastas oriundo das escolas. 1967-1980, entre todas as datas que delimitam a Nova Hollywood, parece-nos a mais fidedigna para enredar esse momento do cinema americano. Um momento de hiato, dentro do qual foi possível uma experimentação mais aberta, sem a necessidade de contrabandos e entrelinhas, num ambiente ainda assim comercial.

É fundamental, contudo, entendermos que tal abertura só foi possível por causa de sucessivos fracassos comerciais de filmes realizados à moda antiga. Dentro dos primeiros anos desse período, Thoret elenca algumas grandes produções que naufragaram nas bilheterias:

> *O Fantástico Doutor Dolittle* (Richard Fleischer, 1967), *A Estrela* (Robert Wise, 1967), *A Batalha da Grã-Bretanha* (Guy Hamilton, 1969), *Hello, Dolly* (Gene Kelly, 1969), *Os Aventureiros do Ouro* (Joshua Logan, 1969), *Jogo de Paixões* (George Stevens, 1970), *A Vida Íntima de Sherlock Holmes* (Bily Wilder, 1970) e *Tora! Tora! Tora!* (Richard Fleischer, 1970) são fracassos tão retumbantes que vão precipitar a queda dos estúdios e, com a exceção da 20th Century Fox, da Disney e da Columbia, suas compras por grandes grupos financeiros desejosos de diversificar suas atividades.[115]

[114] PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. Martins Fontes. São Paulo, 1994. p.144.
[115] THORET, Jean-Baptiste. *Le cinéma américain des anées 70*. Cahiers du cinéma, 2009. p.23.

Dentro desse mesmo período, o sucesso de *Bonnie & Clyde*, *A Primeira Noite de um Homem* e *Easy Rider - Sem Destino* (1969), de Dennis Hopper, demonstrava que o público queria ver algo que não estava em consonância com o que os executivos envelhecidos de Hollywood desejavam associar seus nomes e estúdios. A abertura de portas a jovens produtores e diretores que realizaram filmes diferentes do que se costumava produzir foi então inevitável.

Fernando Mascarello resume o contexto da época e estabelece esse mesmo ano de 1967 como fundamental da mudança, estabelecendo igualmente *Bonnie & Clyde* (e não *A Primeira Noite de um Homem*) como marco:

> Parte do itinerário hollywoodiano dos anos 1960 passa por sua resposta histórica à enorme repercussão artística e sociocultural do moderno cinema europeu. Num primeiro momento *off*-Hollywood, em meados da década, surge o chamado New American Cinema de realizadores ora inspirados na Nouvelle Vague francesa (John Cassavetes), ora de perfil experimental (Jonas Mekas, Kenneth Anger, entre outros), ambos em franca oposição modernista ao mainstream clássico. Porém, a partir de 1967 (o marco é *Bonnie & Clyde - Uma Rajada de Balas*, de Arthur Penn), desponta em Hollywood um cinema que, não apenas por aliar procedimentos clássicos e modernos, como também por explorar temáticas americanas de uma ótica predominantemente crítica (e, em muitos casos, bastante ousada em sua representação da violência e da sexualidade), obterá sucesso num significativo contingente de crítica e público. Suas denominações (Nova Hollywood, *American Art Film*, Renascimento hollywoodiano) e os diretores incluídos (dos mais antigos - Arthur Penn, Mike Nichols, Stanley Kubrick, entre outros - aos *movie brats* da *film school generation* como Scorsese, Coppola e mesmo Lucas ou Spielberg no início da carreira) variam de autor para autor, mas há um certo consenso em torno de seu significado cultural.[116]

[116] MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Papirus. Campinas, SP, 2006. p.343

Ainda que confunda um pouco as coisas para o leitor estabelecendo, em outro momento do texto e com auxílio de alguns autores (Elsaesser, Neale, Jacobs, Kolker, Schatz e Smith), 1975 como ano da fertilização de uma Nova Hollywood, que invadiria o governo Reagan nos anos 1980 com o conceito do blockbuster, nesse momento citado Mascarello está em consonância com Thoret, autor francês que, junto de Robin Wood, forma nosso principal arcabouço histórico. Conforme as denominações mencionadas por Mascarello, deixamos claro aqui que preferimos a de Nova Hollywood, por ser mais comumente utilizada, e também por deixar claro que todas essas mudanças foram conquistadas dentro da indústria cinematográfica americana. Das diversas maneiras de periodizar a Nova Hollywood, como já vimos, escolhemos a de Jean-Baptiste Thoret (1967-1980). Acreditamos que, por partir da pesquisa de Robin Wood rumo a outra direção, igualmente interessante, venha de Thoret o maior número de *insights* com os quais poderemos pensar de agora em diante, mesmo que subliminarmente, já que ele pouco ou nada fala dos filmes que analisaremos no próximo capítulo (*Rocky* e *Os Embalos de Sábado à Noite*).

Estabelecendo as mudanças que estavam acontecendo naquele momento (os primeiros anos da Nova Hollywood), Thoret destaca uma série de filmes "plenos de energia, audaciosos e inteligentes" que teriam os seguintes traços em comum:

> um desrespeito sistemático às regras clássicas da intriga e da evocação cronológica dos acontecimentos; uma dúvida em relação às motivações dos personagens e por isso os julgamentos seriam (geralmente) relegados ao segundo plano; uma simpatia pelos marginais; uma relação frontal com o sexo e a violência; um ceticismo crônico em relação à toda forma de autoridade; um desvendamento do cinema como um meio que torna visíveis os mecanismos de fabricação de um filme; um gosto pela releitura e pela desconstrução crítica dos gêneros; enfim, uma vontade de substituir o horizonte artificial do cinema hollywoodiano e suas respostas pela beleza de um percurso incerto que termina em uma série de questões abertas à inteligência do espectador. [117]

[117] THORET, Jean-Baptiste. *Le cinéma américain des anées 70*. Cahiers du cinéma, 2009. p.27. Os filmes citados por Thoret são: *Cada Um Vive Como Quer* (Bob Rafelson, 1970), *O Pequeno Grande Homem* (Arthur Penn, 1970), *Meu Ódio Será Sua Herança* (Sam Peckinpah, 1969), *Quando os Homens São Homens* (Robert Altman, 1971), *Uma Mulher Sob Influência* (John Cassavetes, 1974), *A Última Missão*

Curiosamente, um dos filmes mais famosos e emblemáticos da época está fora da lista de Thoret: *Easy Rider – Sem Destino* (Dennis Hopper, 1969), talvez porque *Corrida Sem Fim*, de Monte Hellman, feito dois anos depois, seja sua versão mais subversiva, talvez porque Thoret despreze o filme mais famoso de Hopper. O fato é que *Easy Rider*, apesar de mostrar um diretor ainda inexperiente no desenvolvimento da narrativa, tem sua inegável importância pelo que apresentava no momento e pelo que despertou no público, que é muito mais numeroso que o de *Busca Alucinada* (Richard Rush, 1968) e *Alice's Restaurant* (Arthur Penn, 1969), não por acaso filmes que fazem um balanço mais ambíguo da contracultura (e que também estão ausentes da lista feita por Thoret).

Easy Rider mostra dois hippies (Dennis Hopper e Peter Fonda) que viajam de moto pelos EUA vendendo drogas, envolvendo-se com mulheres e outros hippies, dando caronas e enfrentando o preconceito de conservadores e *rednecks* (homens extremamente machistas, sexistas e racistas, geralmente do sul dos EUA). Existe sobretudo um descontentamento com a sociedade americana e com o envolvimento na Guerra do Vietnã. Trata-se de um descontentamento que parece refletir a derrocada do partido democrata após o assassinato de Robert Kennedy e o avanço republicano representado pela eleição de Richard Nixon. Parece refletir, numa maior medida, a falência sensível das utopias, sobretudo pela presença de Jack Nicholson, cujo personagem explica ao de Dennis Hopper que os conservadores não temem os dois hippies, mas o que eles representam. Temem a liberdade que eles vivem, porque na verdade esses conservadores, "comprados e vendidos no mercado" (como diz Nicholson no filme), não são livres.

(Hal Ashby, 1973), *Perdidos na Noite* (John Schlesinger, 1969), *Operação França* (William Friedkin, 1971), *Sob o Domínio do Medo* (Sam Peckinpah, 1971), *Nashville* (Robert Altman, 1975), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *A Conversação* (Francis Ford Coppola, 1974), *A Trama* (Alan J. Pakula, 1974), *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (Woody Allen, 1977), *A Noite dos Mortos Vivos* (George Romero, 1968), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Terra de Ninguém* (Terrence Malick, 1973), *O Fantasma do Paraíso* (Brian De Palma, 1974), *Corrida Contra o Destino* (Richard Sarafian, 1971), *Josey Wales - O Fora da Lei* (Clint Eastwood, 1976), *O Pecado de um Xerife* (John Frankenheimer, 1970), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Assalto à 13ª DP* (John Carpenter, 1976), *O Exorcista* (William Friedkin, 1973), *Maratona da Morte* (John Schlesinger, 1976), *Um Dia de Cão* (Sidney Lumet, 1975), *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hooper, 1973), *O Poderoso Chefão* (Francis Ford Coppola, 1972), *Corrida Silenciosa* (Douglas Trumbull, 1972), *Os Viciados* (Jerry Schatzberg, 1971), *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968), *Corrida Sem Fim* (Monte Hellman, 1971), *Amargo Pesadelo* (John Boorman, 1972), *Todos os Homens do Presidente* (Alan J. Pakula, 1976), *O Franco Atirador* (Michael Cimino, 1978). p.26.

Alice's Restaurant é analisado por Thoret em seu livro, o que nos diz que sua ausência na lista foi puro esquecimento. É o filme que Penn realizou após o estouro com *Bonnie & Clyde*. O ponto de partida é uma canção-história de Arlo Guthrie, filho de Woody Guthrie que participa também como ator principal. Conforme escreve Thoret, em *Alice's Restaurant*, Penn "analisa o advento da contracultura, suas promessas de mudanças, e elabora um balanço bem contrastado do espírito contestatório dos sixties"[118]. *Alice's Restaurant* é uma continuação natural de um prognóstico já pensado em *Busca Alucinada.* Os hippies deste último, entregues ao *Summer of Love* de São Francisco em 1967, vislumbram todos os limites de suas utopias. Paz e amor vão somente até onde o dinheiro não interfere. Há um personagem, Dave, vivido por Dean Stockwell, que representa essa consciência de que tudo que eles viviam era uma enorme alucinação, que mais dia, menos dia, tendia a terminar ("a realidade é dura", diz o personagem por duas vezes durante o filme). Dave obviamente será retomado pelo personagem de Jack Nicholson em *Easy Rider*.

Alice's Restaurant é a confirmação disso. Em seu plano final, Alice observa o carro que leva Arlo e sua namorada para longe. Eles não falam, mas Alice pressente o que o espectador já sabe: Arlo vai se apresentar ao exército. Vai lutar no Vietnã, conflito em que um amigo em comum havia vivido o diabo, retornando como dependente de drogas pesadas, e outro havia voltado mutilado de sua mão direita. A partida final do carro com Arlo e o amigo é observada por entre as árvores por uma Alice de feição incrivelmente melancólica. A câmera realiza um lento *travelling out* combinado com um *zoom in*. Tal plano emblemático foi chamado por Thoret de "o último olhar de Alice para os sixties"[119]. Arthur Penn, depois de transpor a história de dois bandidos dos anos 30 para os dias em que a sociedade americana estava embebida de Vietnã, flagra o fim do sonho hippie. E se observarmos bem, Alice olha para a câmera, ou seja, para o público. Este, portanto, ainda estava nos anos 1960, enquanto ela, personagem prática, a mais responsável de todo o filme (responsável demais, por um lado, pois com sua consciência empreendedora – ela abre um restaurante – precipita o fim do sonho comunitário daqueles jovens), já pressentia a derrocada de todas as utopias. Estava definitivamente entrando nos anos 1970.

[118] THORET, Jean-Baptiste. *op.cit.* p. 38.
[119] Idem. p.38.

Tavernier e Coursodon não se entusiasmaram com *Alice's Restaurant*. Para eles, é o filme "mais desordenado, mais caótico de Penn, e se essa desordem é deliberada, ainda assim ela não se torna convincente"[120]. Prosseguindo, os autores desfiam seus argumentos escrevendo que

> De fato, *Alice's Restaurant* apresenta a visão mais desencantada da contracultura hippie. Em seus esforços para elaborar um novo estilo de vida, os personagens recriam os códigos, convenções e conflitos da sociedade que repudiam: o jogo, os rituais inventados, a festa que falha miseravelmente. Penn parecia estar dividido entre sua simpatia instintiva por esses jovens idealistas e um bom senso, uma lucidez que lhe soprava que tudo aquilo era utópico e condenado. Essa ambivalência priva seu filme de um ponto de vista verdadeiro; restam apenas alguns bons momentos dispersos.[121]

É exatamente essa divisão, muito semelhante à proposta por Jean Douchet para a crítica de cinema ("paixão-lucidez"[122]), que faz a força de *Alice's Restaurant*. É como a crítica que incorpora a autocrítica, ou o elogio da loucura que deixa entrever também sua desastrosa contrapartida. A montagem ajuda a promover essa dualidade. Com planos curtos, derivados da decupagem do massacre no final de *Bonnie & Clyde*, *Alice's Restaurant* enreda o espectador numa chave quase claustrofóbica de tão inconscientemente desencantada (inconscientemente por um instante, e do ponto de vista dos personagens, já que o filme deixa bem claro esse desencanto). Fica claro o efeito nos momentos em que a cadência toma conta, colocando-se no lugar da aceleração ditada pelo folk de Arlo Guthrie que narra os acontecimentos. Num desses momentos, uma atriz do filme canta "Song to Aging Children", de Joni Mitchell, no funeral do soldado veterano que morreu (de overdose ou de acidente de moto? A elipse não permite que saibamos). Os personagens se espalham pela neve, refletindo o

---

[120] COURSODON, Jean Pierre & TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Nathan, 1995. p.762.
[121] Idem. p. 763.
[122] DOUCHET, Jean. A arte de amar. In *Cahiers du cinéma* 126, dezembro de 1961. Eis o início do texto, retomado da introdução deste trabalho: "A crítica é a arte de amar. Ela é o fruto de uma paixão que não se deixa devorar por si mesma, mas aspira ao controle de uma vigilante lucidez. Ela consiste em uma pesquisa incansável da harmonia no interior da dupla paixão-lucidez. Um dos dois termos sendo mais forte que o outro, a crítica perde uma grande parte de seu valor. É necessário que ela possua esses dois motores."

individualismo que substituiria o sonho comunitário dos hippies. Uma cena que antecipa o enterro da Era de Aquário (o símbolo de sagitário é visto na tampa do caixão) e demonstra a rara sensibilidade de Arthur Penn como termômetro de uma geração e de um momento histórico-cultural.

Mas da mesma maneira que Tavernier e Coursodon, Bernard Eisenschitz, na Cahiers du Cinéma, fala em um novo fracasso, e o coloca mais perto de *Mickey One* do que de *Bonnie & Clyde*. Para Eisenschitz, "a vitrine de temas, obsessões e tiros recorrentes, tão identificáveis que bloqueiam a vista, em um filme de um cineasta como Penn, comprova sua falta de personalidade"[123]. De outro modo, Jacques Lourcelles, em sua revisão de filmes para o *Dictionnaire du cinéma*, menciona *Alice's Restaurant* positivamente no verbete sobre *Amigos Para Sempre* (*Four Friends*, 1981), longa que foi chamado na França de *Georgia*. No verbete, Lourcelles diz que "com *Alice's Restaurant* e *Georgia*, Arthur Penn aparece como o melhor cronista dos anos 60, e como grande continuador de Kazan"[124]. É um exemplo de como o filme se revela muito mais maduro e valioso com o passar dos anos.

Existem muitos outros filmes, além de *Easy Rider*, *Alice's Restaurant* e *Busca Alucinada*, que captam o sonho hippie dentro do cinema americano. Um dos mais marcantes é *Viagem ao Mundo da Alucinação* (*The Trip*, 1967), de Roger Corman, longa que dialoga em mais de um aspecto com o de Richard Rush. As experiências cromáticas, refletindo a experiência com o LSD, são parecidas com os efeitos de STP que alucinam os personagens de *Busca Alucinada*. Mas o filme de Corman é mais um estudo dos efeitos da droga na mente humana do que um retrato flagrante da época, apesar de, ao fazer esse estudo, estar automaticamente retratando a época em que havia um incentivo maior para se expandir a mente[125].

Ciao! Manhattan (1972), de David Weisman e John Palmer, rodado entre 1965 e 1970, é igualmente emblemático da falência das utopias que marcou a virada de década. Edie Sedgwick é mostrada primeiro em imagens preto e branco, em Nova York, como uma das musas de Andy Warhol; depois, é vista na mansão de sua família, em Santa

---

[123] EISENSCHITZ, Bernard. *Cahiers du Cinéma* 219. Abril de 1970. p.64.

[124] LOURCELLES, Jacques. *Dictionnaire du cinéma*. Éditions Robert Lafond, 1992. p.639. Percebe-se que Lourcelles considera *Alice's Restaurant* um avanço em relação a *Bonnie & Clyde* (quando dizia que Penn era um continuador menos criativo de Kazan), além de defender um dos filmes mais contestados do diretor, *Amigos Para Sempre*.

[125] Nesse sentido, o filme de Corman dialoga mais com *Ritual dos Sádicos* (1968), de José Mojica Marins.

Bárbara, viciada em drogas e desiludida. Para Thoret, o filme mostra "o inverso desbotado do sonho hippie e registra o fracasso de um movimento em que a maior parte das ideias foi abortada."[126]

Um outro filme que capta precisamente um mundo de mudanças é *Os Monkeys Estão à Solta* (*Head*, 1968), o primeiro longa de Bob Rafelson, ainda que o pop dos Monkeys seja menos hippie e psicodélico do que o de outras bandas populares de São Francisco à época (e que o filme seja mais uma sátira do que uma ode ao sonho hippie). Na verdade, o filme é mais um aprimoramento do visual já retratado por Francis Ford Coppola dois anos antes em *Agora Você É Um Homem* (*You're a Big Boy Now*, 1966 - sonorizado por outra banda pop importante da época, The Lovin' Spoonful), e é muito influenciado pelos dois filmes que Richard Lester fez com os Beatles, *A Hard Day's Night* (1964) e *Help* (1965).

Em *Os Monkees Estão à Solta*, após uma longa cena em que uma moça beija os quatro integrantes da banda e no final não escolhe nenhum deles, indicando um poder raras vezes concedido a uma mulher no cinema americano até então, surge uma tela escura onde pequenos monitores aparecem um a um, obedecendo aos versos quase falados de uma música da banda. Esses monitores vão preenchendo a tela em fileiras com imagens diversas, que veremos depois no próprio filme. O último desses pequenos monitores traz a imagem do vietcongue levando um tiro na cabeça de um policial vietnamita em Saigon, um assassinato real ocorrido a sangue frio e diante das câmeras de TV. Logo em seguida, esse pequeno quadradinho é substituido por uma garota gritando, enquanto todos os outros se tornam reproduções desse duro assassinato que marcou a Guerra do Vietnã. Depois, o quadradinho da jovem gritando cresce e invade toda a tela, revelando que ela está em um show, e que os Monkees acabam de subir ao palco. O horror da guerra, representado por um ato isolado e terrível que a TV americana mostrou ao vivo em janeiro de 1968, recebia assim um comentário certeiro e urgente. O filme não seria um mero veículo para uma banda de rock, como se apresentava inicialmente, mas uma peça de contravenção política, um sinal de que o horror havia invadido a sociedade americana e precisava ser combatido de forma vigorosa.

Essa imagem do vietcongue baleado na cabeça irá assombrar diversos filmes americanos dos anos seguintes (como nos lembra Thoret em algumas passagens de seu

[126] THORET, Jean-Baptiste. *op.cit.* p.36.

livro). Vemos pessoas ameaçando outras com um revolver apontado para a cabeça (e eventualmente atirando) em filmes como *A Noite dos Desesperados* (Sidney Pollack, 1969), *O Pequeno Grande Homem* (Arthur Penn, 1970), *Assim Nascem os Heróis* (Robert Aldrich, 1970), *A Vingança de Ulzana* (Robert Aldrich, 1972), *O Fantasma do Paraíso* (Brian De Palma, 1974), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *O Franco Atirador* (Michael Cimino, 1978) e *O Despertar dos Mortos* (George A.Romero, 1978).[127]

Se for para voltarmos mais ainda ao passado, a *swinging London* que já se anuncia nos filmes de Lester, por exemplo, pode ser entrevista em alguns momentos de *Blind Date* (Joseph Losey, 1959), e de alguns filmes do free cinema inglês da virada dos 50s para os 60s. Enfim, isso mostra que a viagem ao passado e a outros lugares pode se tornar infindável em uma arte tão rica, em possibilidades de conexões, como o cinema. Por isso é melhor voltarmos aos Estados Unidos na virada da década de 1960 para a de 70.

1.3.1. Duas fases da Nova Hollywood

Mostramos na introdução deste trabalho que Jean-Baptiste Thoret observa duas fases distintas da Nova Hollywood: "o momento eufórico (1967-1971) e o momento do desencanto (1972-1979), o momento da despesa e o momento de relaxamento"[128]. O autor exemplifica tomando como exemplo algumas obras de cineastas dentro dos dois períodos apontados, e argumentando que entre as primeiras e as segundas há uma diferença de tom que não é facilmente identificável (o autor ressalta que isso não interfere na qualidade dos filmes em si).

Thoret observa bem como de *O Pequeno Grande Homem* a *Um Lance no Escuro* algo se perdeu. O segundo filme é melhor que o primeiro (ele reconhece isso), mas seu tom já não é de uma busca, tampouco é de explosão. Nele, há uma profunda desilusão, mal disfarçada pelo tom mais sóbrio entre todos os filmes que Penn realizou até então. Sóbrio sem deixar de ser moderno, já que a alienação dos personagens está espelhada na opacidade da trama, na impossibilidade de se entender claramente suas motivações.

[127] Muitos desses filmes, e alguns outros, aludem também ao assassinato de JFK. A presença de atiradores de elite no cinema vai aumentar consideravelmente após a tragédia em Dallas. Para mais relações entre o assassinato de JFK e o cinema da paranoia americano ver THORET, Jean-Baptiste. *26 Secondes: L'Amérique Éclaboussée*. Rouge Profond, 2003.
[128] THORET, Jean-Baptiste. *op.cit.* p.33.

A carreira de Penn entre *O Pequeno Grande Homem* e seu filme seguinte, *Um Lance no Escuro* tem um forte paralelo com um momento da vida do personagem do detetive particular interpretado por Gene Hackman no último. Penn passou de um filme que ainda refletia suas tendências européias apesar de abordar um tema de fundação americana (cavalaria vs. índios) a outro mais de acordo com a produção americana do momento que viria a ser chamado de pós-clássico, uma história de detetive, como tantas outras que fundaram um gênero muito particular dentro do cinema clássico americano. Da mesma maneira, Gene Hackman, um ex- jogador de futebol americano, ao ser perguntado onde estava quando os Kennedys (John e Bobby) foram baleados, responde que quando o presidente morreu estava indo com a equipe para um jogo em San Diego, e quando Bobby morreu estava em um caso de divórcio. De atleta, homem de poder físico que gozava de uma juventude capaz de produzir mudanças, passou a detetive, um dos personagens típicos da Hollywood clássica, que vigia aqueles que saem da linha. Entre um assassinato e outro se passaram cinco anos, exatamente o tempo entre um filme e outro. No primeiro filme, a euforia pela possibilidade de mudança, no segundo, o lamento pelos valores perdidos e pela falência moral. A metáfora parece evidente demais para não ter sido pensada pelo próprio Penn. Uma vez que com *Um Lance no Escuro* estamos, segundo Thoret, na fase do arrefecimento (ou do desencanto), na qual se percebia que algo teria ido embora (as utopias sessentistas), o paralelo com o personagem de Gene Hackman, um homem do esporte que se tornou *voyeur*, é irresistível. No filme, os assassinatos estão relacionados à indústria cinematográfica. Um dublê é envolvido, e um produtor é o grande vilão. Efeitos especiais que estavam ausentes entram em cena no desfecho timbrado de pura melancolia. Hollywood estava entrando em um novo período, ainda no mesmo ano, com o sucesso de *Tubarão*, e comprovado no ano seguinte com o fenômeno *Rocky - Um Lutador*, e um ano depois com o fenômeno *Guerra nas Estrelas*. O cinema saía da ação e da reflexão para entrar na era da passividade; da confecção artesanal para a indústria do blockbuster, da ambiguidade para as certezas da indústria. Mais uma vez, Penn antevia o que estava para acontecer de maneira extremamente perspicaz.

O princípio do fim da Nova Hollywood, na verdade, deu-se muito antes dessa reviravolta. Começou com o sistema de distribuição inédito de *O Poderoso Chefão*, em 1972. No lugar de uma distribuição gradual, das grandes para as pequenas cidades, como sempre havia sido feito, uma distribuição em massa, com trezentas cópias

invadindo todo o país, foi a estratégia da Paramount, aproveitando-se do sucesso do livro de Mario Puzo. Os efeitos dessa medida ainda não eram tão percebidos na época, mas poucos anos depois a estratégia já era vista como o princípio do fim da liberdade conquistada nos últimos anos. Haveria cada vez menos espaço para o risco e a invenção.

Um breve e necessário retorno a algo discutido anteriormente aqui deve preparar o terreno para fechar este capítulo e introduzir o próximo. David A. Cook, no prefácio de seu livro sobre o cinema dos anos 1970, estabelece uma outra periodização dentro da Nova Hollywood. Sua divisão marca uma ruptura dentro da subdivisão proposta por Thoret (1972-1979), e estabelece o ano de 1975 como o fim de um hiato na escalada de dominação imperial hollywoodiano. Curiosamente, tal ano está localizado exatamente no meio da subdivisão proposta por Thoret, indicando que o arrefecimento condizia com a resposta do público a filmes menos ambíguos, um público que parecia estar cansado de tanta negatividade. Conforme Cook,

> o alardeado Renascimento hollywoodiano - o cinema de autor de estilo europeu que durante um breve período prevaleceu nos Estados Unidos de 1967 a 1975 - foi uma aberração dentro dos 60 anos da indústria até então, que aconteceu principalmente à revelia em um tempo de crise econômica e política. (...) Em certo sentido, então, o cinema dos anos 1970 pode ser visto como um rico e frutífero desvio na marcha da indústria de cinema americana em direção ao gigantismo e à dominação mundial - mas foi também o cadinho no qual seria forjada a estrutura de mercado da indústria atual.[129]

Uma vez que entendemos o cenário do cinema americano nesse período apontado por David Cook, veremos, nos capítulos seguintes, como se deu o processo de volta ao caminho da dominação a partir da análise dos dois filmes escolhidos. Ambos revelam traços inequívocos do mal-estar pelo qual a sociedade americana passava naquele momento. Um mal-estar que já durava quase uma década, e que finalmente começava a ser combatido pelo ressurgimento de Hollywood como fábrica dos sonhos. Basta de negatividade, é chegada a hora da volta do sonho americano. Em *Rocky* e *Os Embalos de Sábado à Noite*, encontramos os mecanismos para essa volta de que fala o

[129] COOK, David A. *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. University of California Press, 2002. p.xvii.

historiador, em meio ao mal-estar que envolve os habitantes de Filadélfia e Nova York, respectivamente. Ainda que esses filmes representem uma outra mentalidade que estaria retomando as rédeas, existem neles (principalmente no segundo), resquícios da ambiguidade e da crítica que marcaram os melhores filmes dos anos anteriores.

Capítulo 2. Rocky e o mal-estar nas ruas de Filadélfia

Rocky - Um Lutador, de John G. Avildsen, diretor que antes havia ensaiado sua entrada no primeiro escalão cinematográfico com *Joe* (1970) e *Sonhos do Passado* (1973), este último rendendo um Oscar de melhor ator para Jack Lemmon, ganhou o prêmio principal da academia num ano em que um dos indicados era *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), filme tido por muitos como uma obra-prima, que pintava um retrato mais direto da situação econômica e da ressaca do Vietnã e Watergate. Os outros indicados eram *Esta Terra é Minha Terra* (Hal Ashby, 1976), um filme histórico de inegável qualidade dentro de um estilo mais clássico, além de *Todos os Homens do Presidente* (Alan J. Pakula, 1976) e *Rede de Intrigas* (Sidney Lumet, 1976), filmes que esmiúçam o jornalismo americano (impresso no primeiro caso, televisivo no segundo).

A preferência por um retrato que terminasse de maneira mais positiva é sintomática. Hollywood sempre preferiu os heróis que lutam contra as dificuldades e vencem na vida aos heróis que desenvolvem um processo de catarse e violência, sem que estivesse envolvido no processo algo edificante, que reestabeleça uma moral ou uma sensação de oportunidade (no caso de *Rocky*, a da segunda chance). Ainda que *Taxi Driver* termine de maneira ligeiramente positiva (muitos poderiam dizer, com razão, ironicamente positiva), o clima de desesperança é mais forte e evidente, mais chocante do que aquele encontrado em *Rocky*, e por isso o filme de Scorsese tem sido bem mais estudado como sintoma da época.

Parece-nos importante, por isso, estudar o que transparece de negativo em *Rocky*, filme raramente pensado dentro da academia e nunca analisado detalhadamente (a não ser por Frank P. Tomasulo, e mesmo assim, em um texto curto), e como suas forças positivas, presentes de maneira mais clara na segunda metade, não conseguem anular uma impressão (quase sempre negada pelos fatos, mas ainda sensível) de fracasso iminente em tudo que cerca os personagens e as situações.

2.1 Rocky e o contexto do cinema americano em 1976.

Rocky foi lançado em dezembro de 1976, no crepúsculo de um ano em que os americanos comemoravam o bicentenário da independência dos Estados Unidos da América. Na história do filme que se tornou a maior bilheteria do ano e o grande

vencedor dos Oscars concedidos no ano seguinte, estamos inicialmente em novembro de 1975, com os preparativos para as comemorações dos 200 anos da chamada América. Destas comemorações, dentro do filme, faz parte a luta com o campeão mundial para a qual o herói treina incessantemente.

Os festejos, fora do filme, mas incidindo de forma indireta na indústria do cinema, intensificaram-se nos dias próximos ao 4 de julho que marca a data da assinatura da Independência, e caíram como uma luva dentro de um processo de tentativa de recuperação econômica e moral de uma sociedade ainda ferida pelos traumas recentes.

Gordon Arnold resumiu bem a situação em que tais festejos se inseriam:

> Durante o verão de 1976, espectadores da televisão foram apresentados com muitas notícias e reportagens especiais sobre o bicentenário dos Estados Unidos. A ocasião do aniversário de 200 anos estabeleceu um palco onde toda a História dos EUA podia ser mostrada. Dirigir a atenção à história americana como um todo não desmanchava a incômoda percepção do fracasso nacional no Vietnã. Ao estender a reconsideração de importantes eventos de um passado distante, contudo, desenvolveu-se um processo no qual a Guerra do Vietnã pudesse ser vista apenas como um único episódio dentro da grande narrativa.[130]

Frank P. Tomasulo, que elaborou para o livro *American cinema of the 1970s* um texto que fala exclusivamente do cenário americano (cinematográfico, mas não só) de 1976, conta, de forma análoga à de Arnold, o cenário político da ocasião:

> Em seu ano do bicentenário, os Estados Unidos estavam arruinados pela desilusão e desconfiança do governo. O escândalo Watergate e a evacuação do Vietnã ainda estavam frescos na mente de todos. Forçado a lidar com esses eventos traumáticos, combinados com a letargia da economia (8,5% de desempregados), com a escassez de energia e com altas de preço de 5 a 10% na OPEP, além do declínio do dólar americano na bolsa internacional, a psique americana sofria

[130] ARNOLD, Gordon. *The afterlife of America's war in Vietnam: changing visions in politics and on screen*. McFarland & Company, 2006. p. 40.

> com um clima de desespero e, seguindo uma célebre frase do novo governador da Califórnia Jerry Brown no ano anterior, "expectativas reduzidas".[131]

Logo adiante, Tomasulo esclarece a possibilidade que o ano do bicentenário oferecia para uma possível reação nos ânimos da sociedade, comentando que "apesar desses indicadores sociais e econômicos negativos no mundo material, a nação seguiu em frente com uma grande *feel-good diversion*, a celebração do bicentenário (...)"[132].

A situação nos parece semelhante à da Era Disco, que chegaria a seu auge nos dois anos seguintes: uma felicidade compulsória que tenta esconder a frustração causada por um esgotamento moral pelo qual passava a sociedade americana após os acontecimentos traumáticos dos anos anteriores.

Tal esgotamento iria preparar o caminho para o forte ressurgimento da direita no final da década (uma direita ligada às forças religiosas que se fortaleciam) e à eleição, no começo da década seguinte, do presidente Ronald Reagan (1981-1988), tido por muitos historiadores e cientistas políticos como catastrófica do ponto de vista social.

1976 era o terceiro e último ano de Gerald Ford (1974-1976) como presidente, e a população americana já estava influenciada pela campanha política daquele que viria a ser seu sucessor, o presidente Jimmy Carter (1977-1980).

Tomasulo, em quem nos apoiaremos em certos momentos por ter sido o único a estudar, mesmo que brevemente, *Rocky - Um Lutador* dentro da produção de 1976 e do contexto socio-político desse ano específico, faz a associação entre um dos filmes mais importantes do ano, *Todos os Homens do Presidente* (equiparando-o ainda ao *Rocky* de Avildsen), e esse momento político, passando pelos trabalhos do professor e pesquisador William J. Palmer e pelo crítico Robin Wood:

> Assim como a Guerra do Vietnã e os assassinatos políticos dos anos 1960, Watergate foi outro golpe na já assustada psique americana, um aviso de tudo que estava errado com os Estados Unidos à beira de seu bicentenário. Conforme escreveu Wiliam J. Palmer, "Watergate se tornou mais um motivo para a alienação, suspeita, paranoia,

[131] TOMASULO, Frank P. "Movies and cultural contradictions". In FRIEDMAN, Lester D.. *American cinema of the 1970s - Themes and Variations*. Rutgers University Press, 2007. p.157.
[132] Idem. Ibiden.

> desconfiança e o medo, elementos todos plantados nos anos 1960 e arrebentando nos anos 1970". Em *Todos os Homens do Presidente*, contudo, o escândalo de Watergate é apresentado como uma infeliz aberração, não como uma falha estrutural do sistema político. Como Robin Wood afirma, o filme "celebra o sistema democrático que pode expor e retificar tais anomalias". Esse reestabelecimento de um liberalismo honesto e animador - em oposição à crítica radical e à mudança sistemática - foi algo primordial dentro da administração Carter que estava por vir, que procurou assegurar ao público americano que a corrupção estava definitivamente fora dos rumos políticos presidenciais (Carter: "Eu nunca mentirei para vocês"). Assim, *Todos os Homens do Presidente* se equipara a *Rocky* e a outros *feel-good entertainments* que pontuaram o cenário Hollywoodiano nesse ano.[133]

Após anos de dominação de filmes críticos, politizados e extremamente negativos em relação ao *american way of life*[134], 1976 marcou o nascimento de uma série de *feel good movies*, com histórias de superação e otimismo, dos quais o mais emblemático, pelo imenso e inesperado sucesso, é justamente *Rocky*.

Para mostrar uma história de superação, contudo, é necessário mostrar o que se está superando. *Rocky* se insere, dessa maneira, num imenso grupo de filmes que capta um mal-estar na sociedade sem necessariamente se contaminar por ele, terminando até em chave positiva, como nos filmes de Frank Capra dos anos 1930 (durante o New Deal de Roosevelt). A crise está lá estampada, mas a conquista pessoal de um herói da classe trabalhadora acaba suplantando-a. É a melhor maneira de se lidar com as dificuldades: insuflar-se de um clima em que a recuperação, a segunda chance e a oportunidade são fatores atingíveis para todos em meio às dificuldades de um período difícil da história.

Rocky mostra diversas imagens das ruas de Filadélfia, onde a história se passa. São ruas sujas, com desocupados e vagabundos agrupados em pleno dia (não há violência no filme além da que vemos no ringue, mas Rocky menciona o perigo que

---

[133] Idem. p. 173.

[134] Um outro momento de crítica profunda ao *american way of life* pode ser observado no ciclo de melodramas familiares dos anos 1950, sobretudo em filmes de Douglas Sirk e Vincente Minnelli (ver SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres*. McGraw Hill, 1981). Outros momentos dessa crítica podem ser apontados dentro da História do Cinema Americano, mas o ciclo de melodramas, bem como o período da Nova Hollywood, nos parecem os mais incisivos.

existe para uma mulher andar por ali). Além disso, há um sentimento de fracasso profissional que perpassa toda a primeira metade do filme, com personagens desiludidos, mutilados espiritualmente por experiências malogradas do passado. A redenção final do boxeador vivido por Stallone, que consegue aguentar até o fim da luta sem ser derrubado pelo grande campeão, não esconde a melancolia evidente nas cenas em que ele tenta recuperar a velha forma, ou nos momentos em que defende um emprego mais simplório e condenável do que lutar boxe profissionalmente (o de coletar dívidas para um agiota local), ou ainda quando testemunha as brigas de seu amigo com a irmã. Mesmo tendo ganhado o Oscar de melhor filme de 1976, o trabalho permanece à margem do grande cinema americano, e seu diretor, John G. Avildsen, jamais foi considerado um dos grandes diretores de Hollywood.

Em um texto sobre os reflexos da crise na cultura de massa, o pesquisador Gordon Arnold situa o cinema de Hollywood no contexto da sociedade pós-Vietnã e Watergate, insere *Rocky* em uma recuperação da história americana (baseada na crença da volta por cima e da segunda chance) por Hollywood[135], e menciona o que há em comum em três desses indicados ao Oscar de 1976:

> Na superfície, *Rocky* parece ser um filme completamente diferente de trabalhos como *Taxi Driver* e *Todos os Homens do Presidente*, mas os três filmes de certo modo fazem um comentário sobre os ideais da América. Diferentemente das disfunções da sociedade americana que são mostrados nos outros filmes, contudo, em *Rocky* a história americana é profundamente afirmada. Machucado e aparentemente derrotado, Rocky supera todos os obstáculos e conquista a sua vitória. O filme é uma interpretação mítica da experiência americana, e o público respondeu entusiasticamente.[136]

Além de *Rocky*, outro *feel good movie* de sucesso em 1976 é *Esta Terra é Minha Terra*, de Hal Ashby, diretor que havia sido bem crítico um ano antes com *Shampoo*, e depois faria um libelo contra a Guerra do Vietnã em *Amargo Regresso*. *Esta Terra é Minha Terra* é uma cinebiografia de Woody Guthrie, desde quando ele pintava cartazes em Pampa, Texas, até sua saída de Los Angeles no começo dos anos 1940. Foi baseado

[135] Não por acaso, o nome do oponente de Rocky é Apollo Creed.
[136] ARNOLD, Gordon. *op.cit*. p. 41.

em sua autobiografia, o que explica a representação do músico como um santo, ainda que esse santo tivesse ao menos um pé de barro. O Guthrie que vemos magistralmente interpretado por David Carradine é um cantor popular que se recusa a fazer o jogo dos engravatados e poderosos, preferindo cantar para camponeses e miseráveis de cada pequeno rincão americano. Um libelo pela independência, concebido por Ashby num momento em que Hollywood estava começando a se transformar na Meca dos blockbusters, graças aos sucessos de *O Poderoso Chefão I* (Francis Ford Coppola, 1972) e *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975), e estava deixando de ser um lugar aberto a ideias originais e ousadas de jovens aventureiros. O clima positivo está estampado já nos dizeres iniciais, atribuídos ao próprio Guthrie. Como Frank P. Tomasulo explica, "*Esta Terra é Minha Terra* começa com uma citação de Guthrie: 'Não deixe que nada te derrube', uma injunção que sugere que não importa o quanto o protagonista (ou a nação) irá sofrer, é preciso continuar pensando no lado bom das coisas"[137]. Tal espírito é essencial em um filme que se passa durante a Grande Depressão dos anos 1930 (o New Deal de Roosevelt volta repaginado em momento de crise), mas não deixa de ser irônico vindo num momento em que alguns diretores da chamada Nova Hollywood ainda questionavam o *status quo*.

Outro indicado ao Oscar de melhor filme é *Todos os Homens do Presidente*. Neste que é o melhor longa dirigido por Alan J. Pakula vemos a investigação dos jornalistas Carl Bernstein e Bob Woodward, repórteres políticos do Washington Post, sobre todas as implicações do caso Watergate, que já se insinuava, no ano em que se passa a história, 1972, muito maior do que a mídia fazia crer. Menos uma crítica ao governo dos EUA do que uma ode ao bom jornalismo, o filme de elenco notável (Dustin Hoffman, Robert Redford, Jason Robards) tem uma câmera que desliza por entre as mesas da redação perseguindo esses intrépidos repórteres enquanto eles perseguem fontes e fatos. É um elogio ao poder de um jornal, tão grande quanto o que Samuel Fuller, diretor que começou no jornalismo, realizou em *A Dama de Preto* (1953).

Numa chave semelhante, porque também fala de jornalismo, mas uma chave bem mais negativa e crítica, temos *Rede de Intrigas*, de Sidney Lumet, filme no qual um âncora de telejornal é vítima das baixas audiências de suas falas. A semente para um improvável sucesso é plantada em seu derradeiro depoimento, quando está prestes a sair

[137] TOMASULO, Frank P. *op.cit.* p. 168.

por ter sido demitido e ameaça se suicidar no ar. Com essa promessa legítima, ele passa a ser explorado pela emissora em nome da audiência, que agora passa a ser favorável a ele. Torna-se um mártir das causas perdidas, um messias que diz ao telespectador mensagens de revolta. Vemos um personagem enlouquecendo em cena (e no ar), o que iria transbordar negativamente para a enorme massa que o prestigiava, fazendo com que ele aos poucos perdesse a audiência novamente. A solução tomada pelos diretores da TV é uma caricatura da vilania na mídia. Mas é eficiente. Porém, Tomasulo argumenta, com razão, que essa crítica de Lumet à televisão tem seus pontos falhos, que a arrefecem consideravelmente. Segundo o autor,

> À primeira vista, *Rede de Intrigas* pode parecer um cáustico comentário sobre o crescente poder dos conglomerados de mídia e a tendência ao capitalismo multinacional corporativo. Contudo, essa crítica é moderada por dois importantes fatores estruturais: os personagens e as situações do filme são exagerados além dos limites da plausibilidade, e, como em *Taxi Driver*, suas análises mais efetivas são filtradas por meio da mente e das diatribes raivosas de um quase psicótico, no caso, o suicida em potencial Howard Beale (Peter Finch), âncora do telejornal noturno da USB.[138]

Iremos nos deter mais adiante no aspecto da entrada na mente do protagonista em *Taxi Driver*, e em como no filme de Scorsese essa opção faz com que o filme adquira uma complexidade muito mais estimulante que a do filme de Lumet, que se utiliza do mesmo expediente. Por enquanto, vale dizer que esse arrefecimento, se impede que *Rede de Intrigas* seja um grande filme, não diminui tanto sua pertinência e sagacidade. Estamos num momento em que, como vimos, os espectadores de cinema (e podemos incluir aí também os telespectadores) estavam cansados de tanta crítica e negatividade. *Rocky* vai se favorecer desse sentimento de cansaço. *Rede de Intrigas* (lançado em novembro de 1976, poucos dias antes da estreia nacional de *Rocky*), seria, assim, um dos mais interessantes pontos dessa negatividade que estaria prestes a ser suplantada. Para os rigorosos Jean-Pierre Coursodon e Bertrand Tavernier, o filme de Lumet é uma sátira "geralmente justa, apesar dos exageros e do tom moralizante

[138] Idem. p. 176.

característico de Chayefsky [Paddy Chayefsky, roteirista]"[139]. Já Lucia Bozzola, no AllMovieGuide, fala da reclamação dos jornalistas da época em relação ao "inexato absurdo"[140] do filme. A queixa de classes profissionais que normalmente exigem do cinema um tipo de verossimilhança que nenhuma forma de arte é obrigada a seguir.

Rede de Intrigas ecoa *Um Rosto na Multidão* (Elia Kazan, 1957) no jorro satírico e contundente a respeito da mídia americana. As coisas mais escabrosas ditas pelas estrelas são recebidas com entusiasmo pelos telespectadores. Se Kazan evita o trágico em sua diatribe contra a mídia televisiva, Lumet vai até o fim, mostrando o falso profeta sendo assassinado no ar (um assassinato encomendado pelos produtores do programa, desesperados com a queda abrupta de popularidade de seu visionário), no início de uma edição de seu programa (e no fim do filme). Como suas pregações tornaram-se tremendamente depressivas, e o público da TV não tolera isso, os executivos encontraram uma maneira drástica de interromper a queda de audiência de seu programa outrora imensamente lucrativo. O antigo âncora de sucesso e prestígio, cujas palavras eram respeitadas no país inteiro, é assassinado não por falar coisas fortes contra poderosos, mas porque perdeu o poder de contagiar sua plateia, tornando-se indesejável. No ano do bicentenário, as pessoas queriam mensagens positivas, não um lunático vociferando pessimismo na televisão.

O paralelo com Hollywood é evidente, e a Motion Pictures Academy (que concede as cobiçadas estatuetas do Oscar) daria o mesmo recado que o público dá à emissora de TV: chega de pessimismo e negatividade. Filmes como este e *Taxi Driver*, com sua crítica e seu cinismo, não seriam mais tão bem aceitos. A ordem do momento é filmar histórias de pessoas com chances de serem grandes, como a do lutador de Filadélfia.

Existe ainda um outro paralelo. Em *Rede de Intrigas*, uma jovem escala o poder dentro da emissora e promove uma verdadeira revolução, apoiada pelos superiores por ser muito mais lucrativa do que o jornalismo idealista praticado pelos profissionais da velha guarda[141]. É o mesmo que aconteceu no cinema americano, com os diretores

---

[139] COURSODON, Jean Pierre & TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Nathan, 1995. p.107.

[140] BOZZOLA, Lucia. In http://www.allmovie.com/movie/network-v34788/review

[141] Em dado momento (0:15:00) essa personagem (Faye Dunaway) diz para seus subordinados, sobre um relatório encaminhado por ela mas não lido por nenhum deles: "O povo americano está ficando burro. As pessoas têm sido entupidas de informações sobre Vietnã, Watergate, inflação, Depressão. O povo se

veteranos perdendo espaço para jovens que chegavam das universidades com suas histórias críticas e ambíguas, cheias de sexo e violência, formando assim a Nova Hollywood, que em 1976 já experimentava o início de seu ocaso.

É nesse contexto, o ocaso da Nova Hollywood e um clamor do público pelos *feel good movies*, que a vitória de *Rocky*, o mais positivo dos indicados, sobre filmes negativos como *Taxi Driver* e *Rede de Intrigas*, deve ser pensada. Os dois últimos representavam o cinema de um passado recente, dos traumas e do retrato nu e cru da sociedade, enquanto *Rocky* representa o do futuro, da Era Reagan, dos heróis que vencem com a força da vontade e dos socos. Ainda que em suas imagens, sobretudo as da primeira metade, seja perceptível o mal-estar da sociedade americana na época, é sensível o apelo da segunda chance e do mito de Cinderela dentro do imaginário Hollywoodiano. O filme ainda se enquadra naquilo que David A. Cook chamou de "sleeper arquetípico dos anos 1970"[142], ou seja, um filme de baixo orçamento, mas de incrível apelo comercial (custou pouco menos de 1 milhão de dólares e rendeu mais de 56 milhões nas bilheterias americanas). Avildsen fala para John Andrew Gallagher sobre o envolvimento de Stallone em seu projeto dos sonhos, que "a equipe não o levava a sério. Os produtores não o levavam a sério. Estavam ocupados fazendo *No Mundo do Cinema* (*Nickelodeon*, de Peter Bogdanovich), achavam que ia ser o grande filme deles"[143]. Ou seja, a história do filme se confunde com a de seu produtor e roteirista Stallone. Ambos estavam desacreditados, receberam pouco dinheiro e pouca atenção, mas terminaram como "vencedores morais", com a maior bilheteria do ano e três estatuetas da academia na conta.

Ainda que todos os indicados para o Oscar de melhor filme de 1976 sejam bons exemplos de cinema de autor ou de artesão, o contexto, se pensarmos nos 108 filmes lançados nos EUA naquele ano[144], é ainda mais rico e complicador, além de ilustrar a decadência do cinema americano de agora em relação àquela época, já que na lista dos preteridos pela academia encontramos diversos grandes filmes de grandes autores, algo

---

desligou, emudeceu, o que nada ajudou. O relatório então conclui que as pessoas querem que alguém fale por elas, articulando toda a raiva que sentem."

[142] COOK, David A. *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. University of California Press, 2002. p.53. Outro exemplo de sleeper daquela época: *Agarra-me se Puderes* (1977), de Hal Needham (que custou 3 milhões e rendeu 59).

[143] GALLAGHER, John Andrew. *Film Directors on Directing*. Praeger Publishers. EUA, 1989. p.10

[144] 108 filmes segundo o livro COURSODON, Jean-Pierre e TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Omnibus, 1995. A versão em inglês do site Wikipedia aponta 111 lançamentos. A diferença pode estar na noção de estreia comercial (vale a estreia limitada a alguma cidade - geralmente Nova York ou Los Angeles - em alguns casos, em outros só o lançamento por todo o país).

que hoje em dia é impensável (podemos contar nos dedos de uma mão os grandes filmes americanos recentes, quer entre os concorrentes ao Oscar, quer fora da disputa).

Se pensarmos que Brian De Palma é representado em 1976 com dois de seus melhores filmes, *Trágica Obsessão* e *Carrie - A Estranha*, temos uma boa ideia de como o cinema americano ainda colhia os frutos da abertura à juventude no final dos anos 1960, por cortesia do incrível sucesso de *Bonnie & Clyde* e sua violência decupada à Nouvelle Vague por Arthur Penn, o mais europeizado dos diretores americanos da época[145].

Com *Trágica Obsessão*, De Palma dá vazão à sua pulsão cinefílica, homenageando Hitchcock, em particular *Um Corpo que Cai* (1958), e John Ford (*Rastros de Ódio*, 1956), e oferecendo uma aula de mise en scène aos futuros diretores. E com *Carrie – A Estranha*, realiza um filme "de estreitamento, da introspecção e da autobiografia"[146], o filme que comprova a dificuldade de se fazer com sua obra uma "divisão simplista entre filmes pessoais de autor e filmes de encomenda hollywoodianos"[147].

Temos ainda, nesse mesmo ano do bicentenário, obras de peso como *Josey Wales, o Fora da Lei* (*Outlaw Josey Wales*), um faroeste de Clint Eastwood; *A Morte de um Bookmaker Chinês* (*The Killing of a Chinese Bookie*), mais um filme outonal de John Cassavetes; *Mikey and Nicky*, longa de Elaine May interpretado por Cassavetes e Peter Falk; *O Último Pistoleiro* (*The Shootist*), de Don Siegel, com um John Wayne debilitado pelo câncer; *O Último Magnata* (*The Last Tycoon*), testamento cinematográfico de Elia Kazan; *No Mundo do Cinema* (*Nickelodeon*), a melancólica homenagem de Peter Bogdanovich ao primeiro cinema; *Buffalo Bill - Oeste Selvagem* (*Buffalo Bill and the Indians*), faroeste estranho de Robert Altman; *Mother, Jugs & Speed*, do subestimado Peter Yates (diretor de *Bullitt*); *Assalto à 13ªD.P.* (*Assault on Precint 13*), o primeiro grande filme de John Carpenter; *A Nova Transa da Pantera Cor de Rosa* (*The Pink Panther Strikes Again*), uma das continuações da franquia de sucesso dirigida por Blake Edwards; o aflitivo *Maratona da Morte* (*Marathon Man*), de John Shlesinger; e o inacreditável *Foi Deus Quem Mandou* (*God Told Me To*), de Larry Cohen, para ficarmos só em títulos que consideramos de primeira linha, a despeito da

[145] Para uma contextualização da Nova Hollywood e uma análise de *Bonnie & Clyde* e da carreira de Arthur Penn, ver o capítulo 1 deste trabalho.
[146] LAGIER, Luc. *Les Milles Yeux de Brian de Palma*. Cahiers du Cinema, 2008.
[147] Idem, *ibiden*.

qualidade variável. É uma bela amostra de que o cinema americano ainda produzia obras repletas de talento e personalidade em meados dos anos 1970, mesmo com a era dos blockbusters à espreita.

Alguns desses filmes transpiram mal-estar em suas entranhas. *Maratona da Morte*, por exemplo, começa com um judeu idoso tendo um acesso de mau humor porque um carro quebrou na sua frente. Quando descobre que o motorista do carro enguiçado é um alemão nazista, a coisa piora. Em *A Morte de um Bookmaker Chinês*, tudo é decadente, e o clima é de que tudo está mesmo muito errado. Cosmo Vitale, o protagonista vivido por Ben Gazarra, tenta se virar em meio às dívidas e aos gangsters. *Foi Deus Quem Mandou* é uma parábola sobre a paranoia e a perdição da sociedade, com uma crítica ao fanatismo religioso e um comentário preciso sobre a liberação sexual na figura de uma entidade bissexual que domina a mente das pessoas fracas. Tais filmes não são provas definitivas da sensibilidade do cinema para o mal-estar da época, mas podem ser considerados indícios, pequenos sinais que captam algo errado no ar, no espírito da época e das pessoas. E é o que percebemos em *Rocky*.

Mais do que indícios encontramos em *Tracks*, de Henry Jaglom, no qual Dennis Hopper interpreta um sargento recém-chegado do Vietnã que atravessa os EUA de trem para enterrar na Califórnia um grande amigo que morreu em combate. O personagem de Hopper antecipa o Jimmy (Harvey Keitel) de *Fingers*, filme de 1978 dirigido por James Toback. Ambos andam com um radinho de pilha ouvindo músicas antigas. Ambos são desajeitados com as mulheres, verdadeiros meninos indefesos diante da crueldade do mundo. O retrato da impotência masculina. Os personagens do trem em *Tracks*, por sinal, são todos esquisitos, cheios de traumas e problemas. O trem é o microcosmo óbvio da América, a alegoria para aqueles tempos sinistros. O filme fracassou. Mas é um exemplo de que o cinema podia captar o mal-estar da sociedade como nenhuma outra arte.

Podemos pensar também no contexto de todo esse período traumático, englobando, mais ou menos, os anos entre 1973 e 1979. Em um estudo sobre gêneros, escrito por David A. Cook em *Lost Illusions*, é feita uma interessante comparação entre *Rocky* e alguns filmes sobre o que ele chama de vingança rural, dentre os quais podemos destacar *Madrugada da Vingança* (Phil Karlson, 1975), *Pelos Meus Direitos* (Jonathan Demme, 1976), *Vigilante Force* (George Armitage, 1976), *A Small Town in Texas* (Jack

Starrett, 1976) e *A Outra Face da Violência*, sobre o qual falaremos no terceiro capítulo. Segundo Cook,

> O impulso populista desses filmes de vingança rural está claramente relacionado ao ideal de pureza da classe trabalhadora consagrada em filmes urbanos como *Rocky*, cujos heróis ultrapassam obstáculos impossíveis para superarem adversários melhores. No núcleo de ambos há o ressentimento da riqueza, sofisticação e alta cultura que denota as mitologias populistas do homem pequeno, assombrado pela desconfiança com autoridades institucionais da era Watergate-Vietnã.[148]

A ideia de mitologia do homem pequeno é interessante, e está presente em diversos filmes americanos dos anos 1970, sobretudo após 1976. Mas não é tão acurada a caracterização de Rocky Balboa como um homem ressentido com a riqueza e a sofisticação. Assim é o Woody Guthrie de *Esta Terra é Minha Terra*, o cantor e violonista folk que despreza o "fraque" e demora a aceitar a ideia de ter um caso com uma mulher rica que o havia impressionado anteriormente (quando ele ainda não sabia das posses dela). Rocky é uma criação tão positiva (não por acaso, escrito pelo próprio Stallone), que seria exagero enxergar nele tal ressentimento. Como o próprio Cook diz, "Rocky representa um herói para o povo justamente no momento em que o povo sentia falta desse herói"[149]. O que vemos neste filme é um homem que aceita momentaneamente que seu tempo já passou, tem um golpe de sorte, aceita também sua posição de azarão, e sente-se realizado por aguentar até o fim sem cair, não importando no caso a vitória. Nesse sentido assemelha-se à citação de Guthrie mencionada anteriormente. Não importa o quanto apanhe, o que importa é que ele continue batalhando.

É necessário dizer que 1976 ainda foi, como outros anos dessa década, pródigo em filmes históricos (não contamos os westerns, que compõem um gênero à parte dentro do cinema americano). Como exemplos de filmes desse ano que se passam em épocas passadas temos, além de *Esta Terra é Minha Terra*, de Hal Ashby, *Dois Vigaristas em Nova York*, de Mark Rydell, sobre uma dupla de trapaceiros atrapalhados

[148] COOK, David A. *op.cit*. p.197.
[149] Idem. p. 292.

do fim do século XIX que vivem entre a ambição artística e o glamour do golpe bem sucedido, espécie de subproduto de *Golpe de Mestre* (George Roy Hill, 1973), mas com uma dose de diversão garantida e um elenco de primeira (James Caan, Elliot Gould, Diane Keaton, Michael Cayne); *Gable and Lombard*, o tempestuoso romance entre o astro Clark Gable e a estrela Carole Lombard, filmado por Sidney J. Furie, um dos diretores maneiristas mais incompreendidos do cinema americano (que nos anos 1970 realizou romances históricos bem mais comportados); *Robin and Marian*, a releitura da história de Robin Hood por Richard Lester (diretor dos filmes dos Beatles que depois faria *Superman II* e *III*); o derradeiro e decepcionante longa-metragem de Vincente Minnelli, *Uma Questão de Tempo*; a cinebiografia de um grande comediante do cinema americano nos anos 1920 e 30, *W.C.Fields and Me*, de Arthur Hiller; *The Seven Percent Solution*, aventura com o detetive mais famoso da Inglaterra, Sir Sherlock Holmes, dirigida por Herbert Ross; *Midway*, a ambiciosa recriação de uma batalha decisiva da Segunda Guerra Mundial, de Jack Smight; *Testa de Ferro Por Acaso*, de Martin Ritt, uma história que se passa no início dos anos 1950, durante a lista negra do macarthismo; além dos já citados *No Mundo do Cinema*, de Peter Bogdanovich, e *O Último Magnata*, de Elia Kazan, e de produções que não valem ser mencionadas.

Gable and Lombard, apesar de seu tom cômico e de se apresentar como uma história de amor, termina sendo um dos filmes mais tristes daquele ano, justamente porque o espectador se acostuma com a pulsão de vida de sua heroína Carole Lombard, e é surpreendido por um acidente prematuro - a queda de um avião em 1942 - que a priva de seu bem mais valioso, a vida. Uma tragédia que encontrava ali, no miolo dos anos 1970, a época ideal para vir à tona em forma de filme.

Essa volta ao passado, tão comum ao cinema hollywoodiano dos anos 1970, seria uma forma de negar o presente, preferindo a releitura de tempos em que se respirava um ar menos carregado? É uma possibilidade. Sabemos como o cinema (e as artes em geral) responde a um espírito da época. Nesse caso, a época pedia filmes críticos, sim, ainda que estes já estivessem cansando (abrindo espaço para os chamados *feel good movies*), mas pedia também, com dinâmica e intensidade diferentes, que se voltasse ao passado para se entender o presente.

2.2 O caminho de Avildsen até Rocky

John G. Avildsen nasceu em Oak Park, no estado de Illinois, em 1937. Quando criança, sua família mudou-se para Nova York, e lá concluiu seus estudos. No começo da década de 1960, começou a trabalhar com cinema, sendo assistente de diretores como Arthur Penn (em *Mickey One*, 1965) e Otto Preminger (*Harry Sundown*, 1967). Teve a chance de realizar seu primeiro longa em 1969, um *sexploitation* intitulado *Turn On For Love*. Logo em seguida, dirigiu, também com baixo orçamento, o longa *Adivinhe o que Elas Aprenderam na Escola Hoje* (1970), que é um pouco mais inventivo que o filme de estreia, mas não deixa de ser igualmente uma produção barata de *sexploitation*.

Com *Joe* (1970), seu terceiro filme, chamou finalmente a atenção do *mainstream* cinematográfico. Neste poderoso retrato do conservadorismo americano, Peter Boyle interpreta um fascista lunático que fala em limpar a sujeira Hippie das ruas de sua América branca. A curiosidade é que esse personagem-título aparece somente aos 27 minutos de duração. Começamos conhecendo a jovem Melissa, depois Frank, o namorado dela. Como Melissa vai parar no hospital com suspeita de overdose em *speed*, passamos a conhecer também seus pais, Bill e Joan Compton, o retrato da América dos anos 1950, bem-sucedida e comportada, do jeito que Joe (personagem ainda a aparecer) gosta. Bill vai ao apartamento onde Melissa morava com Frank para pegar os pertences dela, que passaria então a morar com os pais. Encontra Frank, a quem acaba matando, acidentalmente, por imprudência, após uma discussão que extrapola os limites da razão. Vai a um bar chamado American (nome apropriado, pois trata-se de um reduto de uma parcela da sociedade conservadora e W.A.S.P.). Lá conhece, ao mesmo tempo que o espectador, o folclórico Joe, que vomita suas verdades fascistas para os demais clientes do bar.

Tudo o que acontece a partir desse encontro nos desnorteia. Nada é o que esperamos nessa narrativa espiralada que Avildsen controla muito bem na maior parte do tempo. *Joe*, o filme, é o contrário de *Rocky - Um Lutador* nesse sentido. Se a jornada de Rocky Balboa é totalmente previsível, sobretudo depois de meia hora de filme, a de Joe e Bill insiste em driblar nossas expectativas. E, em certo momento do filme, quando pensamos que eles já haviam sido cativados pelo modo de vida hippie e pelas belas garotas que os levam para a cama quando eles saem para procurar Melissa, surge uma nova reviravolta que os coloca nos eixos do conservadorismo, causando um banho de sangue semelhante ao que veríamos anos depois no final catártico de *A Outra Face da*

Violência. Um final trágico, espécie de toque de ironia antifascista que o diretor insere sem cerimônia em seu enredo.

É possível traçar uma comparação entre *Joe* e *Busca Alucinada* (Richard Rush, 1968). Igualmente conhecido do cinéfilo brasileiro pelo nome original, *Psych Out*, *Busca Alucinada* é o retrato do *Summer of Love* em São Francisco, filmado dois anos antes do filme de Avildsen. Nos dois casos temos personagens estranhos em meio à cultura hippie, uma invasão influenciada pelas cisões a respeito da vida em sociedade e das responsabilidades de um indivíduo. Em *Busca Alucinada*, o sonho ainda é possível, embora sinais de suas possíveis fraturas sejam mostrados, especialmente nas cenas em que aparece um personagem mais questionador vivido por Dean Stockwell. A moça cega e burguesa (Susan Strasberg) que se envolve com o músico psicodélico (Jack Nicholson) prova um pedaço da contracultura, mas percebe que a vida em comunidade pregando paz e amor é fadada ao fracasso. Em *Joe*, a cultura hippie já aparece codificada pela sociedade como de vagabundos, drogados e ladrões, e o extermínio final, realizado pelo protagonista redneck e, meio que num acesso de fúria contagiosa, por um capitalista selvagem, surge como uma limpeza da América higienizadora. Em *Sonhos do Passado*, o personagem de Jack Lemmon dá carona a uma pós-hippie, e se envolve com ela, da mesma maneira que Joe e Bill capitulam às graças das belas hipies, deixando-se à mercê do choque de culturas e de criação. Mas o sonho hippie, àquela altura, 1973, já tinha morrido. Não era mais uma ameaça para os engravatados. Não havia a necessidade de extermínio.

Essa inclinação inicial de Avildsen por temas polêmicos não pode ser confundida com sinal de reacionarismo. Sua intenção era retratar um estado de espírito, algo que estava no ar naqueles anos violentos em que os veteranos da Guerra do Vietnã voltavam para casa com suas mutilações físicas e mentais. Nesse sentido, podemos entender que em *Rocky* ele captou um clima existente com a chegada do ano do bicentenário e se apoiou no roteiro oportuno de Stallone para fabricar um sucesso de bilheteria em potencial. Esse pensamento diminui a possível surpresa retroativa pelo sucesso de *Rocky* na época.

Após o elogiado *Joe*, Avildsen dirige o voluntariamente vagabundo *Cry Uncle*, também conhecido nos EUA como *Private Dick Story*. Trata-se de uma história de detetive com *sexploitation* e uma tentativa de fazer humor jocoso aproveitando os tempos mais liberais. Representa um terrível retrocesso em relação a *Joe*. O mesmo

retrocesso que abalaria a carreira de Avildsen após *Rocky* (e até o triunfo comercial de *Karate Kid*).

Não conseguimos encontrar o passo seguinte na carreira de Avildsen, um novo filme barato chamado *Okay Bill*, que na verdade foi realizado antes de *Joe*, mas só lançado depois. O próprio Avildsen disse, em entrevista para John Andrew Gallagher, que esse filme está entre seus preferidos, ao lado de *Joe*, *Sonhos do Passado*, e os dois mais bem sucedidos de sua carreira, *Rocky* e *Karate Kid*[150].

Sonhos do Passado deve muito à performance de Jack Lemmon, ganhador do Oscar de melhor ator pelo filme. Mas não podemos deixar de notar que a direção segura de Avildsen permite o brilho de seu ator. A câmera se movimenta com destreza absoluta pelas ruas de Los Angeles, três anos antes da steadycam que iria facilitar bastante as coisas em *Rocky*. As angulações escolhidas por Avildsen, corrigidas frequentemente por leves deslocamentos da câmera, respeitam as regras da decupagem clássica, como se ele promovesse uma continuação do artesanato seguro e eficiente de diretores como Michael Curtiz (que em diversos momentos mostrava-se mais que um artesão) ou Tay Garnett (idem)[151]. Avildsen era ainda um bom montador, que só não recebia crédito por seus trabalhos porque não era afiliado ao sindicato dos montadores (algo do qual ele se arrepende de ter feito só após *Rocky*)[152]. Sua noção de espaço é precisa, sobretudo nas diversas distâncias que ele trabalha em cena (entre a lente e o ator, entre o ator e o cenário, entre dois ou mais atores, entre o ponto A e o B de um movimento de câmera). Contudo, Avildsen nunca foi reconhecido como bom diretor, conforme destacam Coursodon e Tavernier. Segundo escrevem no verbete dedicado ao diretor no livro que dedicaram ao cinema americano,

> Devemos confessar, não temos muitas afinidades com esse cineasta e não somos os únicos, se olharmos para sua situação extremamente curiosa no interior do cinema americano contemporâneo: sua falta de aura, de prestígio, mesmo depois de alguns grandes sucessos

[150] Ver GALLAGHER, John Andrew. *op.cit*. p.1.
[151] Diretores assim sempre existiram em Hollywood. Geralmente contratados de um único estúdio, sendo emprestados para outros, ou assinando contratos curtos para alguns estúdios, nomes como Michael Curtiz, Henry King e Henry Hathaway realizavam frequentemente mais de um filme por ano, quase sempre com qualidade.
[152] Ver GALLAGHER, John Andrew. *op.cit*. p.11.

comerciais (*Rocky, Karate Kid*), depois de um Oscar pelo primeiro *Rocky* e de um sleeper como *Joe*, é quase única.[153]

Podemos pensar que foi por conta dessa ausência de aura que Avildsen tenha sido afastado de *Serpico*, policial que viria a ser dirigido por Sidney Lumet e lançado no fim de 1973. Avildsen diz que não, que fora demitido porque se desentendeu com Martin Bregman, o produtor, que queria que sua namorada, Cornelia Sharpe, fosse uma atriz. "Ele percebeu que eu não ia chamá-la, então ela teve o papel e eu não"[154].

Convenhamos, com dois belos filmes no currículo (*Joe* e *Sonhos do Passado*, sem contar os que não pudemos ver), Avildsen merecia mais crédito antes mesmo do sucesso obtido com *Rocky*, o que é mais um sinal de que os cânones são construídos de forma tortuosa e imprecisa, e por isso devem ser sempre questionados. Seja como for, o projeto anterior a *Rocky* não agradou nem ao próprio diretor. *W.W. and the Dixie Dancekings* é claramente um veículo para Burt Reynolds.

A história de um assaltante que encontra pelo caminho uma banda de country nos EUA dos anos 1950 é especial para quem gosta da música americana. Muitas das cenas do filme carecem da habilidade demonstrada em *Joe* para a captura de um espírito do tempo. Nos poucos momentos em que essa captura é perceptível, sobretudo quando a trupe toda visita um personagem conhecido como Uncle Furry (vivido pelo mítico e veterano bluesman Furry Lewis), o filme passa a ser embebido pelas tintas do blues bucólico de raiz, tanto na sonoridade que emana do encontro quando na fotografia de James Crabe (o mesmo de *Sonhos do Passado* e *Rocky*), que adota tons mais sombrios e artísticos, contrastando com a luz seca que domina a maior parte do filme. Tal ausência de domínio sobre sua criação, responsável também pelo tom adocicado de todo o enredo, tem um motivo: Burt Reynolds. O filme deixa de ser o que poderia, um retrato da busca pela fama em uma época específica (a segunda metade dos anos 1950, em que o rock 'n' roll já era realidade), para ser apenas um veículo cômico para um canastrão "muito arrogante, sem talento, bem difícil de lidar", segundo o próprio Avildsen[155].

---

[153] COURSODON, Jean-Pierre e TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Omnibus, 1995. p.288.
[154] Ver GALLAGHER, John Andrew. *op.cit*. p.8.
[155] Idem. *Ibidem*. Como vimos no capítulo 1, essa característica não impediu que Robert Aldrich realizasse dois belos filmes com Burt Reynolds: *Golpe Baixo* (1974) e *Crime e Paixão* (1975).

Mas é em 1978, três anos após *W.W. and the Dixie Dancekings* e dois anos após o megassucesso de *Rocky, Um Lutador*, que aparece o sinal definitivo que Avildsen estava fadado à semiobscuridade. O filme realizado nesse ano, intitulado *Slow Dancing in the Big City*, foi completamente ignorado à época, permanecendo obscuro depois. Nem mesmo lançamento em VHS teve (como também ficou ausente do catálogo de DVDs no mundo inteiro). Um verdadeiro fenômeno se considerarmos que o filme anterior do mesmo diretor havia sido o grande vencedor do Oscar e a maior bilheteria do ano. Sinal também de que o sucesso de *Rocky*, segundo a indústria, não foi considerado responsabilidade de Avildsen, mas de uma conjunção de fatores da época e do carisma de Sylvester Stallone.

A Fórmula, realizado em 1980 com Marlon Brando e George C.Scott, também não vingou nas bilheterias (mas pelo menos foi lançado em *home video*). Nem mesmo *Neighbors* (1981), com a mesma dupla de *Os Irmãos Cara-de-pau* (John Landis, 1980), John Belushi e Dan Aykroyd, ajudou Avildsen a retornar ao primeiro time de diretores rentáveis, algo que ainda iria acontecer duas vezes em sua carreira, com *Karate Kid* e com sua continuação, respectivamente em 1984 e 1986. Até quando volta ao tema que o consagrou, em *Rocky V* (1990), dirigindo novamente uma franquia em que todos os filmes haviam feito sucesso até então, Avildsen falha. O retorno às origens desse quinto longa não foi comprado pelo público americano, então habituado a outras coisas, a um outro tipo de moral.

Para pensar nos motivos para tamanho descaso sofrido pelo diretor, voltemos aos passos de Coursodon e Tavernier dentro do verbete dedicado a Avildsen:

> Seus filmes têm, no entanto, uma certa semelhança, ele se coloca sob a bandeira um pouco batida do neorrealismo sentimental, mas o realismo é muitas vezes estreitado e o sentimento, incerto, desagradável, frequentemente entregue de maneira manipuladora. Temos a impressão de lidar com um Capra mal humorado, um dramaturgo de coração grosseiro.[156]

De fato, quem conhece *Cry Uncle* e mesmo *Joe* sabe que o adjetivo grosseiro pode se aplicar a Avildsen (ainda que nem sempre com a habitual conotação negativa),

[156] COURSODON e TAVERNIER. *op.cit.*

pois lhe falta a sofisticação que Frank Capra demonstrava em seus melhores filmes. E há realmente certa semelhança entre os filmes de Avildsen. Em quase todos eles, por exemplo, temos veteranos interagindo com jovens, ensinando e aprendendo ao mesmo tempo. Os coroas conservadores de *Joe* maravilham-se por um momento com os jovens hippies que eles normalmente tanto desprezavam; o Harry Stone de *Sonhos do Passado* é encantado pela hippie que encontra na rua e para a qual dá carona duas vezes no mesmo dia; Rocky aprende a ser um desportista, mais do que um homem de negócios, com o velho treinador Mickey, assim como este aprende a ser um pouco menos rude no trato com os próximos graças ao jeitão infantil de seu protegido; o jovem Ralph Maschio, de *Karate Kid*, aprende tudo com o mestre idoso Mr. Miyagi (Pat Morita); e o próprio Rocky ensina o que aprendeu com Mickey para o jovem boxeador sem família que encontra na rua em *Rocky V*. Essa transmissão de conhecimento nós podemos ver também nos filmes de Francis Ford Coppola, especialmente na trilogia *O Poderoso Chefão*, em *Apocalypse Now (1979)*, *Vidas Sem Rumo (The Outsiders*, 1983), *O Selvagem da Motocicleta* (*Rumble Fish*, 1983), *Peggy Sue* (1986), *Jardins de Pedra* (1987) e *Tetro* (2009). Em Avildsen, como em Coppola, é um traço de sua assinatura, assim como a pretensão de fazer cinema à moda antiga, ainda que atualizado para novos paladares.[157]

Mas Coursodon e Tavernier, a despeito de um belo trabalho de mapeamento, continuam sendo injustos com Avildsen:

> Não podemos dizer que ele escolhia os enredos, os personagens desinteressantes, mas ele aparentava não ter nunca sido plenamente responsável pelas qualidades que encontramos aqui e ali em seus filmes: é a interpretação impressionante de Peter Boyle que domina *Joe*, dá ao filme sua força, sua razão de ser, sua verdade.(...) É o roteiro de Steve Shagan, e o de Sylvester Stallone que parecem determinantes nas qualidades de *Sonhos do Passado* e *Rocky*. É necessário dar crédito a Avildsen, antigo operador de câmera, pela vontade de filmar em cenários reais, de usar o som direto e de não

[157] Para uma noção de como a narrativa clássica ainda persistiu durante a Nova Hollywood ver THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding classical narrative technique*. Harvard University Press, 1999.

> recuar diante de cenas um pouco vulgares, que ele compensa muitas vezes com uma overdose de sentimentalismo.[158]

Avildsen esbarra constantemente no registro melodramático, o que às vezes descamba mesmo para o excesso de sentimentalismo. É algo que notamos no clipe "getting strong now" em *Rocky*, por exemplo, com seu crescendo musical e a câmera lenta que culmina numa imagem triunfalista de comemoração no alto da escadaria do museu em Filadélfia, ou no desfecho do mesmo filme; e certamente em vários momentos de *Karate Kid (*e mais ainda em suas duas continuações); mas não em *Sonhos do Passado*, em que o tom está sempre na ideal correspondência com a crise interna de seu protagonista. Podemos dizer portanto que Avildsen é um diretor irregular, que por muitas vezes escolhia mal os seus projetos, que mais errou do que acertou em sua carreira, e que um de seus filmes de sucesso (*Karate Kid*) não traz a marca de um verdadeiro autor. Seria leviano, contudo, diminuir sua parcela de participação nos seus filmes que estão bem acima da média hollywoodiana (*Joe, Sonhos do Passado, Rocky*).

2.3. O calvário de Rocky Balboa, e sua redenção

Rocky Balboa, o garanhão italiano com um rosto que "Caravaggio teria pintado"[159], quase um boxeador de mentira que ganha uns trocados em clubes de luta, anda pelas ruas de Filadélfia, logo no início de *Rocky - Um Lutador*, filme que, por seu enorme sucesso, pode ser considerado a gênese para um novo subgênero, o dos "esportes inspiradores"[160]. O ginásio onde os boxeadores do bairro treinam sob o olhar de um velho instrutor transpira decadência, e raramente vimos ruas tão sujas no cinema, mesmo considerando que, desde os anos 1960, o cinema americano foi constantemente às ruas para filmar com realismo a cidade grande. O lixo parece se espalhar por todos os lados da cidade (refletindo o estado de desânimo moral após Vietnã e Watergate), assim como os desocupados (lembrando da alta taxa de desemprego que a economia americana apresentava então). A melancolia está em cena, seja na escuridão das

[158] Idem. *Ibidem*.
[159] GOW, Gordon. Resenha sem título. In *Films and Filming*. Maio de 1977. p. 29.
[160] COOK, David A. *op.cit*. p.291. Entre os exemplos mencionados por Cook estão: *Garotos em Ponto de Bala* (Michael Ritchie, 1976), filme lançado alguns meses antes de *Rocky*, e que já havia feito sucesso de público; *Bobby Deerfield* (Sidney Pollack, 1977); *Um Grande Gozador* (Carl Reiner, 1978); e *O Vencedor* (Peter Yates, 1979), fechando o ciclo de "esportes inspiradores" em tom mais soturno com *Touro Indomável* (Martin Scorsese, 1980). p.292.

redondezas, no trem que passa encobrindo a cantoria dos desocupados (que, no entanto, cantam para espantar o frio e a infelicidade), nos subempregos dos habitantes, nos devedores que mal têm como se sustentar mas precisam pagar suas dívidas, ou no frigorífico em que o melhor amigo de Rocky trabalha (numa Filadélfia gelada, entrando no inverno, esse homem é obrigado a passar parte de seus dias dentro de um frigorífico). Henri Béhar escreveu, em *La Revue du Cinema*: "há algumas pequenas notas sobre a vida dos miseráveis da Filadélfia, os delinquentes das esquinas".[161] Pequenas, não, diríamos: grandes notas.

Rocky é um personagem carismático, e se engrandece pela interpretação de Sylvester Stallone, que parece ter nascido para o papel escrito por ele mesmo. Sempre com um casaco de couro, dando pequenos murros no ar como um autômato chapliniano, fala muito quando está confiante e pouco quando sente-se desconfortável, é o típico troglodita que precisa da força para conseguir alguma coisa na vida (uns trocados em lutas baratas, outros cobrando pobres endividados). Aparentemente, não é muito diferente do Travis Bickle de *Taxi Driver*, a não ser pelo fato de não se revoltar com o estado das coisas, e de ser transparente em suas motivações e anseios (a diferença básica de um filme neoclássico, *Rocky*, para um filme moderno da Nova Hollywood, *Taxi Driver*).

Filadélfia foi a cidade onde se reuniu o congresso das colônias americanas que decidiram pela Declaração de Independência, assinada em 4 de julho de 1776. É, portanto, o lugar ideal para se narrar uma história de superação que é lançada no circuito comercial americano no último mês do ano em que o país comemora seu bicentenário. A ligação entre o maior aniversário dos EUA e o lançamento do filme será reforçado a todo momento na trama.

Podemos dividir o filme em duas partes. A primeira mostra o trintão fracassado que parece ter jogado fora sua única oportunidade de ser alguém. Ao ser escolhido para lutar contra o campeão dos peso-pesados, recebe uma improvável segunda chance. Ele aceita, começa a treinar, mas não acredita no seu potencial. Ao mesmo tempo, conquista a irmã do amigo Paulie, uma moça muito tímida que trabalha numa pet shop. Num primeiro momento, são várias as cenas do filme que refletem o mal-estar da sociedade na época. Tudo parece estar cravado nas imagens: a crise econômica (são muitos os personagens que vivem de sub-empregos, e o número de desocupados nas ruas é

[161] BÉHAR, Henri. Resenha sem título. In *La Revue du Cinéma*. Maio de 1977. p. 123.

grande), o desgaste moral pela derrota no Vietnã e pela vergonha de Watergate (algo mais subjetivo, que chama nossa atenção nas cenas que refletem a solidão dos personagens, mas também na timidez excessiva, envergonhada, de Adrian, ou no aspecto francamente decadente de Paulie, um beberrão ainda mais incapaz do que Rocky), o cansaço da maioria WASP com as reivindicações das chamadas minorias e suas conquistas (perceptível sobretudo na presença de boxeadores negros dentro do ginásio - um deles herda o armário de Rocky, mas também na configuração da equipe do grande campeão Apollo Creed).

Na segunda parte, quando Rocky percebe que deve treinar muito para não passar vexame, temos a fase "*getting strong now*"[162], do treinamento. Rocky aos poucos vai ganhando velocidade, força, agilidade, subindo rapidamente as escadarias de um museu como se estivesse conquistando o mundo, tendo a música Disco-triunfalista de Bill Conti ao fundo. É como se a primeira parte fosse o cinema americano dos últimos anos, um cinema do desemprego, da crise econômica e moral, do retorno dos soldados de uma guerra fracassada, do mal-estar; e a segunda representasse o cinema que se inauguraria com o bicentenário, de afirmação, otimismo, um retorno à crença do sonho americano (the american "creed").

Dentro da primeira parte do filme há dois segmentos. O primeiro recebe especial destaque em nosso trabalho por mostrar mais explicitamente o mal-estar em suas imagens, e se encerra junto com o segundo dia da narrativa, dia em que tudo dá errado para o herói (no primeiro dia pelo menos ele ganhou a luta de quinta categoria). O segundo segmento mostra um novo dia e alguns acontecimentos que sinalizam uma mudança nos ventos: a formação do relacionamento com Adrian, a notícia de que ele seria o escolhido para lutar com o campeão e o temporário acerto de contas com o personagem do velho treinador.

****

O primeiro plano de *Rocky* mostra uma imagem pintada de Cristo com o cálice de vinho e uma óstia, logo depois da inscrição que mostra a data: 25 de novembro de 1975. Estamos então a alguns dias do início do ano em que se comemorou o

[162] No ápice da música tema, composta por Bil Conti, ouvimos um coro feminino cantando "getting strong now", coincidindo com a parte final do clipe em que Rocky vai aperfeiçoando-se nos treinos.

bicentenário da Independência Americana, um ano de festividades e comoções, o ano em que a América volta a respirar ares menos críticos e mais afirmativos, ainda que a crítica persista com força em muitos setores, sobretudo em relação às poucas soluções apresentadas pelo governo. O plano se abre a partir da imagem do Cristo e a câmera então vai descendo para um ringue colocado na entrada de uma capela, onde Rocky Balboa luta com um oponente que joga sujo. É feita assim, nesse primeiro plano, a analogia com o calvário de Cristo (e Rocky, que parece lutar em câmera lenta, só vence depois de ter tomado uma cabeçada desonesta). O travelling de recuo da câmera, desde o Cristo até o fundo da plateia, passando por entre duas cordas do ringue, revela parte do lugar com precisão. A luz é escassa, quase podemos sentir o cheiro de suor. O público é hostil e quer sangue (e nisso não é muito diferente do público que frequenta as lutas do campeão pelo título). Podemos ouvir a plateia gritando o tempo todo. Já impressiona, num primeiro momento, o realismo dos golpes, que parecem acertar de fato o rosto dos lutadores, justificando as feridas que veremos neles depois.

Em alguns planos que mostram tal luta, podemos ver os dizeres que estão por trás dos lutadores. Tais dizeres são emblemáticos: "Pro boxing... resurrection", sendo que a terceira palavra está escrita em um pano que foi colocado por cima de onde estão as outras duas, além de outras palavras que não podemos ver inteiras, e que estão também na faixa de baixo. Trata-se de um aviso do que iria acontecer ao lutador vivido por Stallone, um sinal vindo do painel da capela, sinal divino portanto. Ligando a imagem de Cristo à de Rocky, a palavra *resurrection* sugere o paralelo entre o lutador e a imagem religiosa.

Ao final da luta em que ambos saem bastante feridos, Rocky se afasta do ringue, até sumir no fundo escuro, depois de ouvir desaforo de uma mulher na plateia ("você é um molenga"). O plano seguinte mostra sua entrada no vestiário, tentando estancar o sangue da ferida com uma toalha. Ele vai até o armário, pega o roupão onde se lê, pela primeira vez, "The Italian Stallion" (O Garanhão Italiano), e dirige-se ao banco no centro do vestiário. Um novo recuo da câmera, semelhante, embora menor, ao que parte do Cristo para o fundo da plateia no plano inicial, revela seu oponente, que exclama: 'Ei, você realmente teve sorte esta noite". Ele leva um golpe sujo (uma cabeçada), ouve desaforo da plateia, sai machucado, e ainda ouve uma provocação de seu oponente ressentido.

No plano seguinte, fechado no rosto de Stallone, vemos entrar por trás o promotor da luta, para os acertos financeiros. Rocky, como vencedor, ganha 40,55 dólares. Ao perdedor sobram 17,20 dólares. Rocky ainda pergunta quando lutará de novo, e ouve como resposta que "talvez em duas semanas". Está definido o contexto que envolve o personagem e que irá ilustrar tão bem e a um só tempo a decadência e uma certa perseverança. Seu horizonte é o das lutas de bairro, seu entorno é um bairro pobre de Filadélfia, cidade já tida como uma sub-Nova York[163], numa época em que *The Big Apple* apresentava altos índices de violência; sua ambição é ganhar uns trocados para seguir vivendo. O plano final dessa sequência é exemplar desse contexto desanimador em que vive o lutador. Rocky está sentado no banco, contorcendo-se de dor pela cabeçada que levou na testa, enquanto o autor da cabeçada dorme com os braços por cima do corpo em um banco que está encostado na parede. Uma luz corta essa parede desenhando um curioso contorno para seu oponente. A presença de Rocky é destacada pelo brilho do armário atrás dele, que rebate a mesma luz. O quadro da desilusão, da falta de perspectivas, de um mal-estar. O retrato da América na primeira metade dos anos 1970.

Logo após a luta temos a cena em que Rocky caminha de volta para casa com sua companheira separável, uma bolinha preta de borracha. É noite, e a rua está cheia de lixo espalhado, aparentando pobreza e desleixo, enquanto os créditos aparecem com calculada discrição. Ele passa pela vitrine de um pet shop, onde, saberemos depois, trabalha Adrian, a mulher com quem ele irá se envolver. Ele para e brinca com um filhote de cachorro que está na vitrine, e nesse exato momento aparece nos créditos o nome da atriz que interpreta Adrian, Talia Shire (irmã de Coppola, que já havia interpretado a irmã de Michael Corleone nos dois primeiros filmes da trilogia *O Poderoso Chefão*). Em seguida ele atravessa a rua, sob o alto ruído de um trem, e a câmera detém-se na fachada de um ginásio onde se pratica o boxe, vista em um suave contra-plongée. Esse ginásio, veremos, é seu segundo lar.

Rocky passa pelos cantores da esquina, pelos muros pichados, pela arquitetura típica de um bairro da classe operária. Chega a um bloco com cinco casas iguais,

[163] Em *Íntimo e Pessoal* (Jon Avnet, 1996), Robert Redford diz à certa altura: "Você conhece a piada: primeiro prêmio, uma semana em Filadélfia, segundo prêmio, duas semanas em Filadélfia". Num memorando que os produtores Robert Chartoff e Irwin Winkler receberam da United Artists apontando os diversos motivos pelos quais Rocky (ainda em pré-produção) seria um fiasco, um desses motivos era a ambientação em Filadélfia (ver COURSODON e TAVERNIER. *op.cit.* p.108).

dispostas em diagonal no plano, da direita para a esquerda. Sua casa é a última, numa analogia visual com sua condição no momento: um vencedor que é ao mesmo tempo um grande perdedor. Na entrada em casa, a câmera o espera de um ângulo em que se notam duas tartarugas dentro de um aquário. Serão elas as grandes companheiras do grandalhão nesses primeiros momentos de filme, como ilustra o pequeno movimento de câmera que vai enquadrar seu rosto entre o aquário e uma luminária de franjas vermelhas (analogia com a coroa de espinhos na cabeça de Cristo?). Quando há o corte, a angulação de câmera muda, e vemos um pôster de Rocky Marciano na parede, atrás de um outro aquário que abriga o peixe que ele chama de Moby Dick. O ídolo Rocky Marciano, um boxeador descendente de italianos, como nosso herói, nunca perdeu uma luta sequer como profissional, e morreu cedo, em 1969, com apenas 45 anos. Ele é de certa forma o que Rocky queria ser, um campeão de verdade, branco e italiano[164].

Rocky pega o aquário com o peixe e leva para perto das tartarugas: "Se vocês soubessem cantar ou dançar eu não estaria nessa roubada". Roubada é como ele define essas lutas baratas que consegue semana sim, semana não. Para completar o orçamento, precisa coletar dívidas para um agiota da cidade.

Em texto publicado na época pela revista americana *Films in Review*, Marcia Magill o define como "um boxeador de terceiro escalão e um cobrador de segundo"[165], o que é desesperador se pensarmos nas possibilidades desse sub-azarão se tornar alguém. Mas é revelador ver onde ele mora, em uma pequena casa localizada numa rua cheia de casas uniformizadas, como se fossem alojamentos de uma grande fábrica. Trata-se, afinal, de um operário. Seu pequeno lar tem móveis velhos e manchados pelo desgaste, uma decoração paupérrima que inclui um sofá rasgado e colocado de pé contra uma parede, sofá que serve para ele praticar uns socos de vez em quando. Tem também um espelho no qual ele pendura algumas fotos e com o qual conversa sobre a qualidade da comida para as tartarugas. Esse é seu entorno, e os planos mais abertos dentro de sua casa ilustram seu aprisionamento em uma condição precária. Os móveis parecem oprimí-lo.

Após um monólogo um tanto artificial em frente a um espelho, monólogo marcado pela trivialidade e pelo descaso consigo mesmo, Rocky olha com pesar para uma foto de quando era criança e se compara com a imagem no espelho, que retorna

[164] Lembrando que o atual campeão, no filme, é Apollo Creed, um negro, numa alusão ao campeão real, Muhammad Ali.
[165] MAGILL, Marcia. Resenha sem título. In *Films in Review*. Janeiro, 1977. p. 56.

apenas o que ele se transformou, sem maquiagem, sem pose para o instante fotográfico, mas com um curativo no supercilio e o semblante de quem perdeu o bonde da vida. Pensa, provavelmente, que seu destino poderia ter sido outro, que ele poderia ter sido alguém, um campeão - numa leitura antecipada do que veríamos em cena marcante de *Touro Indomável*, não por acaso um outro filme sobre um boxeador, e que Robert Kolker chama de "a resposta de Scorsese para Stallone"[166]. Ele então pega um punhado de gelo no refrigerador e deita em sua cama, colocando o gelo sobre a ferida. Na parede ao lado da cama, um crucifixo, em meio a diversos utensílios domésticos, a lembrar-nos de sua formação católica e da analogia com o calvário de Cristo.

Na manhã seguinte, nas primeiras imagens banhadas pela luz diurna, ele visita a loja de animais do bairro, onde vemos pela primeira vez Adrian, seu futuro par romântico em toda a série (excetuando o último, *Rocky Balboa*, no qual a personagem já tinha morrido). A timidez dela parece patológica. Por trás de seus óculos de aros e lentes grossas se esconde um rosto gracioso. De tão acanhada, ela disfarça a feminilidade. A meiguice, entretanto, é entrevista em alguns momentos, e Rocky consegue acessá-la. Ela é que mal consegue encarar Rocky nos olhos, apesar de estar visivelmente interessada no grandalhão que conta piadas sem graça e adora animais. A sensibilidade do boxeador permite que ele perceba que a patroa de Adrian é um tanto grosseira ao mandá-la para uma tarefa de baixo nível, limpar as gaiolas dos gatos, sabotando os planos dele de atrair sua atenção.

Após sair da loja de animais, ele vai até as docas, dividindo o caminho com máquinas pesadas usadas para transportar grandes mercadorias. Vai coletar dívidas com um bastão de madeira na mão, um bastão que de longe mais parece uma espada de samurai (ou a intenção era lembrar o cajado de Moisés?). Esse é seu verdadeiro ganha-pão. Como é um cobrador de segundo escalão, aceita 130 dólares no lugar de 200, e não quebra o polegar do endividado, como havia prometido para seu empregador, um agiota chamado Tony Gazzo. Este o repreende logo em seguida, depois de ter ouvido sobre a falha de Rocky (nas docas, existem fofoqueiros, ou mesmo informantes). Estão em um ambiente degradado, com suas ruínas e o aspecto decadente. Nessas imagens iniciais, Filadélfia frequentemente aparece como um enorme depósito de entulhos. Além de levar bronca do agiota que o emprega, ainda é provocado pelo motorista do agiota, que

[166] KOLKER, Robert. *A cinema of loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford University Press, 2000. p.211. Em *Rocky*, por sua vez, há uma brincadeira com o *Taxi Driver* de Scorsese, como veremos no contraponto feito na última parte deste capítulo.

não faz a menor questão de ser amigável. Depois que o agiota vai embora com seu motorista, Rocky volta a caminhar com sua bola de borracha, enquanto a trilha retoma o tema triunfalista de Rocky numa versão melancólica ao piano.

Em seguida, vemos Rocky chegando ao velho ginásio, onde treina geralmente sob o olhar crítico do veterano Mickey (Burgess Meredith), dono do local. Ele entra no ginásio e procura seu armário, mas descobre que foi cedido a um outro lutador amador chamado Dipper (que é negro, informação que iremos explorar mais adiante). Vai reclamar seu espaço, apenas para ouvir o esperado desaforo de Mickey. Durante o trajeto para o treinador, o plano em que Rocky caminha afastando-se da câmera revela três boxeadores negros treinando destacadamente, sugerindo uma relação potencialmente conflituosa, quase racista. Ele faz o caminho de volta em direção ao seu saco de roupas depois de ouvir, do próprio Dipper, uma sonora provocação ("gostei do seu armário, cara"). De início achamos o personagem do velho treinador um tanto antipático. Voz rouca, tom excessivamente rígido e grosseiro, é o protótipo do sargentão. Aos poucos percebemos que ele é o verdadeiro amigo de Rocky, a voz da consciência que diz a verdade tão dolorosa de se ouvir. Chega até a dizer que o garanhão italiano devia pensar em se aposentar, nessa cena do início. Rocky se dá conta da boa índole de Mickey a tempo de absorver as lições de quem já passou por maus bocados na vida.

Na saída do ginásio, já à noite, passa novamente na loja de animais para puxar papo com a tímida Adrian. É nesse momento que ele a aconselha a tomar um taxi porque "esta vizinhança é perigosa" e que "há um delinquente em cada esquina". Podemos pensar que é apenas um meio de se mostrar atencioso e preocupado com a integridade dela, o que é verdade. Mas sempre existe algo de sólido nesse tipo de afirmação. A cena é mostrada em parte pelo reflexo em um espelho atrás de Adrian, retomando o espelhamento do monólogo minutos antes em sua casa. Agora, também num monólogo, desta vez involuntário e causado pela profunda timidez de sua interlocutora. Rocky está inserido em um quadro muito mais rebuscado, com uma gaiola fora de foco ocupando boa parte da tela, enquanto a imagem está refletida no espelho (e destacando o rosto do lutador, com nitidez, no centro do quadro). A nuca de Adrian ocupa o extremo direito da tela, condizendo com seu desconforto perante a situação. Com o retorno posterior ao rosto de Adrian, sem cortes, sendo revelado por trás da gaiola, num interessante jogo com a distância focal, completa-se o monólogo. É

uma cena muito bonita, tanto plasticamente quanto pelo que tem de flerte e da falta de jeito de ambos. Na gaiola estão alguns periquitos, chamados também de *lovebirds*, designação dada a casais enamorados (como em português se fala em "pombinhos"). Como toda a tentativa de diálogo de Rocky com Adrian, nessa cena, se dá tendo entre eles os periquitos, podemos obter essa outra leitura que indica que ambos se juntarão no futuro. O olhar terno com que Adrian se despede do grandalhão indica que seu coração já fora conquistado. Tal cena comprova a mise en scène habilidosa de Avildsen, e sua mise en scène, no todo, compensa o conservadorismo que permeia a história.

Mas o que confirmamos mesmo até então, após esse diálogo na casa de animais, encerrado com pouco mais de vinte minutos de projeção, é que Rocky, do alto de seus trinta anos, é um lutador de meia pataca, que vive sozinho, sem família ou namorada, e em um lugar meio barra pesada.

Ao sair novamente da loja de animais, Rocky vai até um bar da região, onde apanha um bêbado que estava caído na calçada e o leva para dentro. É o tipo de ação que serve tanto para reafirmar a boa índole de Rocky quanto o clima de decadência que é praticamente onipresente nessa primeira parte do filme. O interior do bar revela uma verdadeira espelunca, com bêbados e desocupados. Ele caminha até o banheiro, enquanto a TV fora de quadro exibe uma matéria sobre "o campeão mundial de peso pesado Apollo Creed" (do qual ouvimos falar pela primeira vez no filme). Rocky finalmente encontra o grande amigo Paulie num banheiro todo sujo, mal iluminado e sem espelho. Por pouco não sentimos também o fedor que sai desse ambiente (e que Rocky vai confirmar logo em seguida ao chamar Paulie para fora do banheiro). Nessa sequência dentro do bar, Paulie pede para Rocky lhe consiguir um emprego como cobrador, diz que a vida de sua irmã está murchando e o convida para passar o dia de Ação de Graças com ele e a irmã. Quando Paulie sai, Rocky assiste à matéria com Apollo Creed em que este se mostra confiante e decidido, olhando para a câmera como se estivesse desafiando o telespectador (e Rocky por tabela). Apollo aconselha os jovens que o vêem a seguir outra profissão, pois "esportes o fazem grunhir e cheirar mal", e que é melhor "pensar do que feder". Rocky ainda ouve palavras ofensivas do dono do bar, que inocentemente sugeriu que seu ganha pão como lutador barato não está com nada. Tudo o agride dobrado nesse dia infeliz.

A volta para a casa se dá por um caminho que inclui um beco tão estreito que duas pessoas não podem andar por ele lado a lado. No meio do beco parcialmente

iluminado, um fio de água corre bem abaixo das pernas de Rocky, como que explicitando visualmente o esgoto que está sua vida no momento. Ao sair do beco, ouve ao longe uma sirene de polícia, que ele ignora, pois deve ser frequente o barulho de sirene em sua região. Ainda durante a volta para a casa ele passa por alguns vagabundos (todos brancos) que pedem para ele comprar uma garrafa de vinho, o que ele recusa. Quando olha para o bando percebe que uma adolescente de doze anos estava ali, no meio deles, e faz com que ela o acompanhe para longe dali, depois de ouvir, dela e dos demais, algumas ofensas de baixo calão. É o que sobra para nosso cobrador/lutador a essa hora do dia: tentar salvar uma menina de um caminho mais triste que o dele. O modo como ele tenta salvá-la condiz com sua caracterização como defensor dos bons e velhos valores. Diz que quando era mais jovem só existia uma garota desbocada no bairro, e que apesar de bonita e jeitosa, ninguém queria sair com ela. Achavam graça dos palavrões, mas a reputação dela já era. É uma maneira professoral de dizer, sem ser por demais enfadonho e paternal, que essa pequena garota está fazendo uma opção equivocada na vida. Toda essa sequência do retorno é filmada em dois planos, com uma steady-cam, e algumas inserções entre um plano e outro no momento em que ele encontra os vagabundos[167]. Apesar do tom certo e amigável com que Rocky chama a atenção da garota, tudo que ouve dela no final da caminhada é mais uma ofensa de baixo calão, algo que sensivelmente o deixa bem chateado.

Seus bons modos definitivamente não combinam com o lugar, nem com o espírito da época. Ele é como um protagonista de Frank Capra perdido em um ambiente urbano retratado pela Nova Hollywood (ainda que esse retrato seja realizado de maneira clássica). Daí ele tira uma lição dolorosa, falando para si mesmo em pensamentos altos: "quem é você para dar conselhos, idiota?" A imagem definitiva da desolação e do fracasso, aos 28 minutos de filme, após ter perdido o armário no ginásio, não ter conseguido progressos com Adrian, e ter sido ofendido involuntariamente pelo dono do bar espelunca em que estava.

Após tamanha derrocada moral, nada poderia piorar. De fato, após a descida ao inferno em um único dia, o filme vai mostrando as novas possibilidades que se apresentam ao protagonista, e o mal-estar começa a ser substituído por um sentimento

[167] *Rocky* é famoso como um dos primeiros filmes a usar a steady-cam, aparelho que permite uma mobilidade maior sem que a câmera balance, e que seria muito usado nos anos seguintes, com destaque para *O Iluminado*, de Stanley Kubrick.

de esperança, de que as coisas podem mudar. Daí o maior conservadorismo do filme, que em meio à Nova Hollywood retoma valores clássicos da história americana.

O plano seguinte já mostra o lado oposto da pobreza, a riqueza de Apollo Creed, que pela primeira vez é mostrado ao público sem que houvesse um aparelho de televisão mediando sua aparição. O plano abre com um cartaz em que o nome dele é apresentado por uma flâmula sustentada no ar por uma águia (o símbolo americano), enquanto ele está abaixo, com as mãos apoiadas na cintura numa posição de bravo guerreiro preparado para a batalha, com um calção que emula a bandeira americana. No topo do cartaz, a palavra "bicentenário", toda em maiúsculas. Ou seja, após ouvirmos sua voz vinda de um aparelho de TV, e da imagem televisiva de Apollo num telejornal, vemos ainda sua imagem desenhada no cartaz, para só depois vermos seu rosto, mediado apenas pela lente que conduz a narrativa em imagens. Uma pessoa, Apollo, se faz de suas imagens. Mas quem é essa pessoa? O que ela revela por trás dessas imagens?

Esse plano introduz uma cena em que Apollo debate com sua equipe e o empresário quem poderia ser seu próximo adversário na luta especial do bicentenário, já que todos os possíveis desafiadores parecem ter amarelado diante da pujança do campeão. Ao fim da cena, tem a ideia de dar a oportunidade a um americano comum de Filadélfia, "que terá a oportunidade única de enfrentar Apollo Creed bem no maior aniversário deste país"[168], ao que o empresário responde afirmativamente, dizendo que a ideia é "bem americana". A resposta de Apollo é rápida: "não, é bem inteligente", numa sugestão de que Apollo estaria negando à América ainda dominada por brancos uma possível inteligência. Esse tipo de negociação entre a velha história americana WASP e uma causa justa como a dos negros traz um pouco de ambiguidade ao filme, atenuando seu lado conservador. Acreditamos que essa negociação venha de Avildsen, algo que a análise de alguns de seus filmes anteriores pode confirmar.

Segue uma cena que mostra um novo encontro entre Rocky e Gazzo, o agiota, quanto este diz saber do encontro com Adrian marcado para o Dia de Ação de Graças: "eu sempre ouço coisas, há muitos canários por aí", diz o agiota, numa nova associação com passarinhos. Rocky ainda ouve provocações do motorista do agiota, que insinua

[168] Apollo Creed não parece levar em conta que o aniversário a que ele se refere acontecerá só no dia 4 de julho, e não no 1º de janeiro em que a luta acontecerá. Mas é bom lembrarmos do clima que existe em seu comitê como a luta que abre o ano do bicentenário. É como se todo o ano estivesse cercado de uma aura especial, e é dessa aura que Hollywood vai se servir para retomar o caminho da produção nos moldes de antigamente, ou seja, com grandes poderes para quem tem ou pode trazer riqueza.

que Adrian é retardada (no outro encontro esse motorista já tinha se mostrado antipático com o lutador). Depois voltamos a ver Apollo e sua equipe na difícil escolha de um lutador entre os comuns, com o auxílio de uma lista de registros de lutadores da região de Filadélfia. Escolhe Rocky Balboa por seu apelido, "o garanhão italiano" (the italian stallion), e acrescenta que seria um ótimo golpe publicitário lutar contra um italiano, já que foi um outro italiano que descobriu a América ("nada melhor do que lutar com um de seus descendentes"). É alertado por seu assistente: "não se meta com canhotos", o que é mais um sinal de que Rocky teria uma chance, já que seus golpes se tornariam imprevisíveis. A cena se encerra com uma piada, quando Apollo imagina a manchete: "Apollo Creed vs O Garanhão Italiano... Parece filme de monstro". Quem seria o monstro no caso, se Rocky é o herói? Esse é o tipo de fala que abre o flanco aos detratores do filme, que podem enxergar um certo racismo em sua narrativa.

Na cena seguinte, Rocky e Paulie andam pela rua com destino à casa deste último, onde Adrian também mora. É o jantar do Dia de Ação de Graças. Paulie reclama que está com as mãos inchadas de tirar e por pedaços de carne no congelador, e completa dizendo que não precisa de um médico, mas de outro emprego. E novamente insiste para Rocky lhe arrumar um emprego como coletor. Sob o seu ponto de vista, ele está ainda abaixo de Rocky na escala de trabalhadores de segunda classe. No caminho, Rocky vê novamente a menina, na companhia dos mesmos vagabundos. Mas não faz nada. Não era a hora de levar novo desaforo.

Quando eles chegam na casa onde Paulie mora, vemos que Adrian não sabia da ida de Rocky para sair com ela, e tinha preparado um peru (porque é o Dia de Ação de Graças, em mais um motivo religioso que aparece para iluminar o herói). Paulie atira o peru pela porta da cozinha para fora da casa. Adrian então se tranca no quarto contrariada, e sai apenas ao ouvir as palavras mágicas de Rocky: "não tenho com quem passar o Dia de Ação de Graças. Pensei que pudéssemos sair juntos para comer algo". Quando ela abre a porta do quarto, já está com outra roupa, pronta para sair no frio, com um gorro na cabeça que confere a ela um ar de garota de família. Podemos até adivinhar sua expressão de satisfação por trás da porta, antes de abrí-la para o garanhão e se mostrar muito séria, com o semblante de uma enérgica professora escolar. Adrian para diante do espelho, e novamente temos uma imagem refletida durante um monólogo muito breve, desta vez interior (e inaudível para o público) em que ela se prepara psicologicamente para sair com um homem, provavelmente pela primeira vez em sua

vida. O espelho novamente como elemento de transição, da casa de Rocky para a loja de animais, e finalmente para a casa de Paulie e Adrian. É o elemento que vai unir esse casal para sempre (sendo que o sempre nesse caso dura cinco longas-metragens).

Ele a leva para patinar, e quando estão no rinque começa a falar sobre o boxe, que não é mais uma prioridade em sua vida, e que só queria provar que podia ser profissional. Mas que continua lutando, que "é como um hobby". Explica também que, por ser canhoto, não conseguia muitos desafiadores, porque um canhoto desnorteia o adversário (algo semelhante ao que já havíamos ouvido na cena em que Apollo Creed procura um desafiador e é advertido para esse fato). Mais adiante no diálogo, ele conta que seu pai lhe disse, quando era mais novo, que seu cérebro não lhe servia para nada, então era melhor usar o corpo, e por isso ele havia se tornado boxeador. A resposta dela é espirituosa, e verdadeira: "minha mãe disse o contrário: 'seu corpo não ajuda, então trate de desenvolver o cérebro'". Tal fala é emblemática: significa o preenchimento recíproco de lacunas entre eles. É outra cena que sela a aproximação entre Adrian e Rocky, durante os dez minutos no rinque de patinação, lugar que, pela luminosidade, lembra algo celestial (a relação seria selada definitivamente num ringue de boxe, após a luta final)[169]. Na volta do rinque de patinação, eles andam por uma rua deserta, muros pichados, lugares abandonados, sem janelas ou portas, asfalto esburacado e uma espécie de óleo sujando a calçada e as sarjetas. Esse é o entorno no começo da relação, o mesmo entorno em que ele vive. Ao chegar perto de sua casa, Rocky diz como é duro o dia após uma luta, que é preciso ser estúpido para ser boxeador, e que se orgulha de nunca ter o nariz quebrado.

Esta última informação é mais um de inúmeros truques de roteiro, pistas do que irá acontecer, que preparam o terreno para a concretização futura. Quando seu nariz é quebrado, na luta contra Apollo, a conexão do público com essa afirmação anterior é imediata. Um outro exemplo é o do primeiro monólogo, quando ele reclama da comida para as tartarugas, numa antecipação do que irá fazer no dia seguinte, na loja de animais. Apesar dessa esquematização, há quem defenda o roteiro escrito por Stallone, que, de fato, tem inúmeros bons momentos. Gordon Gow, por exemplo, afirma em sua

[169] Entre uma palavra e outra, somente uma letra é diferente. Ringue de boxe, rinque de patinação. No inglês, *ring* para um, *rink* para outro.

crítica na época que "o tímido caso de amor é mais um estereótipo discretamente transmutado no enredo".[170]

Ao entrarem na casa, as atitudes refletem a conversa no rinque de patinação. Rocky fica só de camiseta regata, mostrando seus músculos, enquanto Adrian mantém-se toda vestida, observando o ambiente, usando o cérebro. A camiseta dele tem um furo enorme, mas ele não se importa com isso (nem ela, ao que parece). Em seguida, após uma tentativa de aproximação dele, e uma pergunta sobre o porquê de tanta inibição, ela responde: "esta não é minha casa", e repete a mesma sentença de maneira enfática. No futuro próximo, será também a casa dela. Ele a encurrala aos poucos, enquanto ela vai dizendo que não se sente confortável. O que culmina na belíssima cena em que ele tira os óculos dela para beijá-la. Nessa cena a interpretação de Talia Shire é algo inesquecível. Seu jeito, entre a retração e a excitação, é perfeito. É a cena que encerra de vez o primeiro segmento da primeira parte, a dos então fracassados, e inicia uma nova etapa na vida de todos. Voltando à crítica plenamente favorável de Gordon Gow para a revista inglesa *Films and Filming*, notamos o seguinte trecho sobre a atuação do par principal:

> Stallone é muito bem acompanhado por Talia Shire, que pode cadenciar suas pausas - "Eu não... te conheço... muito bem" - com um estilo reminiscente de Katherine Hepburn, e que ainda revela belos olhos escuros quando, em uma passagem considerada muito bonita, de hesitante intimidade, Rocky vai à velha rotina de tirar-lhe os óculos.[171]

Plano seguinte, um novo dia. Rocky entra no velho ginásio mais por inércia do que por ter algo que fazer ali. Tinha sido praticamente escorraçado pelo velho treinador. Ao chegar, ouve de Mickey a notícia de que o grande campeão precisa de um *sparring* (não sabe que na verdade o campeão precisa de um adversário). Mickey o provoca desnecessariamente. Ele toma satisfações, e finalmente ouve a verdade da maneira mais crua possível: "você tem talento para ser um grande lutador, e em vez disso torna-se um troglodita de um agiota de quinta categoria". "É um meio de vida", responde, ao que Mickey rebate: "É um desperdício de vida". É um novo golpe. Mas Rocky agora está fortalecido. Rocky agora tem um grande amor, o primeiro passo, segundo Hollywood,

[170] GOW, Gordon. *op.cit*. p. 29.
[171] Idem, *ibidem*.

para deixar de ser um John Doe, um João Ninguém. A pequena sacudida que leva de Mickey é outro tipo de cena de preparo dentro de um roteiro esquemático hollywoodiano, pois prepara o terreno para que o espectador não estranhe a cena futura em que Mickey vai pedir para treinar Rocky para a grande luta.

Uma grande elipse sonega do espectador a resposta de Rocky à proposta do empresário de Apollo, após uma hesitação que só se encerra quando ele ouve do empresário que é a "chance de uma vida, você não pode deixá-la passar", o que o lembra do diálogo visto na cena anterior com Mickey, em que este lhe dá a sacudida definitiva. O corte de um plano para o outro, de Rocky desconfortável no escritório do empresário para ele com Adrian e Paulie, assistindo pela TV à coletiva que os dois lutadores dão para a imprensa, pode soar radical nesse tipo de filme. Mas o espectador já sabia de antemão que Rocky aceitaria tal proposta, pois afinal é o motivo principal do enredo. Corta-se o desnecessário para se concentrar no essencial. Nada tão radical que já não tivesse sido feita na Velha Hollywood.

Durante essa coletiva, Avildsen e Stallone colocam na boca de Apollo a grande fala da esperança para o bicentenário, o remédio para os castigos imputados à nação nos últimos anos. Ele responde à pergunta de um repórter que quer saber o motivo da escolha de um boxeador sem a menor chance de vencer da seguinte maneira: "A história da América prova que todos têm chance de vencer". Em seguida faz menção a Valley Forge[172] - onde soldados mal preparados, arregimentados sob o comando do General George Washington (um ex-fazendeiro que liderou uma guerra contra os ingleses para manter a independência americana), se agruparam nos dois anos difíceis que se seguiram à Declaração da Independência - e a Bunker Hill, onde se deu uma importante batalha durante a Revolução Americana, em que os ingleses saíram vitoriosos, mas com muitas perdas, o que deu a impressão de derrota (algo que vai se espelhar na luta final, em que Rocky perde, mas fica com a impressão de vitória). Tudo na cabeça de Apollo Creed remete ao bicentenário e à história americana.

Uma outra sequência que vale a pena ser analisada mais detidamente vem logo depois da saída de Rocky da casa de Adrian e Paulie. É a da visita de Mickey à casa de Rocky. Entre ela e a da entrevista para a TV há apenas uma cena curta em que Rocky encontra o agiota, e este se mostra incrivelmente prestativo e interessado na chance que

[172] Em 4 de julho de 1976, o exato dia do bicentenário, o Pennsylvania State Park mudou seu nome para Valley Forge National Historical Park.

caiu dos céus para o heroi. Afinal das contas, esse agiota se revela como um pai para Rocky (confirmando a sensação bem mais positiva da segunda metade do filme).

Vemos, no primeiro plano, Mickey subindo a escada escura que leva à porta de Rocky com certa dificuldade. Também ele um ex-boxeador sem muitas glórias, parece carregar em seu corpo o peso de suas derrotas. Ele vai pedir para ser seu empresário. Chega meio sem jeito. Seu comportamento pode sugerir equivocadamente, tanto para o espectador quanto para o lutador, que ele está ali só por interesse, e durante toda a cena ficamos em dúvida sobre suas intenções. Teria Mickey tido um rompante de oportunismo, ou estaria apenas preocupado e ansioso, na torcida por seu pupilo outrora fracassado? A reação de Rocky não ajuda. Seu rosto é de afronta. Sente-se forte agora, e não pretende dar trégua a quem já o ofendeu no passado. Não ajuda que Mickey, ao encontrar as duas tartarugas de estimação de Rocky, mencione que com elas poderiam fazer uma boa sopa. Nem que sua personalidade bronca impeça um pedido de desculpas a Rocky pelas ofensas ditas no velho ginásio.

É uma cena dura a que se passa dentro da casa de Rocky. Mickey sabe que seria o treinador ideal, mas como expor isso em palavras? Rocky foi ofendido por ele, não consegue enxergar claramente a situação, e Mickey não ajuda com seu jeito, uma espécie de Rocky envelhecido e amargurado. Durante o diálogo, ele diz a Rocky, olhando para a foto do outro Rocky, o Marciano: Você me lembra Rocky, sabia? Você se mexe como ele e tem coração", ao que Rocky responde, ainda ressentido: "tenho coração, mas não tenho armário, não é Mickey?". Nesse momento, Mickey percebe que havia exagerado anteriormente. Seu jeito brusco tinha feito com que passasse dos limites, mesmo querendo ajudar e sendo sincero. Justamente agora, nesse breve instante de adulação, é que ele não estava sendo sincero, pois procurava incendiar o lutador que tinha à sua frente dizendo palavras encorajadoras, exageradamente encorajadoras, podemos dizer. Volta a ser sincero, ao que nos parece, mais adiante na cena, quando diz que quer dar sua sabedoria a Rocky, quer evitar que Rocky passe pelo mesmo que ele passou, que sofra com a falta de um empresário. Em toda a cena, sentimos pena de Mickey. Ele se torna repentinamente uma espécie de anjo, como tantos já retratados por Hollywood.

Rocky aos poucos perde a paciência com Mickey. Pega dardos e atira contra a porta, assustando um pouco o treinador, que entretanto não para de falar. Nessa cena vemos pela primeira vez Rocky explodir. Ou melhor, não vemos num primeiro

momento, pois ele se tranca no banheiro e explode de dentro e para dentro, enquanto vemos Mickey sendo deixado sozinho fora do banheiro (sendo calado pelo fechar de uma porta). Depois da saída de Mickey, Rocky começa a falar alto, sabendo que Mickey irá escutar, mas existe já outra porta entre os dois, a da entrada da casa. Tudo o que sofreu nos últimos dias ele descarrega em cima de Mickey. Felizmente tem um lampejo de bom senso e vai atrás do veterano na rua, selando o início de uma outra nova relação, e encerrando o segundo segmento da primeira parte do filme com uma cena de reconciliação, bem a gosto das plateias americanas. Não ouvimos o que diz para Mickey quando o alcança, na parte direita do quadro, com uma diagonal das casas de sua rua terminando na outra rua, por cima da qual passam trens. Um deles passa justamente no momento em que ambos apertam as mãos, distantes da câmera (todo o plano de Rocky alcançando Mickey na rua é fixo), simbolizando um novo começo, um novo desafio. O trem simboliza o futuro, o que interessa para seguir em frente sem que o passado de fracasso de ambos atrapalhe a jornada. A partir daí, o objetivo é ficar mais forte. Saber enfrentar seus adversários de frente, sem se esconder por trás de uma porta imaginária. Precisaria do inevitável passo da idade infantil para a idade adulta. Passo este que só se concretizará dentro de um ringue.

Com pouco mais da metade do filme, no septuagésimo minuto, o despertador toca às 4 da manhã. É o início da nova fase para Rocky, fase de treinamentos pesados e de alimentação rígida. A música de Bill Conti, que era discreta até então, torna-se cada vez mais entusiástica, dançante e explosiva. Música de triunfo, de volta por cima. O mal-estar começa a ser combatido.

Há uma passagem curiosa em *Rocky*, que o aproxima por uma vez a *Rede de Intrigas*, o filme de Lumet que, por sinal, divide com *Rocky* um tratamento bem negativo do jornalismo televisivo: os primeiros entrevistadores zombam dele, e a repórter que vai no frigorífico é bem antipática e arrogante. Durante esta última entrevista, vemos sua imagem na tela de um aparelho de TV. É um dos assessores de Apollo Creed que assiste à entrevista, e se assusta com a técnica demonstrada por Rocky Balboa nos socos desferidos ao pedaço de carne dentro do frigorífico. Enquanto isso, ouvimos Apollo dizendo "depois dessa luta eu me aposento e viro imperador", em delírios semelhantes ao de Muhammad Ali. Por uma única vez, Rocky vira uma imagem forte, da mesma maneira que Apollo foi visto no começo. E este é mostrado como alguém distante, mais preocupado com os negócios do que com o boxe.

Dentro dessa segunda parte, ainda há resquícios da primeira, como quando Paulie chega bêbado em casa e flagra uma conversa entre Rocky e Adrian sobre ele. Sua reação é condizente com seu estado alcoólico. Torna-se violento, começa a quebrar coisas com um taco de baseball e a ofender a irmã e o amigo. No final da briga, Adrian, já em seu quarto, pergunta para Rocky, que havia ido atrás dela, se ele não quer uma companheira de quarto. Curiosamente, a resposta afirmativa de Rocky se dá com o reflexo dele num espelho. Novamente a imagem refletida serve como passaporte para uma nova fase da relação entre os dois.

Mas a sequência mais emblemática dessa segunda fase é justamente a que se inicia mais ou menos junto do último quarto do filme, e culmina com os versos de Bill Conti sobre o arranjo sacolejante do instrumental: "getting strong now". Trata-se de um longo clipe, um momento de relaxamento na dramaturgia que mostra o avanço nos treinamentos. Começa com uma corrida por uma região cheia de entulhos. O trem que passa sugere que é no bairro de Rocky. Ele passa então por uma rua onde se arma uma feira. Mais entulhos. Filadélfia novamente se assemelha a um grande depósito de lixo. Em seguida ele passa a correr ao lado do rio, numa paisagem de cartão postal que contradiz a impressão anterior. Vemos planos em que ele soca as luvas de treinamento, os pedaços de carne no frigorífero, faz flexões, fortalece o abdômen recebendo golpes, faz abdominais, e corre cada vez mais rápido, sempre com a forte música de Bill Conti ao fundo. A sequência termina com a fácil corrida rumo ao topo da escadaria do Museu de Arte de Filadélfia, a mesma que ele subia com muita dificuldade no começo dessa segunda parte. Lá em cima, o contra-plongée faz com que ele fique quase do tamanho do prédio do Museu, dominando a cidade e comemorando a nova conquista. A letra ilustra tal feito: "gonna fly now/flying high now/gonna fly". E termina com uma câmera lenta enquanto ele comemora a sensação de estar mais forte, dançando lá em cima.

O percurso da sequência forma uma clara parábola. Dos ambientes sujos e degradados da Filadélfia até o Museu de Arte, da mesma maneira que Rocky, no decorrer do filme, vai evoluir de um boxeadorzinho de bairro ao maior desafio que terá o campeão. A escadaria do museu simboliza a futura ascensão de sua carreira. Do insignificante à possibilidade de glória. Da margem da sociedade às portas do título mundial. A leitura então é clara. Os Estados Unidos, saídos do fracasso militar e político da Guerra do Vietnã, do escândalo de Watergate e da crise econômica, começava também a subir a escadaria para sua recuperação. O mal-estar precisava ser superado.

Era necessária uma nova chance ao país. Uma chance como a que Rocky, um americano comum, italiano como o descobridor da América, teve ao ser desafiado pelo grande campeão negro.

Logo após essa sequência, ele conversa com Adrian, na véspera da luta, na pequena cama de solteiro que ambos dividem num espaço exíguo. Diz finalmente aquele que se tornou seu maior lema: "Tudo que eu quero é aguentar os 15 rounds (go the distance)". Uma cena ilustra esse desejo. É a que mostra uma ida furtiva de Rocky ao local onde se dará a luta. Em cima do ringue ele observa os dois enormes banners colocados em lados opostos, representando os dois lutadores. A cena continua com a câmera distante do ringue e de Rocky, e com o banner de Apollo por trás dele, aparentando estar muito mais próximo do ringue do que o banner de Rocky, que, presumimos, está servindo como nosso ponto de vista (onde a câmera está). No último plano, o ângulo se inverte, e o banner de Rocky é que aparenta estar mais próximo do ringue desta vez, simbolizando o que deverá ser feito em seguida. Encurtar essa distância torna-se de fato a missão a ser cumprida pelo novo herói hollywoodiano.

Ele sabe que não conseguirá vencer, pois ao lado de Apollo Creed está toda a engrenagem que faz a América funcionar. A mesma engrenagem que lhe dará uma parte de seus atributos, que permitirá que ele saia da posição de um ninguém para um competidor único, que aguentou o que nenhum outro conseguiu: não ser nocauteado por Apollo. Mas não permitirão que ele vença, a não ser que vença por nocaute. Mas mesmo o mais otimista dos espectadores afasta essa possibilidade. Não se trata de buscar o impossível, mas de vencer a "distância", de aproveitar a chance, de usufruir da possibilidade que a América dá a todos os americanos e aguentar de pé até o fim.

Na luta derradeira, Apollo aparece vestido como George Washington, em sua obsessão pela Independência dos EUA. Um negro vestido como George Washington é de certa forma uma provocação do campeão a uma América ainda racista em suas entranhas. O campeão foi para um espetáculo de sublimação de sua raça, caracterizado como um dos maiores símbolos americanos, enquanto seu oponente havia se preparado para uma luta. Após 15 rounds em que ambos saem bem feridos, Rocky comemora ter aguentado até o final. Mal ouve a decisão dos juízes, que decretam a vitória apertada de Apollo. Chama Adrian ao ringue, onde ambos se declaram mutualmente. O congelamento da imagem com os dois se beijando é o coroamento de sua ascensão de uma vida solitária e fracassada para um quase campeão que encontrou sua companheira.

A luta é apenas um apêndice. Um clímax hollywoodiano necessário e eficiente para satisfazer audiências que precisam de catarse, que precisam comprovar o óbvio: que ele consegue ir até o fim. O recado, contudo, já estava dado. E o filme ainda termina com a imagem congelada do abraço entre Rocky e Adrian em que ambos repetem incessantemente "I love you", retomando a linha que Gene Kelly repete no filme dentro do filme em *Cantando na Chuva* (Stanley Donen, 1952). O que antes serviu para arrancar gargalhadas, agora serve para encerrar o filme de Avildsen e Stallone com a consolidação de um caso de amor. São as voltas que Hollywood dá.

Na crítica mais favorável entre todas que saíram na época e encontramos em nossa pesquisa, Marcia Magill, da *Films in Review*, encerra com o seguinte parágrafo:

> Sob a direção segura de John G. Avildsen, e a fotografia impressionante de James Crabe, Rocky faz mais do que aguentar até o fim [go the distance]. Ele reafirma nossa fé que bons roteiros podem ser feitos. E, apesar de uma incrível desvantagem, Cinderela ainda pode ir ao baile. *Rocky* é um nocaute.[173]

****

Muitos autores trabalham com a ideia de que *Rocky*, com seu retorno aos bons costumes e sua feição de divertimento à moda antiga, seria uma antecipação do cinema que veríamos dominar os EUA na era Reagan, um cinema do heroísmo e da conquista pela individualidade. Conforme disse o pesquisador Gordon Arnold, "muitos dos temas do filme iriam ressurgir mais tarde não apenas nas sequências de *Rocky*, mas nos filmes da série *Rambo*, interpretados pelo mesmo ator, Sylvester Stallone"[174].

O ex-editor da Première americana Peter Biskind, em seu famoso livro *Como a geração sexo-drogas-e-rock 'n' roll salvou Hollywood*, escreve que *Rocky*

> Era um exemplar da nova safra pós-Nova Hollywood de filmes superotimistas, com uma certa nostalgia dos anos 50 e, ao mesmo tempo, uma prévia dos 80, uma bofetada racista da Grande Esperança Branca em Muhammad Ali - em que o personagem do oponente de

[173] MAGILL, Marcia. Resenha sem título. In *Films in Review*. Janeiro de 1977. p. 56.
[174] ARNOLD, Gordon. *op.cit*. p. 41.

> Rocky era obviamente inspirado - e em tudo que ele representava: a geração de negros autoconfiantes e a garotada branca que os admirava, os anti-Vietnã, "pró-crioulo".[175]

Por mais que seja exagero considerar *Rocky* um filme racista, a ideia de Biskind é interessante, e encontra eco em outros autores, especialmente aqueles que obtiveram perspectiva histórica após terem tomado contato com o cinema da era Reagan. Frank P. Tomasulo, por exemplo, defende a ideia de racismo subliminar pautando todo o filme quando nota que

> Em seu âmago, Rocky está dentro de um ressentimento da classe baixa e branca com os ganhos econômicos de negros em uma época de recessão. Na verdade, Rocky é forçado a entregar seu velho armário do ginásio a um negro chamado Dipper - uma metonímia do medo que muitos brancos tinham de que negros estivessem tomando seus empregos.[176]

Mais adiante, Tomasulo faz uma distinção entre o que se passa no filme e a situação comumente vista na sociedade americana: "contrariamente à situação na vida real americana, em *Rocky*, o homem branco é o azarão"[177]. E encerra o parágrafo com mais um sinal do racismo (por vezes subliminar) que, segundo ele, perpassa o filme e o protagonista:

> Um garçom branco, vendo Apollo Creed na TV, diz: "Tudo que temos hoje em dia são esses negões palhaços" [*jig clowns*, em que "jig" é uma palavra terrivelmente pejorativa em relação aos negros]. Rocky responde: "você está chamando Apollo Creed de palhaço!" O garanhão italiano não parece se importar que o campeão negro seja chamado de "negão" [*jig*].[178]

---

[175] BISKIND, Peter. *Como a geração sexo, drogas e rock 'n' roll salvou Hollywood*. Editora Intrínseca. Rio de Janeiro, 2009. p. 404.
[176] TOMASULO, Frank P. "Movies and cultural contradictions". In FRIEDMAN, Lester D.. *American cinema of the 1970s - Themes and Variations*. Rutgers University Press, 2007. p. 162.
[177] Idem. *Ibidem*.
[178] Idem. *Ibidem*.

O filme chega num momento em que, após o *Civil Rights Movement*, a tentativa de conciliação de Martin Luther King e o enfrentamento direto dos Panteras Negras, herdeiros das ideias de Malcolm X (assassinado em 1965), os negros encontravam finalmente um lugar na sociedade, ainda que o precoceito estivesse longe de ser eliminado. E Muhammad Ali, um ídolo do esporte, representava o mal para os brancos racistas da América intolerante. Apollo Creed, como as continuações do filme mostrariam e apesar de seu lado fanfarrão, estaria mais próximo da conciliação de Martin Luther King do que do radicalismo dos Panteras Negras, o que desfaz uma possível associação entre Apollo e Muhammad Ali, pois este, como Malcolm X, converteu-se ao islamismo, o que não é o caso de Apollo Creed (seu nome servindo de conexão com o "american creed", o credo americano).

Gary Gerstle narra, em seu livro sobre a questão racial nos EUA do século XX, que, durante a Guerra do Vietnã,

> brancos e negros lutaram lado a lado em plataformas integradas, destruindo para sempre o sonho de Theodore Roosevelt da guerra como um cadinho onde seria forjada a supremacia da raça branca. A quebra na rígida política militar de segregação havia começado na Guerra da Coreia, mas foi totalmente implementada no Vietnã.[179]

A década de 1970, portanto, respirava ares mais tranquilos no que diz respeito ao preconceito racial, e este poderia encobrir-se em discretas e perigosas manifestações na sociedade. É com esse perigo que *Rocky – Um Lutador* lida em suas sequências. Parece-nos, contudo, que o filme deve ser absolvido de tal acusação pelo benefício da dúvida. Há elementos o suficiente para deixar sua narrativa no terreno da ambiguidade a esse respeito.

Na verdade, Rocky Balboa dá alguns sinais de que não é racista durante o filme. Após a luta inicial no ginásio improvisado dentro de uma capela, ele cumprimenta o lutador negro que iria lutar a seguir, como quem está desejando uma boa luta. É pouco, mas indicativo da preocupação do filme em livrá-lo dessa suspeita. Mesmo no momento descrito por Tomasulo, no diálogo com o dono do bar em que não censura o termo

[179] GERSTLE, GARY. *American Crucible: race and nation in the twentieth century*. Princeton University Press, 2001. p.323. Gerstle descreve minuciosamente em seu livro o nefasto conceito rooseveltiano de "nação racial". Em outro momento,

pejorativo (afinal, não iria ele, ali, com suas limitações, protestar contra o racismo que viu florescer provavelmente desde a infância), Rocky age como se admirasse Apollo pelo que ele conquistou, o que iria se confirmar nas continuações, quando os dois se tornam verdadeiros amigos (no terceiro filme, de 1982)[180]. Rocky sorri quando revê pela TV Apollo respondendo a uma pergunta capciosa de um repórter, com uma outra pergunta, e com uma única substituição, da palavra "branco" pela palavra "negro": "É coincidência que ele enfrente um negro nesta data tão especial?". Entre os vagabundos e desocupados da rua, não há um negro sequer. O que é significativo, já que o filme se passa em uma das cidades com maior porcentagem de afro-americanos entre seus habitantes. Podemos argumentar que no bairro de Rocky Balboa moram apenas imigrantes italianos. É uma possibilidade.

De qualquer forma, tendo o personagem crescido em um bairro onde o racismo é presente, sendo esse bairro a locação principal de *Rocky*, e considerando um certo realismo no retrato desse bairro por Stallone e Avildsen, não podemos corroborar com a ideia de que o filme seja racista. Ele apenas registra uma situação em que o racismo se esconde por trás de algumas reações, e se mostra quando tais reações são mais fortes. Avildsen não foge a esse registro, da mesma maneira que o enfrentou diretamente em *Joe*, com o personagem fascista que dá nome ao longa de 1970. No entanto, não é possível, após vermos como foi representada a terrível e cruel matança promovida por seu protagonista, considerarmos *Joe* um filme fascista[181].

A escolha de Filadélfia como locação, na verdade, tem mais a ver com o passado de Stallone, que passou parte de sua vida na cidade, e principalmente pelos motivos já expostos, sobre a cidade ter sido o local onde foi assinada a Declaração da Independência.

Por outro lado, a imagem da equipe de Apollo Creed é emblemática. Repete-se o esquema de *A Grande Esperança Branca* (Martin Ritt, 1970), em que o boxeador negro, mesmo que tenha na equipe quase que exclusivamente ajudantes negros, dependa de um branco para conseguir lutas. É um branco que controla o show-business, afinal, tanto no

[180] Assim era necessário no terceiro filme, já que o novo oponente que surge, um lutador negro, é claramente de má índole, algo de que Apollo Creed nunca pôde ser acusado.
[181] Era diferente o final desejado por Avildsen (que não teve direito ao corte final): Joe lamenta o estrago feito e se apercebe de que tudo teria sido inútil, que aquela matança não seria a solução. (ver GALLAGHER, John Andrew. *op.cit*. p.5 e 6).

filme de Ritt (que se passa no começo do século 20), quanto no de Avildsen, após anos de lutas dos negros por direitos civis.

Voltando à ideia de antecipação do cinema da Era Reagan, podemos nos ater à observação do crítico Robin Wood - já comentada dentro de uma citação, no início do capítulo, de Frank P. Tomasulo - que contextualiza o momento político em que os filmes foram feitos e aponta para a tendência liberal do presidente democrata Jimmy Carter como uma preparação para os anos do próximo governo, o do republicano Ronald Reagan:

> Vietnã termina, Watergate aparenta ser uma infeliz aberração (com um filme como *Todos os Homens do Presidente* sentindo-se realmente apto, embora ambiguamente, a celebrar o sistema democrático que pode expor e retificar tais anomalias); a administração de Carter, que prometeu um liberalismo honesto e animador, tornou possível um amplo sentimento de alívio como preparação para uma era de recuperação e reação. *Rocky* e *Star Wars* - os dois trabalhos seminais do que Andrew Britton (em um artigo na Movie 31/32 com o qual este presente capítulo está profundamente em dívida) denominou "entretenimento Reaganiano" - aparecem poucos anos antes da eleição de Reagan, e são sucessos comerciais instantâneos e esmagadores. Seus respectivos descendentes ainda estão bem entre nós.[182]

Mais adiante no mesmo capítulo, em um tópico chamado "Infantilidade", Wood vai além na descrição dos aspectos de filmes como *Rocky*, tecendo duras palavras a esse tipo de filme, com um tipo de humor e ironia típicos de críticos de língua inglesa:

> O sucesso desses filmes só é compreensível quando assumimos um desejo geral pelo infantilismo, de pessoas que querem ser falsas crianças. Crucial aqui - sem dúvida - é a urgência em evitar a responsabilidade - pelas ações, decisões, pensamento, por mudar as coisas: crianças não precisam ser responsáveis, existem adultos que o são por elas. Esta é uma razão pela qual os filmes devam ser intelectualmente nada exigentes. (...) São obviamente muito hábeis na

[182] WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. Columbia University Press, 2003. p.144. Aspas do autor.

> construção narrativa, seus engenhosos, incessantes agrupamentos de ações e enigmas, suas conhecidas disposições dos mais familiares padrões narrativos: não se preocupe, Tio George (ou Tio Steven) vai levar você para o País das Maravilhas. Alguns perigos surgirão pelo caminho, mas não tema, ele também te levará em segurança ao lar; lar sendo essencialmente aqueles "bons e velhos valores" que Sylvester Stallone nos disse que Rocky estava designado a reestabelecer: racismo, sexismo, capitalismo "democrático" (...).[183]

Tais "bons e velhos valores" estão apenas parcialmente presentes no filme, já que, como vimos, parece-nos insuficiente, e até equivocado, dizer que o filme seja racista. Porém, Rocky é sempre carinhoso e fiel com sua mulher, mas não gosta que ela trabalhe porque o papel de sustentar a casa é do homem. E ele a manda cozinhar, pois acha que sua mulher deve ser prendada para afazeres domésticos enquanto ele busca seu sustento usando a força e os músculos (sexismo evidente, ainda que depois ele perceba que exagerou no tom e peça desculpas, porque, afinal, é bom moço). O capitalismo democrático está presente na maneira como é apresentada a ideia de vencer na vida (presente sobretudo em Paulie, com o "go the distance" fazendo parte dessa ideia), e na maneira como nos é apresentado o personagem do agiota, um tanto boa praça perto de outros da mesma categoria que o cinema retratou[184].

Rocky Balboa é defensor dos bons costumes. Em certo momento, como vimos, ele aconselha uma garota de doze anos a não andar com os homens que ficam parados nas esquinas. Como um pai, acompanha a pré-adolescente no caminho até a casa dela, mas recebe uma sonora ofensa ao fim do trajeto (*Rocky* é também um comentário moral sobre a má educação das novas gerações).

Robin Wood aponta *Rocky* como um dos filmes que se inserem na gênese do reaganismo que dominaria o cinema anos mais tarde. Curiosamente, o próprio Stallone irá assumir a dianteira de uma outra franquia, já plenamente identificável com o governo Reagan, mas que carrega no começo uma porção forte de crítica que diminui tal identificação. Trata-se da série *Rambo*, cujo primeiro filme foi dirigido por Ted Kotcheff.

---

[183] Idem. p. 147.
[184] E ainda retrataria, vide o pai de Harvey Keitel em *Fingers*.

Mas todas essas críticas, possíveis e bem argumentadas, dizem respeito apenas ao conteúdo do filme, desprezando a estética neoclássica que é burilada com esmero por um artesão competente, John G. Avildsen, dentro de uma tradição de filmes de boxe que é respeitada. Não são poucos os encantos de *Rocky*, e até mesmo o mais empedernido dos críticos pode encontrá-los. Basta, para isso, despir-se de preceitos ideológicos. Cinema é outra coisa, muito mais complexa. Que o diga *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915), um dos filmes mais racistas já feitos, mas também um dos mais importantes para a evolução da linguagem cinematográfica.

2.4 Rocky dentro da tradição dos filmes de boxe

Na enciclopédia que Jean-Pierre Coursodon e Bertrand Tavernier dedicaram ao cinema americano, consta, dentro do verbete dedicado a John G. Avildsen, que *Rocky - Um Lutador* segue a linha de *Corpo e Alma* (1947), drama dirigido por Robert Rossen que tem o boxe como assunto e John Garfield como um campeão obrigado a se vender. Para eles, *Rocky* "copiava o esquema de *Corpo e Alma* amplificando o lado *história de sucesso*: utilização de cenários dramaticamente poéticos (o ringue de patinação), de movimentos de câmera excessivos (...)"[185].

É possível entender a ligação entre um filme e outro, da mesma forma que é possível entender a ligação entre *Rocky* e diversos outros filmes hollywoodianos. Podemos contrapor a afirmação de Coursodon e Tavernier com a análise dos esquemas de uma obra de arte que Robin Wood realiza a partir de E. H. Gombrich, passando os estudos deste (que versam sobre a pintura de animais) para o campo da narrativa hollywoodiana. Wood compara dois filmes que, a princípio não tem relação alguma um com o outro, para mostrar que ambos apresentam nada menos que dez elementos em comum: "algo da schemata tradicional que estrutura *Caçada Humana* [Arthur Penn, 1966], utilizando como um conveniente critério *A Mocidade de Lincoln* [John Ford, 1939)"[186]. Podemos dizer que as semelhanças entre *Corpo e Alma* e *Rocky* estão certamente em menor número, e que *Rocky* teria mais paralelos, dentro desse esquema, com *Taxi Driver* (algo que veremos mais adiante).

---

[185] COURSODON, Jean-Pierre e TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Omnibus, 1995. Itálico dos autores. p.289.
[186] WOOD, Robin. *op.cit*. p.14.

Corpo e Alma é o segundo filme de Rossen, diretor que, com seus dois últimos trabalhos, *Desafio à Corrupção* (1961) e *Lilith* (1964), na temática e na estética, causou forte influência na geração da Nova Hollywood, sobretudo em Martin Scorsese, que refilmou *Desafio à Corrupção* como *A Cor do Dinheiro* (1986). *Corpo e Alma* ainda trás consigo elementos emblemáticos. O roteiro é assinado por Abraham Polonski, alijado em seguida por ter entrado na lista negra do macarthismo. Como assistente de direção, Robert Aldrich, que também exerceria enorme influência nos diretores jovens das décadas de 1960 e 70. Como trama, uma denúncia do mundo pobre e um homem que, por uma engenhosidade do roteiro de Polonski, deve decidir se abandona o boxe como campeão falido ou como perdedor milionário.

Como podemos perceber, dentro da estrutura do esquema de narrativa hollywoodiano, que aproxima tantos filmes aparentemente distantes, *Rocky* não tem tanto a ver com *Corpo e Alma*, a não ser por algumas semelhanças inerentes ao meio de vida que os heróis dos dois filmes escolheram, e que ambos colocam em lados opostos, em momentos diversos, um campeão negro e um desafiador branco. Seria miopia não perceber que, em diversos aspectos, um é na verdade o negativo do outro. Desde o começo, Rocky Balboa se afasta do lado sujo do boxe. Isto, claro, se acreditarmos na ideia vendida pelo espírito do bicentenário que norteia o filme de Avildsen de que exista um lado que não seja sujo no boxe (algo que *Corpo e Alma* praticamente sustenta como não existente). Em *Rocky V*, ao relembrar sua carreira para um novato ambicioso, o herói reconhece que foi poupado desse mundo podre do boxe pelo antigo treinador Mickey (Burgess Meredith). Em *Corpo e Alma*, o lutador Charles, interpretado por John Garfield, deixa-se contaminar pela sujeira das lutas armadas e dos campeões fabricados. Só no final percebe a besteira que fez, e que havia causado indiretamente a morte de dois amigos próximos. Ao contrário de Rocky, que é sempre tido como azarão no primeiro filme, e que é alçado a quase campeão por pura sorte, Charles logo se revela um campeão nato, favorito imediato de qualquer contenda, e recebe a ajuda dos empresários que lhe arrumam lutas fáceis. As mulheres em *Corpo e Alma* são fortes e decididas, enquanto a Adrian de *Rocky* é uma coadjuvante (não será sempre assim nos filmes futuros da série).

O esquema da narrativa hollywoodiana responde por alguns pontos paralelos, obviamente, mas a verdade é que *Rocky* apanha elementos de diversos outros filmes sobre lutadores de boxe. Na crítica da revista francesa *Écran* que saiu na época, Paul-

Hervé Mathis argumenta que "as referências abundam, mas são justificáveis. Tal filme não poderia ter sido feito sem uma síntese de tudo que já se fez"[187]. Ainda mais se lembrarmos que, dentro do esquema hollywoodiano apontado por Wood, mesmo os grandes filmes se aproveitam de vários elementos já utilizados em outras produções. É assim, afinal, que o esquema se fortalece.

****

Em 1897, um visionário chamado Enoch J. Rector inventou uma câmera especial para dar conta de um processo que anteciparia o widescreen em mais de cinquenta anos: o Veriscope. Com um filme de 63mm, registrou uma luta de boxe, no curta que se chamou *The Corbett-Fitzsimmons Fight*. Como estávamos nos primórdios, não havia como registrar a luta de ângulos diferenciados. A posição do espectador era sempre a mesma de alguém que estivesse assistindo à luta de uma posição frontal ao ringue. Quase setenta anos depois, Stallone escreve o papel com o qual se consagraria, o de Rocky Balboa. Entre um momento e outro, uma longa tradição de filmes de boxe iria lançar as bases para esse subgênero.

Dentro dessa rica tradição, com a qual obviamente *Rocky* lida, com as devidas diferenças no grau de aproximação e distanciamento, podemos destacar *Dois Contra uma Cidade Inteira* (*City for Conquest*, 1940), de Anatole Litvak, tido como o primeiro filme a retratar fielmente o mundo do boxe; *O Ídolo do Público* (*Gentleman Jim*, 1942), longa de Raoul Walsh com Errol Flynn no papel principal; dois filmes dirigidos por Mark Robson: *O Invencível* (*The Champion*, 1949), com Kirk Douglas no papel do boxeur, e *A Trágica Farsa* (*The Harder They Fall*, 1956); *Monkey on my Back* (1957), de Andre De Toth, com Cameron Mitchell; *Réquiem Para um Lutador* (*Requiem For a Heavyweight*, 1962), de Ralph Nelson; os dois filmes que Robert Wise dirigiu dentro do subgênero: *Punhos de Campeão* (*The Set Up*, 1949) e *Marcado Pela Sarjeta* (*Somebody Up There Likes Me*, 1956); *A Grande Esperança Branca* (*The Great White Hope*, 1970), de Martin Ritt, e um filme do então veterano John Huston, *A Cidade das Ilusões*

[187] MATHIS, Paul-Hervé. Resenha sem título. In *Écran*. Maio de 1977. p. 52.

(*Fat City*, 1972). Para nosso trabalho, contudo, vamos nos deter brevemente nos dois filmes realizados já nos anos 1970, mas anteriores a *Rocky - Um Lutador*.[188]

A Grande Esperança Branca é um filme que trata diretamente do racismo, tendo como pano de fundo o mundo do boxe. James Earl Jones interpreta um lutador negro que desafia o campeão mundial de boxe e vence, passando a ser perseguido pela federação e pela lei. Afinal, no começo do século um negro não poderia vencer um branco, e também não poderia namorar uma branca (o que é até pior). Os responsáveis pela federação de boxe vão fazer de tudo para que esse título volte às boas mãos de seus semelhantes, daí o nome do filme. *A Grande Esperança Branca* se passa na década de 1910, época muito mais barra pesada nesse sentido do que 1970. Contudo, seu enredo remete aos tempos em que o filme foi feito, tempos de conquistas dos negros e das chamadas minorias, da popularidade dos Pantera Negras e de um sentimento jovem "pró-crioulo" e anti-tudo de que escreveu Biskind[189]. Daí a forte ligação do filme de Ritt com *Rocky - Um Lutador*, apesar de que no primeiro o boxe é uma parca presença.

Podemos traçar um paralelo entre esse lutador negro e Rocky Balboa, em que este último ocuparia a posição da revanche, da reação branca à supremacia negra de Apollo Creed, do pobre fracassado que ganha rios de dinheiro simplesmente porque aguentou até o fim da luta sem ser nocauteado. O Jack Jefferson de James Earl Jones não teve a mesma opção. Precisava ser nocauteado para aplacar a fúria da minoria branca. Como estamos na segunda década do século XX, numa representação filtrada pelo espírito contestador do fim dos anos 1960, entendemos a arrogância do negro, sua maneira de enfrentar a tudo e a todos para poder viver como um ser humano. Em 1976, o negro pode ser rico, bem vestido, campeão de boxe, e o máximo que lhe acontece é ganhar a antipatia de alguns preconceituosos. Em 1910, a mentalidade era outra, muito retrógrada, ainda mais racista. A multidão aplaude Apollo, mas vaia Jack. Divide-se na grande luta entre o branco azarão e o negro campeoníssimo do filme de 1976, mas apoia a "grande esperança branca" contra o campeão negro que ousou se colocar em pé de igualdade com os brancos, no filme de 1970. *A Grande Esperança Branca* é um filme crítico, como sempre em se tratando de Martin Ritt, o cineasta das boas intenções. Coursodon e Tavernier o consideraram "paralisado à força do realismo teatral, de um

[188] Há ainda *The Greatest* (Tom Gries, 1977), cinebiografia de Muhammad Ali com ele mesmo interpretando o papel principal. Trataremos brevemente desse filme no próximo capítulo.
[189] Ver nota 41.

psicologismo de araque que pulveriza as intenções realmente generosas".[190] E nesse caso estavam certos.

Em *Cidade das Ilusões* (John Huston, 1972), um treinador diz, à certa altura, para sua esposa, sobre um jovem recém-descoberto: "ele é branco. Não tenho nada contra negros, mas tem demais deles nesse esporte. Ninguém quer ver um negro lutando contra outro." Estamos já nos anos 1970, e respira-se ainda, em alguns ambientes, a mentalidade racista do começo do século. Está mais velada, camuflada por algumas conquistas sociais dos últimos anos, mas está ali, à espreita, a emporcalhar juízos e contaminar intenções, sobretudo no sul dos EUA. *Cidade das Ilusões* capta o mal-estar da sociedade americana com perfeição. A desilusão dá o tom. São todos fracassados no filme. O ex-boxeador abandonado pela esposa, o jovem que não consegue evoluir como boxeador, o treinador que promove um bando de perdedores, a alcoólatra branca cujo namorado negro está na prisão e que acha que os brancos se sujaram desde que Colombo descobriu a sífilis em 1492. *Cidade das Ilusões*, mais do que *A Grande Esperança Branca*, cabe perfeitamente à declaração de Pauline Kael, em 1972, sobre a curiosa ausência de filmes sobre a Guerra do Vietnã: "Experimentamos o Vietnã indiretamente em quase todos os filmes que vemos atualmente. É uma das razões de termos tão pouco romance e comédia - porque estamos todos atados a essa guerra podre".[191] Tal concepção de Kael é similar à que norteou este trabalho desde o início, sobre a qual procuraremos ter em conta sem nos contaminarmos por suas implicações. Ou seja, analisar os filmes com os olhos livres, evitando ao máximo sugestionamentos diversos e constatações pré-concebidas. O que não nos impede de constatar que a beleza e a complexidade desse que é um dos melhores filmes de John Huston permanece intacta, quarenta anos após seu lançamento. Fosse Huston um diretor da Nova Hollywood, seu filme teria servido com precisão como marco zero daquilo que Thoret falava sobre a fase do esgotamento, do desencanto, iniciada em 1972.

Chegamos então a *Rocky - Um Lutador*, esse enorme sucesso que motivou nada menos do que cinco continuações, nenhuma das quais chega perto de se igualar ao original. No segundo, *Rocky II* (1979), dirigido pelo próprio Stallone (agora poderoso no meio cinematográfico), Apollo pede a revanche, pois argumenta que não estava

---

[190] COURSODON e TAVERNIER. *op.cit.* p. 814.
[191] KAEL, Pauline Apud KEATHLEY, Christian. Trapped in the Affection Image. In ELSAESSER, Thomas; HORWARTH, Alexander; KING, Noel. *The last great american picture show: New Hollywood cinema in the 70s*. Amsterdam University Press, 2004. p.293.

preparado para uma luta séria, mas para um espetáculo. Rocky aceita, e com isso suas economias se multiplicam. Ao final, o azarão é vitorioso, e se torna o novo campeão mundial. Esteticamente, o filme repete o segundo. A *steadycam* continua seguindo Rocky em suas corridas, e a decupagem é clássica na maior parte do filme. A estrutura é a mesma. Inicialmente, há o descrédito com a própria condição. Ele mesmo, Rocky, se acha um sortudo que conseguiu não cair diante de um oponente superior. Aos poucos, porém, começa a acreditar. Temos então uma repetição da fase "getting strong now" do primeiro filme, com a música de Bill Conti ecoando os mesmos ares triunfalistas.

Rocky III (1982), também de Stallone, pega o lutador vivendo em uma mansão, cheio de dinheiro, defendendo o título com lutas seguras. Ele mesmo entrou no espetáculo, de certa forma, e sem saber. É desafiado por um violento punk, mas está acomodado pelas lutas arranjadas com adversários fracos. Tornou-se lento, não é mais páreo para um jovem sedento por sangue. Apollo se oferece para treiná-lo, após a morte de Micky. Ambos deslocam-se para Los Angeles, onde Apollo treinou em sua juventude. Vemos novamente a mesma estrutura, com algumas pequenas variações. A série começa a se tornar previsível em excesso e repetitiva em procedimentos. Obviamente Rocky, não mais um azarão, vai derrotar o jovem arrogante pela experiência, mas antes precisa recuperar o "olho do tigre", segundo as palavras de Apollo (a referência ao tigre está presente também em *Corpo e Alma*). É sensível a sensação de que a franquia passa por uma crise criativa perigosa.

Até que surge *Rocky IV* (1985), bem no meio do governo duplo de Ronald Reagan. É mais uma direção de Sylvester Stallone, arriscando-se em uma nova continuação (sempre algo bom para as bilheterias, mas péssima para garantir prestígio). Drago é o oponente da vez. Um soviético de trejeitos monstruosos que tem o soco duas vezes mais forte que o de um campeão. Com alguns de seus socos, encerra a vida de Apollo dentro do ringue, encerrando também a aparição da expressão *Italian Stallion*, já que morre o único homem que assim ainda chamava o campeão. Apollo acreditava ingenuamente que podia vencer a máquina soviética. Sobra para Rocky, então, a difícil tarefa de vencer o gigante ao mesmo tempo em que pretende vingar a morte de Apollo. A situação é parecida com a dos outros filmes, com um interessante diferencial desta vez. Enquanto Drago treina em um gigantesco laboratório cheio de aparelhos eletrônicos e medidores de potência e velocidade, Rocky utiliza toda a natureza da Rússia (local escolhido para a luta), com suas taigas, colinas encobertas de neve, e o frio

que dignifica o lutador. Ao final, ambos quase se matam no ringue, mas Rocky sai vencedor porque, mais uma vez, aguenta apanhar mais do que qualquer adversário. Mais interessante ainda é ver uma suposta peça de propaganda republicana mostrar uma plateia russa que passa, no meio da luta, a torcer pelo americano. Isso acontece no auge da Guerra Fria. Serve para contrabalançar a escolha de um russo cruel como oponente do herói. E mais: no discurso da vitória, Rocky afirma que é melhor duas pessoas se matando num ringue do que milhões se matando fora dele, ao que ganha aplausos até mesmo dos poderosos do *politburro*. Stallone demonstra-se pacifista, bem no seio do cinema direitista promovido por Hollywood durante aqueles anos.

Esses quatro primeiros filmes da série corroboram, por suas similaridades, a tese de Wood de que *Rocky*, de 1976, antecipa o cinema Reaganiano que explodiria com força na década seguinte. No começo da saga, o herói precisa se mostrar à altura do desafio. Uma vez atingido esse estágio, passa a almejar o topo, e depois deve manter-se lá para evitar a ascensão dos maus (justamente os opositores das duas continuações realizadas durante o governo de Ronald Reagan).

Em *Rocky V*, lançado em 1990, quase não temos mais União Soviética. A *perestroika* e a *glasnost*, programas de abertura, já estavam em estágio avançado. Ronald Reagan não é mais o presidente, não existe mais Guerra Fria. O inimigo agora está nas ruas, e é nelas que Rocky vai brigar pelo reestabelecimento de sua moral. O garanhão italiano perdeu toda sua fortuna por uma ingenuidade de seu cunhado. Volta a morar no bairro pobre de Filadélfia, assim como sua mulher Adrian volta a trabalhar no mesmo pet shop do primeiro filme. Essa volta às raízes é contemplada com a volta do mesmo diretor do princípio, John G. Avildsen, que vinha de uma carreira errática, com apenas mais dois sucessos no currículo, *Karatê Kid I* e *II*. A despeito de seguir o esquema narrativo hollywoodiano com afinco, esse quinto episódio insere algumas novidades na franquia. Rocky agora é um treinador. Ele abandonou as lutas, mas encontra num jovem sem família e aparência de bobo (mais ou menos o que ele era no primeiro filme) o passaporte para que ele continue lutando, pelas mãos e o corpo de um outro. Vai ensinar todos os truques a esse jovem, mas falha no principal: permite o contato do novato com o lado sujo do boxe, aquele que o falecido Mickey soube evitar tão bem. Para consertar as coisas, acaba aceitando uma última luta. Mas promessa é dívida. Ele não volta ao ringue, conforme a vontade de Adrian. A luta se dá nas ruas

fétidas do bairro. Volta radical às origens, honra sendo guardada aos murros, desta vez, despidos das luvas.

Dezesseis anos depois, surge uma continuação inesperada. *Rocky Balboa*, e seu não tão óbvio título (esperava-se um *Rocky VI*), é dirigido novamente por Stallone, e flagra nosso campeão em seu restaurante, onde conta histórias de sua época de ouro para clientes interessados. O truque usado pelo roteiro para fazer com que ele volte ao ringue é sagaz. Um programa de computador simula uma luta entre o campeão de 2006 e o campeão de vinte anos antes para ver quem é o melhor. Dá Rocky, o que provoca a fúria do novo campeão. Este precisa defender seu título moral, e por isso desafia o veterano para uma luta - um espetáculo, diria. Claro está que, como no primeiro filme da série, Rocky nunca iria pelo espetáculo. Vai para ganhar, ou quando acha impossível, para aguentar até o fim ("go the distance"). O lema do *Rocky* de 1976 volta trinta anos depois para mais uma história de superação, desta vez, superação do envelhecimento.

Rocky Balboa é contaminado pela estética que parte do cinema comercial adotou nos últimos anos, com aquela câmera tremendo na mão do operador e nenhuma preocupação com o quadro. O final repete o do primeiro filme, e desta vez Rocky encontra um novo par, uma vez que sua Adrian faleceu poucos anos antes. Esse novo par, por sinal, é a mesma menina que ele queria livrar da companhia de vagabundos, no primeiro filme. Fecha-se o ciclo e ela vira uma mulher responsável, mãe de um filho com quem Rocky irá desenvolver uma sincera amizade. Este sexto filme é um final pouco inspirado para uma série sempre subestimada. Talvez a saga do garanhão italiano tenha mais a nos ensinar sobre a história recente dos EUA do que muitos livros que resumem os acontecimentos. Mas Stallone (e tudo o que toca) continua sendo uma figura que não é levada a sério, situação que este trabalho almeja alterar. É necessário que Stallone, como artista, "go the distance".

2.5 Rocky vs. Taxi Driver: a Academia mandou o recado

Eram dois os contrapontos possíveis a *Rocky* dentro da indústria cinematográfica americana no ano de 1976: *Taxi Driver* e *Rede de Intrigas*. Como este último (concordando com Frank Tomasulo) tem diminuídos seu impacto e poder de crítica pelo exagero das situações e caracterizações de personagens, optamos por *Taxi Driver*, o retrato mais agudo até então de um veterano do Vietnã (o motorista de taxi Travis

Bickle) em dificuldades de adaptação na volta à vida civil. Por que a indústria cinematográfica? Porque nossa opção, desde cedo, foi pelos filmes que trabalhavam com o mal-estar dentro de um esquema hollywoodiano, não interessando se tributário de uma escala urbana e contemporânea (*Rocky*) ou de uma escala histórica (*Esta Terra é Minha Terra*). *Taxi Driver* pode não ser um filme muito identificado com Hollywood, e é certamente muito mais complexo do que *Rocky*; mas só o fato de ter sido indicado ao Oscar de melhor filme já é suficiente para que seja uma interessante peça de comparação. Além disso, conforme escreveu Cynthia J. Fuchs, "Travis Bickle era um produto de seu tempo"[192]. No texto, Fuchs menciona os filmes que estavam em cartaz quando *Taxi Driver* estreou, em fevereiro de 1976, e constatou que a maior parte dos filmes incluia paranóia ou extrema violência. Daí concluímos que, de fevereiro a dezembro, quando *Rocky* teve sua estreia nacional, o clima propiciado pelo bicentenário já havia mudado a cabeça do público americano, que estava realmente cansado de tanta negatividade.

A escolha de *Taxi Driver* como o contraponto ideal a *Rocky* se impôs também por outros motivos. Passaremos por esses motivos neste item, e buscaremos um entendimento de como um filme é, em muitos aspectos, o espelho distorcido de outro.

A gênese de ambos é semelhante. Stallone escreveu um roteiro para ser interpretado por um único ator possível, ele mesmo. Martin Scorsese, que não mexeu no roteiro de Paul Schrader antes de filmar, disse em entrevista a Michael Henry Wilson que

> apesar do roteiro de Paul [Schrader] ser intensamente pessoal, eu me vi dentro dele. Tive até a impressão que tivesse sido escrito para mim, que Paul estava dando forma a sentimentos que estavam em mim. Quando De Niro o leu, teve a mesma impressão. Então, logo sentimos que estávamos na mesma sintonia.[193]

Tal semelhança de concepção é curiosa entre os dois filmes. Se lembrarmos que a carreira pregressa de John G. Avildsen tem pontos semelhantes à de Scorsese (Nova York, influência de Roger Corman), e que De Niro é tão importante para *Taxi Driver*

[192] FUCHS, Cynthia J. "All the animals come out at night": Vietnam meets Noir in Taxi Driver. In ANDEREGG, Michael (org.). *Inventing Vietnam: The war in film and television*. Temple University Press, 1991. p.34.
[193] WILSON, Michael Henry. *Scorsese on Scorsese*. Cahiers du cinéma. Paris, 2011. p.51.

quanto Stallone é para *Rocky*, temos uma feliz conjunção entre dois filmes que estariam desde cedo destinados a caminhos opostos.

Em dado momento, já no final do filme de Avildsen, quando Apollo Creed, vestido de Uncle Sam, aponta para todos, incluindo o seu oponente no ringue, dizendo, à maneira do símbolo americano ao convocar os jovens para o exército: "I want you" (Eu quero você). Rocky observa aquela farsa monumental e dirige-se ao seu treinador, dizendo: "Is he talking to me?" (ele está falando comigo?) duas vezes, da mesma maneira que o Travis Bickle interpretado por Robert De Niro fala ao espelho de seu pequeno apartamento (a diferença está apenas no pronome, "He", no lugar de "You", em " (Are) You talking to me?"). Travis encara e desafia o espelho, preparando a arma que esconde na manga da jaqueta para uma rápida investida contra algum membro da escória que pretende eliminar. Rocky indaga, inseguro, num meio tom entre a inocência e o sarcasmo, a quem o então campeão se dirigia, e aproveita para homenagear o filme de Scorsese que havia estreado no começo do ano.

O curioso é que os dois filmes iriam se digladiar por Oscars daquele ano, com vitória, do homenageador sobre o homenageado. O sarcasmo, retrospectivamente, mostra-se mais evidente no caso; podemos até pensar que Rocky tripudia o sentimento violento de Travis (que, por sinal, é racista) e o de Apollo, ao mesmo tempo. Avildsen, que, como Scorsese, também começou sua carreira filmando com orçamentos baratos em Nova York, seria o grande vencedor, enquanto Scorsese teria que esperar trinta anos antes de experimentar o sabor do reconhecimento da Academia. A despeito disso, Avildsen nunca foi tido como um diretor de primeira linha, nem mesmo de segunda, enquanto Scorsese possui uma legião de seguidores. Como vimos no ítem dedicado a Avildsen, ele é um injustiçado, que pagou o preço por ser um bom artesão e nada mais (como se isso fosse pouco). É geralmente tido como minoritário no processo de criação de seus filmes, o que nos parece extremamente equivocado.

Voltemos ao contraponto que nos interessa, o de *Taxi Driver* com *Rocky*, da sordidez das ruas de Nova York em relação à sujeira material das ruas de Filadélfia. As cidades, por sinal, são personagens dessa história. Nova York engole Travis e o entope de energia negativa. Essa energia é represada por um momento, mas tende a explodir. Ele está "encurralado por seu ambiente, tragado e aprisionado"[194]. É o que acontece

[194] KOLKER, Robert. *A cinema of loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford University Press, 2000. p.217.

também na primeira parte de Rocky, com o lutador sendo oprimido por seu cotidiano como mau lutador e cobrador. Depois, Rocky saberá aproveitar a seu favor a geografia da cidade, suas construções, o clima de esperança que a chance do homem comum desperta em sua área. A Travis resta apenas a explosão, enquanto a cidade está ali, impassiva, mas consumindo-o continuamente.

Em *Rocky* temos o processo de uma superação, com o mal-estar abrindo espaço para uma história de esperança e redenção, no filme de Scorsese, graças em grande parte ao roteiro de Paul Schrader, o mal-estar não é superado. Pelo contrário, torna-se até mais forte, temperado pela ironia da sequência final. Há também o contraponto evidente entre os heróis dos dois filmes. Ou do antiherói de *Taxi Driver*, um personagem desagradável, que dificulta ou até impossibilita a empatia com o espectador, em contraponto ao herói que tem a segunda chance em *Rocky*, o bom moço, monogâmico e piedoso, que vai se revelar à altura de um campeão. No filme de Scorsese, trata-se igualmente de reduzir a distância, tornar-se um cidadão respeitável, controlando, e até mesmo dominando, a energia destrutiva que está acumulada.

No texto introdutório do livro em que entrevista Scorsese sobre toda sua carreira, do primeiro curta escolar ao penúltimo longa, *Ilha do Medo* (*Shutter Island*, 2010), Michael Henry Wilson, um dos maiores estudiosos da obra de Scorsese, nota que o título do filme explica o conteúdo:

> O título é *Taxi Driver*, não *A Taxi Driver* ou *The Taxi Driver*. Schrader e Scorsese não quiseram incluir um artigo ao título do filme; isso traria ao caráter uma identidade, enquanto ele deveria ficar anônimo para ser exemplar. Ele não representa uma profissão ou uma classe social. Ele é um espelho humano da cidade, a placa sensível onde a cidade imprime implacavelmente suas imagens dantescas.[195]

Dessa maneira, Wilson defende o filme de Scorsese de seus detratores, sobretudo de parte da crítica americana que confunde cinema com psicanálise e crítica com estruturalismo, e geralmente acaba sendo tão maniqueísta em seus argumentos como os críticos que defendem que cinema deve ser entretenimento[196].

---

[195] WILSON, Michael Henry. *op.cit.* p.10.

[196] Entre os autores que criticaram *Taxi Driver* de maneira equivocada estão Jonathan Rosenbaum, Patricia Patterson e Manny Farber (estes últimos assinavam em conjunto boa parte de seus textos), e

Robin Wood também sai em defesa do filme, de maneira semelhante a de Wilson (e contra Jonathan Rosenbaum e o casal Patricia Patterson/Manny Farber), quando encerra o pequeno trecho que dedica a *Taxi Driver* em seu famoso ensaio *The incoherent text* do seguinte modo:

> Parece-me que ao final de *Taxi Driver* estamos (graças a Scorsese e Jodie Foster) mais interessados em saber sobre Iris do que sobre Travis, que há muito tempo havia saído dos limites de qualquer identificação ou simpatia razoáveis ao ser humano.[197]

De certa forma, Travis permite, sim, uma certa identificação, embora nunca a simpatia do espectador. Ele é como uma parte que tentamos repelir de nossa personalidade, um monstro que nossa consciência mantém adormecido. O próprio Scorsese vai nessa direção quando diz que é fascinado pela loucura de Travis, porque

> há um Travis em cada um de nós. Estou convencido disso. A maioria de nós tenta, com maior ou menor sucesso, controlar ou dominar nossas fantasias. Ele as externaliza, vai até o limite e o ultrapassa. Isso é a loucura. Em outras palavras, ele extrapola seus desejos, mas basicamente é como todos nós. [198]

Esse personagem trágico, interpretado com garra por Robert De Niro, sofre três injeções catalizadoras que dificultam seu controle sobre a energia que está prestes a se rebelar para fora de seu corpo, que fazem aflorar os sentimentos que ele queria sufocar:

a) Iris, a prostituta mirim interpretada por Jodie Foster entra em seu carro, num momento em que ela acaba de brigar com o cafetão Sport, com quem tem um caso amoroso. Sport a resgata antes que Travis coloque o carro em movimento e deixa uma

---

Leonard Maltin. Não passaremos por seus argumentos, pois os de Michael Henry Wilson e os de Robin Wood nos dizem muito mais. Não se trata de defender ou não o filme de Scorsese, já que discordamos veementemente do julgamento que Wood faz de *Rocky*, por exemplo, apesar de respeitar sua fina linha argumentativa e utilizá-la dentro deste trabalho. Trata-se apenas de analisar o cinema como uma obra de arte, com toda a complexidade que tal conceito sugere, incluindo também as possíveis leituras políticas, sociológicas e históricas, e não simplesmente como um veículo para ideologias.

[197] WOOD, Robin. *op.cit.* p.49. Wood admite, em seu texto, a perigosa conotação pretendida por Schrader. Mas considera que graças a Scorsese o filme é muito mais complexo, não podendo ser acusado de fascista.

[198] WILSON, Michael Henry. *op.cit.* p.60.

nota amassada de vinte dólares, que será sempre o elemento catalizador de um sentimento de revolta por perceber que uma menina de doze anos se prostitui. Em outros momentos do filme, Travis se deparará com essa nota amassada e entrará em outra dimensão, não compreensível pelo espectador, até que entrega a nota ao homem que controla o prédio onde se dá a prostituição, numa visita que faz a Iris.

b) Depois de uma conversa num café, Travis passa para outro nível e consegue marcar um encontro com a moça que deseja, Betsy (Cybill Shepherd). Ele a leva ao cinema. Mas sua escolha é equivocada, um filme sueco com cenas de sexo explícito, *Sometime Sweet Susan*. Betsy obviamente vai se retirar do recinto assim que percebe a fria na qual se meteu, e passará a dar as costas para Travis, não atendendo mais suas ligações e recusando-se a lhe dedicar alguns minutos para uma nova conversa. Travis tentou ficar na moda, levou sua paquera a um filme pornográfico numa época em que filmes de sexo explícito entravam em circuito nos Estados Unidos, impulsionados pelo sucesso de *Garganta Profunda* (1972), de Gerardo Damiani, e se tornavam opções da moda para um programa noturno. Para uma primeira saída, contudo, era uma escolha arriscada demais, mesmo naqueles tempos liberais.

c) O marido ciumento entra no carro cheio de mistérios. Interpretado pelo próprio Scorsese, em sua segunda aparição no filme (ele já havia aparecido olhando para Betsy, quando esta é apresentada ao espectador), esse cidadão ameaça fazer miséria para se vingar de sua mulher, quando a flagra no apartamento de outro homem. A violência que sai da boca desse marido, o típico "cão que ladra mas não morde", serve como estopim que irá desencadear o longo surto psicótico de De Niro algumas sequências adiante. A cena foi toda improvisada, conforme conta o próprio Scorsese para Richard Schickel[199].

Dois outros elementos funcionam como catalizadores da pulsão assassina de Travis, ainda que de forma mais indireta. O primeiro é o próprio candidato, que em dado momento entra com seus assessores no carro de Travis. Este o indaga sobre algumas coisas, aparentemente calmo, sem qualquer manifestação da psicopatia que já podíamos intuir por outros momentos. Seu rosto após a despedida dos políticos é que, em retrospecto, nos fornece esse possível elemento catalisador que foi a pequena viagem. O segundo se espalha por todo o filme, e diz respeito à maneira como Travis reage à presença de negros e cafetões (às vezes cafetões negros) que andam pela noite

[199] SCHICKEL, Richard. *Conversas com Scorsese*. Cosac & Naify. São Paulo, 2011. p.168.

novaiorquina e que, segundo ele, deveriam ser varridos da cidade. Ele os olha de forma afrontadora, como um racista da pior espécie. São elementos consideráveis, ainda que menores em relação às duas representantes do sexo feminino com as quais Travis se relaciona no filme.

Existe um paralelo óbvio entre Iris e a menina de doze anos que Rocky "salva" da companhia de vagabundos nas ruas de Filadélfia (e que, adultae mãe de um adolescente, será seu par romântico em *Rocky Balboa*, a sexta parte da série). Scorsese obviamente é muito mais ousado, filmando Iris como uma garota de programa, se oferecendo a De Niro como muitas moças mais velhas teriam vergonha de fazer. Em *Rocky*, toda a cena em que ele acompanha a menina é tributária de uma noção de bons e velhos costumes, com os quais o garanhão italiano se apega irreversivelmente em sua vida. Em *Taxi Driver*, o oferecimento de Iris é um sinal dos tempos, ao mesmo tempo mais liberais e economicamente frágeis, em que uma adolescente que fugiu da casa dos pais precisa se prostituir para ter onde morar. Iris é também um sintoma do mal-estar da época.

Outro paralelo pode ser feito entre Betsy e Adrian. Travis quer Betsy. Rocky quer Adrian. Betsy transpira sexualidade, mesmo com sua roupa de assessora política. Seu rosto inspira sacanagem nos homens, e Travis a leva, talvez por uma má compreensão do que lê no rosto de Betsy, a um filme de sexo explícito. Adrian é o contrário de Betsy. É a mulher perfeita para uma relação monogâmica, segundo o ponto de vista arcaico de Rocky. O fracasso humano de Travis está tão intimamente ligado à impossibilidade de conquistar Betsy quanto o sucesso de Rocky é apoiado no amor e na compreensão de Adrian. Um casal é o espelho malogrado do outro, o retrato de uma América que vivia no limite da total decadência. A diferença entre um e outro já pode ser considerada um sinal de como Hollywood ensaiava uma nova mudança, consolidada com o Oscar para Rocky e com o sucesso dos blockbusters dos anos seguintes. Em *Taxi Driver*, a harmonia ainda não é possível. Em *Rocky*, ela precisa ser encontrada.

Podemos imaginar, num exercício de pura adivinhação, como a energia represada de Travis poderia ser domesticada se Iris, a prostituta mirim, partisse com ele quando entrou no carro e ele nunca viesse a conhecer Sport. Ou mesmo se não a encontrasse por acaso na rua, numa outra noite, quase atropelando-a. Podemos imaginar também que, caso tivesse tido o bom senso de escolher um filme mais palatável para um primeiro encontro, a relação com Betsy pudesse atingir um novo patamar, aplacando

parte de sua energia destrutiva. Betsy funcionaria, nesse caso, como um bálsamo em meio à tempestade. Seria, de qualquer forma, algo momentâneo, como podemos comprovar com a cena final, em que Travis olha novamente pelo retrovisor, com o olhar de um psicopata, uma bomba-relógio que "estava começando a correr de novo"[200].

O banho de sangue do final de *Taxi Driver* é antecipado de uma longa sequência de treinamento, em que Travis procura o equilíbrio ideal entre corpo e mente. Ele faz exercícios físicos, tenta suportar a dor de uma queimadura com fogo, fabrica aparatos para facilitar a matança que pretende promover. Todo esse momento remete àquele em que Rocky treina para ficar mais rápido, forte e resistente, o momento "getting strong now" descrito na análise do filme presente neste capítulo. Obviamente, a chave é oposta. Em *Rocky*, lutar para competir à altura de um campeão, para diminuir a distância que separa um perdedor de um vencedor, para fazer valer a tão sonhada segunda chance. Em *Taxi Driver*, o treino para se tornar uma máquina de matar, perfeita e implacável, ideal para limpar a sujeira da cidade[201]. Rocky usufrui de sua cidade, usa as imponentes escadarias de um museu para se fortalecer. Travis se opõe à cidade. Quer limpá-la para, aí sim, usufruir dela. Mas vive num estágio bem mais complicado que o de Rocky. Seu inferno parece irreversível. As sequências, então, dividem ambos os filmes. Em um, a descida ao inferno, representada pela câmera do alto que registra as vítimas de Travis e desce pela escada flagrando o sangue escorrendo pelas paredes. No outro, a subida ao céu na escadaria do museu. Daí em diante, as coisas iriam melhorar. O inferno ficaria para trás, definitivamente.

Outros elementos se repetem nos dois filmes, lembrando do esquema que Wood fez para a narrativa hollywoodiana a partir de um estudo de E. H. Gombrich. Rocky tem o velho treinador Mickey para o aconselhar e o livrar de sentimentos ruins a respeito de sua capacidade no boxe. Travis não tem ninguém. Busca conforto nos filmes pornográficos, e em certo momento pede conselhos a um colega taxista (interpretado pelo mesmo Peter Boyle que fazia o papel título de *Joe*, o já comentado filme de Avildsen), mas este é incapaz de ajudar. Entre o Mickey vivido por Burgess Meredith e o Wizard vivido por Peter Boyle há uma enorme distância que passa também pela caracterização dos dois atores. Meredith como um velhinho simpático e conhecido do

[200] Idem. p.163.
[201] Treinamento que ocorrerá novamente em *Cabo do Medo* (Martin Scorsese, 1991), quando o personagem do mesmo De Niro, o criminoso Max Cady, se aperfeiçoa na cadeia para vingar-se do homem que o condenou.

público americano por alguns trabalhos como coadjuvante de luxo em Hollywood. Boyle, àquela época, ainda marcado (graças à sua interpretação) como o fascista exterminador de hippies em *Joe*. Ou seja, Travis pede conselhos a um exterminador de hippies, numa leitura alternativa, mas não despropositada. Mal sabia ele que a conexão entre um filme e outro seria feita e ele mesmo realizaria um extermínio ainda mais sangrento do que o de Joe (extermínio que começaria com o assassinato de Sport, um cabeludo).

Taxi Driver, assim como *Joe*, remete a *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, John Ford, 1956). No primeiro sucesso de Avildsen, Joe ajuda o executivo a "resgatar" a filha deste, Susan Sarandon, do ambiente hippie. Em *Taxi Driver*, Travis resgata Iris da prostituição e a restitui para sua família, que se torna agradecida pelo ato de heroísmo irônico do salvador. Rocky não resgata ninguém, a não ser um espírito da Hollywood clássica.

Da mesma maneira que o racismo de Travis é escancarado em diversas cenas de *Taxi Driver*, Rocky se encontra cercado por negros, chegando até a perder o armário para um deles no início do filme, e se fosse possível chamá-lo de racista, seria por uma precisão politicamente correta que não existia naqueles tempos. Rocky encontra uma garota de doze anos que fala palavrões na frente de rapazes mais velhos, e a aconselha a parar com esses modos para não ficar mal vista no bairro. Travis encontra Iris, uma prostituta de doze anos e a aconselha a largar essa vida e voltar para a família, sem saber se ela tinha de fato uma vida feliz ao lado dos pais. Como nota Robin Wood, "com Sport, Iris compartilha uma ambígua ternura, enquanto não há indicação de que o "lar" oferecesse a ela alguma coisa[202]. As cenas noturnas na cidade são recorrentes nos dois filmes. Durante o dia, tanto Rocky quanto Travis passam nos endereços de suas pretendidas para cantá-las: Adrian no *pet shop*, Betsy no comitê do político.

O título em português de *Rocky*, por vias tortuosas, constroi uma outra ligação com *Taxi Driver*, uma ligação por oposição. Enquanto Taxi Driver não apresenta um artigo que caracterize o protagonista, conforme lembrou Michael Henry Wilson, o acréscimo de "Um Lutador" após o Rocky no título nacional particulariza esse herói como um boxeador, mas também como um lutador na vida, alguém que vive a dura batalha do dia-a-dia. Não nos identificamos com Travis, a não ser em nossos momentos

[202] WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. Columbia University Press, 2003. p.47. Aspas do autor.

mais raivosos. Com Rocky Balboa, por outro lado, podemos nos identificar, mesmo que sua instrução precária impeça qualquer conexão intelectual.

Ampliando a leitura do espelho distorcido, lembramos que a construção dos personagens são opostas no que diz respeito à complexidade que os envolve e que eles demonstram em suas atitudes. A adoção dos pontos de vista, neutro, mas de adesão, em *Rocky*, subjetivo, mas de repulsa, em *Taxi Driver*, corrobora a ideia de espelho que reflete o avesso da imagem.

Rocky, o personagem, está presente em todas as cenas de *Rocky*, o filme. Sua onipresença na narrativa, contudo, não desfaz o registro realista com o qual Avildsen trabalha. O processo inverso se dá com *Taxi Driver*. Partimos sempre da mente de Travis, do que ele vê ou imagina (a cena em que Iris dança com Sport no quarto, conectada à sua imaginação pelo plano anterior de Travis observando o prédio onde Sport e Iris vivem). E como o filme reflete sua mente delirante, temos uma subversão do realismo, tão mais subversiva porque verossimilhante (excetuando aí o momento final da consagração do herói). O personagem se torna muito mais complexo, mais rico em nuances, sobretudo pelo uso da voz over, que permite acompanharmos os pensamentos de Travis enquanto ele represa a energia destrutiva dentro dele nos passeios noturnos. Sua mente é um passaporte para uma dimensão presente em todos nós, de limpeza e de ordem, mas que por cidadania e civilidade, conseguimos facilmente represar.

Falamos em descida ao inferno e de subida ao céu, e é interessante notar como os dois filmes perpassam motivos religiosos. Da imagem de Cristo que abre *Rocky - Um Lutador* ao ponto de vista de Deus ("o Deus torturador da Inquisição"[203]), ou de um espírito que se libertou do corpo, imagem que encerra o banho de sangue em *Taxi Driver*, temos conexões religiosas entre esses personagens. *Taxi Driver* é o resultado do encontro entre um protestante (Schrader) e um católico (Scorsese) e essa dualidade ajuda a complexificar nosso entendimento do que é a personalidade de Travis Bickle, o justiceiro que vem para limpar as ruas de Nova York em nome de uma ordem, semelhante à noção de bons costumes que Rocky carrega como seu ideal. Toda a energia destrutiva que Travis acumula acaba explodindo e fazendo a ele próprio o mesmo mal que ele impõe às suas vítimas - e para isso convém lembrar de sua tentativa de suicídio após a chacina; suas armas estavam descarregadas, mas seu desejo é evidente, como mostra o suicídio que ele representa com sua mão ensanguentada

[203] WILSON, Michael Henry. *op.cit*. p.10.

emulando um revolver e apontando para a cabeça. A presença religiosa em *Taxi Driver* permite fazermos uma ligação entre Travis e o protagonista de *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*, 1973), também de Scorsese. É como se um fosse a progressão psicótica do outro, com os três anos que os separam contendo os acontecimentos traumáticos de que falamos anteriormente e servindo como agravantes nos desvios dessas personalidades confusas. Michael Henry Wilson ilustra essa ligação começando por uma frase dita por Charlie no filme de 1973:

> "O martírio do inferno tem dois lados: o tipo que você pode tocar com suas mãos e o tipo que você pode sentir em seu coração", diz Charlie em *Caminhos Perigosos* quando ele coloca sua mão sobre a chama de uma vela - o inferno palpável da cidade e o inferno das almas perdidas. O Travis de *Taxi Driver* conhece bem ambos e Scorsese o filma demonstrando sua própria vocação para o martírio sobre a chama da boca de um fogão.[204]

A respeito da proximidade de Travis com os dois tipos de inferno descrito por Charlie no outro filme, Wilson completa:

> O imaginário religioso se fortalece conforme descobrimos o panorama desolador de sua vida diária. Dia e noite, Travis habita numa antessala do inferno: nas ruas infestadas de prostitutas, cafetões e drogados; em seu taxi, onde seus passageiros deixam excreções de seus furtivos encontros sexuais; e até em vizinhanças melhores. "Você está no inferno, e vai morrer no inferno, como todos eles!", ele avisa a Betsy, enquanto mais tarde ele aconselharia Iris, "Mas você não pode viver assim. É um inferno."[205]

Rocky, de modo contrário, está sempre ao lado de Cristo, mesmo em seus piores momentos (como a imagem que o guarda na luta de quinta categoria que abre o filme). Vislumbra o inferno, mas em momento algum sentimos que ele o habita. Por mais que o

[204] Idem. *Ibidem*.
[205] Idem. *Ibidem*.

mal-estar refletido da sociedade americana na época domine a primeira parte do filme de Avildsen, é a noção de subida ao céu que domina toda sua duração.

Mas Scorsese complica inteligentemente a leitura de *Taxi Driver* fazendo com que possamos ouvir a voz interior de Travis, por meio de uma voz over que adota diferentes entonações conforme a situação. Mais uma vez, recorremos a Michael Henry Wilson, que em seu texto comenta essa multiplicidade de personalidades que Travis carrega consigo, revelando novamente a conexão religiosa:

> Os excertos do diário de Travis confirmam suas tendências esquizofrênicas. Em suas páginas, uma vida espiritual esfarrapada encontra refúgio. Travis transcreve seus pensamentos em uma prosa poética que raramente esperaríamos de alguém tão taciturno e humilde. Mesmo a voz de De Niro parece sofrer uma mudança de tonalidade. Não é apenas a voz interna de um pecador tentando encontrar um significado para sua provação, mas também um comentário do cineasta sobre sua criatura, revelando-o em sua verdadeira luz.[206]

Na verdade, essa mudança de tom na voz de Travis parece refletir a projeção que ele faz dele mesmo, um poeta que pretende reestabelecer a ordem do mundo. Wilson ainda acrescenta uma afirmação que, a nosso ver, diz respeito também às implicações de certas leituras feitas sobre *Rocky - Um Lutador*. Para ele, "seria despropositado ver *Taxi Driver* como um estudo sociológico sobre o vigilantismo. O filme adere à perspectiva de um homem que gradualmente perde contato com a realidade"[207]. De certa forma, e apesar de um realismo mais evidente em sua concepção narrativa, *Rocky* também adere à perspectiva de seu personagem, no caso, um homem humilde que, temente a Deus, encontra sua redenção apanhando do campeão mas resistindo de pé até o fim da luta.

Podemos realizar, como o fizemos, as leituras históricas que nos parecem claras sobre *Rocky – Um Lutador*. Mas não podemos esquecer que certas injustiças endereçadas ao filme dizem respeito apenas ao personagem, e mesmo assim de forma

---

[206] Idem. p.11. Usando palavras e expressões como vida espiritual (spiritual life), refúgio (refuge), provação (ordeal), pecador (sinner) e luz (light), Michael Henry Wilson acentua a ligação religiosa que perpassa boa parte de seus parágrafos sobre *Taxi Driver*. Robin Wood já havia notado a mudança de personalidade nas cenas em que Travis escreve no diário.

[207] Idem. *Ibidem.*

velada. É ele que demonstra certo racismo, pela maneira como não se incomoda com a ofensa do balconista a Apollo, ou pelo ódio momentâneo que sente dos negros que dominam o ginásio onde treina, assim como é Travis Bickle que se revolta contra aquilo que o cerca, seja um político, seja o cafetão, ou quem quer que se intrometa em seu caminho. Os filmes só registram o mal-estar (temporário ou permanente) de seus personagens.

O contraponto entre *Rocky* e *Taxi Driver* demonstra a bifurcação. O que o cinema será, e o que havia sido, predominantemente, no período que vai da segunda metade dos 60s até meados dos 70s. Nos anos seguintes, teremos cada vez mais *Rockys*, e cada vez menos *Taxi Drivers*. A Nova Hollywood, um dos momentos mais autorais e experimentais do cinema americano, encarava seu ocaso dentro da indústria, mas iria persistir como exceção, incomodando o establishment e produzindo à duras penas seu cinema de pretensões autorais. O contrabando, ou seja, a maneira de se fazer a crítica, de se exercer o espírito de recusa e indignação tão raros em nossos dias, continuaria a ser essencial para os verdadeiros cineastas, como forma de burlar os interesses financeiros e a necessidade de paparicar o público de cinema.

Na sociedade americana, o mal-estar ainda era forte, e precisava ser exorcizado com novos filmes positivos, que reforçavam a história americana da superação e da segunda chance. *Os Embalos de Sábado à Noite* seria um desses filmes. Mas não podemos dizer que o mal-estar incide, nele, por contrabando. Trata-se, antes, de um resquício de liberdade que ainda era possível naquela época. Resquício que permitia o clima negativo que permeia o grande sucesso da era Disco.

É o que veremos no próximo capítulo.

Capítulo 3. New York, falência moral: Os Embalos de Sábado à Noite e sua relação com alguns filmes da época

Neste capítulo veremos como era o contexto cinematográfico no ano de 1977, quais eram os filmes mais críticos, quais desses filmes traduziam novas tendências ou importantes retornos, e como *Os Embalos de Sábado à Noite* (John Badham, 1977), que se beneficiou do fenômeno da Disco[208] music do final dos anos 1970, se relacionava com esse contexto e com alguns filmes importantes do período. Para isso faremos um contraponto com o musical autoral lançado no mesmo ano: *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977).

Além de ser um estilo musical marcado pela batida dançante e por melodias festivas, a Disco é um estado de espírito circunscrito a uma época específica, cujo auge coincide, nos Estados Unidos, onde surgiu (primeiro em Nova York, indo depois para todo o país), com os anos em que o democrata Jimmy Carter foi presidente. A Disco está presente em diversos filmes americanos cujas histórias se ambientam parcial ou integralmente nesse período (1977-1980). O primeiro grande sucesso a explorar o estilo foi justamente *Os Embalos de Sábado à Noite*.

Mas se *Rocky – Um Lutador,* de John G. Avildsen, mostrou, no final de 1976, a superação de um mal-estar e a confirmação da narrativa americana, ressignificando, com isso, o cinema hollywoodiano como o escape necessário a um público já muito machucado pela realidade, *Os Embalos de Sábado à Noite,* concebido por seu produtor como uma versão musical de *Rocky* (o que podemos constatar pela análise de sua estrutura e de elementos da narrativa), sabotava de certo modo a adesão automática da Hollywood de então aos *feel good movies* (adesão que o Oscar de melhor filme dado a *Rocky* anunciava) e o retorno à fábrica dos sonhos da Hollywood de outrora. Sabotava por dois motivos: a) não era bem um *feel good movie* afinal, pois debaixo da música e da dança existia todo um contexto social, moral e econômico que insistia em aparecer; b) fez grande sucesso a despeito de seu teor adulto e do clima geral de barra pesada, mostrando que era possível, ainda, ser crítico e questionador, desde que esses elementos viessem em embalagens mais palatáveis (e contrabalançadas com sinais de alegria e esperança). De fato, este veículo para John Travolta e para a música Disco dos Bee

[208] Utilizarei a inicial em caixa alta para que não se confunda, na fluência da leitura, o estilo Disco com o objeto disco.

Gees era bem mais crítico, realista e negativo, no tom geral, do que o ganhador do Oscar de melhor filme de 1976. E principalmente porque, ao contrário de *Rocky*, em *Os Embalos de Sábado à Noite* a trama se tornava mais barra pesada no final, com o inferno moral em que se encontrava o protagonista tornando-se mais evidente para ele.

Quando *Os Embalos de Sábado à Noite* estreou, sua trilha sonora, em boa parte composta e executada pelos Bee Gees, já era um estouro de vendas, catapultando o filme para o topo da bilheteria. Trata-se de um drama em que a dança e a música entram como escape de um mundo pesado demais para ser suportado e compreendido por um jovem de 19 anos (a idade do protagonista Tony Manero). Vemos, inicialmente, Tony andando numa rua do Brooklyn, jingando ao som dos Bee Gees. A música é extra-diegética, o que insere o filme, por enquanto, dentro do tradicional musical hollywoodiano. Ao chegar à loja de tintas onde trabalha, Tony enfrenta a dura realidade daqueles que batalham por um algum dinheiro para o fim de semana. Em casa, depois de um dia de trabalho, a dureza persiste. Seu pai está desempregado e a mãe é extritamente católica, de um modo que o irrita. Para completar, ela prefere sensivelmente o irmão mais velho de Tony, que é padre. Tony só se sente à vontade na pista de dança da discoteca de seu bairro, onde encontra amigos, garotas que o veneram, e onde se apaixona por uma dançarina talentosa que não lhe dá muita bola. Ela só quer saber de gente descolada de Manhattan. Mesmo assim, ela aceita fazer dupla com ele em um concurso de dança. Eles passam a ensaiar, e ela resiste como pode às investidas do garanhão. Aos poucos, Tony vai percebendo que aquele mundo, aquele ambiente em que é rei está apodrecido, mergulhado em preconceitos arcaicos e num sexismo intolerável. Sente-se parte disso e faz o possível para se afastar desse mundo. Torna-se, a exemplo da moça pelo qual se apaixonou, um candidato a alpinista social. Pensa que a solução está em Manhattan, do outro lado da ponte do Brooklyn que vemos no primeiro plano do filme.

O mal-estar da sociedade americana na segunda metade dos anos 1970, como já vimos, estava presente também nesses divertimentos à primeira vista inconsequentes. É algo que observamos, por exemplo, em qualquer cena em que o personagem de John Travolta está com sua família, ou nos momentos finais, quando sentimos um irreversível desequilíbrio na relação dele com os amigos. Numa primeira impressão, *Os Embalos de Sábado à Noite* é unicamente o registro cinematográfico da Era Disco enquanto esta se encontrava no auge. Como é característico do gênero, um filme de

celebração da dança e do corpo, de sublimação pela música. Vendo o filme, percebemos uma série de questionamentos, geralmente centrados no personagem principal, o de John Travolta, sobre a situação americana (moral, econômica, social) da época. A conclusão, a respeito do surpreendente sucesso de *Rocky* (que, contudo, foi um sucesso menor que o de *Embalos*) de que o público estava cansado de filmes críticos não pode fazer com que fechemos os olhos para as possibilidades de leituras questionadoras que alguns filmes comerciais, insuspeitos numa primeira impressão de oferecer mais do que aparentam, revelam em suas entrelinhas, e muitas vezes mesmo numa primeira camada. *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977), por exemplo, pode ser interpretado como uma fábula anti-imperialista, se pensarmos no poderio econômico do império comandado por Darth Vader oprimindo as nações que vivem em planetas desérticos (ecos da então recente crise do petróleo e do estremecimento dos EUA com os países árabes)[209]. O protagonista de *Contatos Imediatos do 3º Grau* (Steven Spielberg, 1977), interpretado por Richard Dreyfuss (que no mesmo ano atuou no sucesso *A Garota do Adeus*, de Herbert Ross), abandona a esposa e três filhos para ter uma nova experiência com os extraterrestres, ressaltando a irresponsabilidade e a alienação de uma geração e assinalando uma obsessão spielberguiana que seria retomada em muitos de seus filmes: a ausência do pai. Fora que há uma sensação de imperfeição dominante na Terra, e de se aprender como viver melhor com os extraterrestres. Isso para ficarmos nos dois maiores sucessos comerciais do ano. O primeiro deles, *Guerra nas Estrelas*, ultrapassando *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975) e "tornando-se o filme mais rentável de todos os tempos"[210].

Claro que o terceiro maior sucesso de 1977, justamente *Os Embalos de Sábado à Noite*, teria também esses elementos, para lembrar aos espectadores que não havia um mar de rosas fora das salas de cinema. Mesmo a diversão, durante o domínio da Nova Hollywood, poderia conter alguma dose de questionamento e negatividade. O pai de Tony Manero (personagem principal de *Embalos*) não se torna ausente como o de *Contatos Imediatos do 3º Grau*, mas está desempregado há um bom tempo, o que obriga

[209] A analogia de Peter Biskind é um pouco diferente e bem interessante; é baseada nas declarações de Lucas de que o imperador do mal seria o presidente Nixon: "o vasto e poderoso Império só pode ser os Estados Unidos (mais especificamente Hollywood), e o bando maltrapilho de rebeldes com suas armas improvisadas, feitas de cacos, elásticos e goma de mascar, o vietcongue (ou os moleques da Nova Hollywood)." In BISKIND, Peter. *Como a Geração Sexo Drogas e Rock 'n' Roll Salvou Hollywood*. Intrínseca, 2009. p.359.
[210] BISKIND, Peter. p. 356.

a mãe a fazer um grande esforço para salvar as economias familiares. O clima na mesa de jantar, por esse motivo, nunca é dos mais agradáveis. E este é apenas um dos sinais da realidade que invade esse musical dos novos tempos, de crise econômica e moral da sociedade americana[211], marcado pelas experiências estéticas das décadas anteriores (câmera na mão, cenas de rua, ambiguidade na história e nos personagens), pela maneira de filmar estabelecida pelos jovens diretores da Nova Hollywood.

3.1. O contexto do cinema americano em 1977

1977: um novo presidente assume as rédeas na Casa Branca em 20 de janeiro: o democrata Jimmy Carter, novo encarregado de tirar o país da recessão e arregimentar as mudanças sociais reinvindicadas há muito pelas chamadas minorias. Carter substituia o republicano bonachão Gerald Ford[212], mas não faria "um mandato popular"[213], em grande parte por causa das dificuldades encontradas para superar a crise econômica e a falta de liderança perceptível em sua personalidade.

O punk das bandas que tocavam no clube novaiorquino CBGB (Ramones, Blondie, Talking Heads) e a disco music dos Trammps, do Cameo e dos Bee Gees dividiam as preferências dos jovens (com bandas de *classic rock* como Kiss e Pink Floyd). *Rocky – Um Lutador*, fazia enorme sucesso nos primeiros meses do ano. Menos de um terço do maior sucesso de público até então, que iria estrear em abril: *Guerra nas*

[211] Podemos traçar um paralelo com o momento de frutificação do gênero musical, no início dos anos 1930, quando a crise econômica era ainda maior, mas respirava-se um grande esforço político para a ultrapassagem da crise durante o *New Deal* de Roosevelt. Os musicais de então eram delirantes, alegres, esteticamente ousados, mas existia constantemente uma preocupação em situar o filme dentro dos problemas da época. Os produtores de espetáculo, por exemplo, viam-se não raro sem verba para realizar seus shows, por causa da crise econômica e do recuo de possíveis patrocinadores. Os anos em que os efeitos da crise ficaram mais evidentes na sociedade são também aqueles em que Hollywood mais sofreu: 1932 e 1933. À época, estava na moda o backstage musical, ou seja, musicais em que os números apareciam diegeticamente, como parte de um ensaio ou do show propriamente dito.

[212] Ver GERSTLE, Gary; ROSENBERG, Emily S.; ROSENBERG, Norman L. *America Transformed – A History of the United States since 1900*. Harcourt Brace College Publishers, 1999. No capítulo 12, os autores referem-se a Gerald Ford como "a primeira pessoa a se tornar vice-presidente e então presidente sem ter sido eleita para qualquer desses postos" (p.476). Referem-se também a um famoso jornal conservador (eles não revelam qual) que começou a chamar o presidente de "Jerry, o panaca" (mais aliterativo no original: "Jerry the Jerk" – p.477), por causa de sua personalidade simpática, mas atabalhoada demais para tamanho poder executivo. É bom lembrar que Ford completava o mandato de Nixon, e que este havia sido afastado por causa do escândalo Watergate.

[213] GERSTLE, Gary; ROSENBERG, Emily S.; ROSENBERG, Norman L.. p. 480. Para os autores, Carter não teve sucesso na política econômica. "Ele herdou os problemas econômicos – especialmente a stagflation, crescimento econômico muito lento aliado a altas taxas de inflação – que já haviam demonizado Nixon e Ford". p.481. Carter teve problemas também com a política externa. O caso mais notório é a invasão da embaixada americana no Irã, em 1979. Houve também a polêmica decisão de boicotar os Jogos Olímpicos de Moscou, em 1980, como represália à invasão soviética do Afeganistão.

Estrelas, de George Lucas, "que trouxe de volta os filmes para toda a família"[214]. Na TV, o sucesso da minissérie *Raízes*, com o drama da escravidão e o protagonista Kunta Kinté.

1977 foi também o ano em que surgiram os primeiros filmes em videocassete. O impacto que esse surgimento representou na maneira de se ver os filmes é, então, profundo, e irreversível.

> No começo dos anos 1970, os filmes eram principalmente uma experiência coletiva - algo visto regularmente em telas largas de salas de cinema especialmente projetadas com muitas outras pessoas. Ao final da década os filmes tornaram-se algo que você também poderia colocar numa bolsa ou numa sacola de compras e levar para ver em casa.[215]

Portanto, foi a partir desse ano que se alterou radicalmente a maneira de se relacionar com os filmes. A partir do videocassete, estudiosos poderiam voltar alguma cena, reproduzí-la em câmera lenta, encontrar algum momento específico, dar uma pausa para observar algum enquadramento especial[216], em suma, analisar mais detalhadamente e sem a dependência de cinematecas os aspectos formais da realização dos filmes. Os espectadores passaram a "controlar bem mais todo o processo de exibição do que era possível nas configurações das salas de cinema"[217].

Paula J. Massood lembra que o mesmo grupo de jovens diretores que renovariam Hollywood com filmes baratos e lucrativos iriam adentrar o terreno das "produções de gênero com grande orçamento, um fenômeno que contribuiu para o rápido aumento do custo médio de um filme"[218]. Em seu estudo sobre a década, *Lost Illusion*, Cook vai na mesma direção ao informar de que o aumento do custo médio de um filme, "de 450% de 1972 a 1979" (FRIEDMAN, p.6), resultou num tipo de mentalidade em que

---

[214] BISKIND, Peter. *op.cit*. p.358.
[215] COOK, David A. *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. University of California Press, 2002. p.5.
[216] Ainda que esse enquadramento fosse constantemente alterado pelo *fullscreen*, no caso dos filmes produzidos após 1953.
[217] FRIEDMAN, Lester D. *American Cinema of the 70s - Themes and Variations*. Rutgers University Press, 2007. p.3.
[218] MASSOOD, Paula J. In *American Cinema of the 70s - Themes and Variations*. Rutgers University Press, 2007. p. 183.

> projetos eram selecionados por seu potencial de marketing, por seu apelo demográfico ou por sua habilidade de limitar riscos, antes de qualquer mérito como entretenimento e, principalmente, como comentário social ou artístico; e filmes eram construídos para agradar a certos grupos, como fast food e outros novos produtos.[219]

Assim, continua Massood, "o ano também é caracterizado pela solidificação de duas tendências em Hollywood, o retorno do cinema de gênero e o blockbuster"[220]. Na verdade, em um ano dominado nas bilheterias por duas produções de ficção científica, *Guerra nas Estrelas* e *Contatos Imediatos do 3º Grau*, que juntas renderam mais de 270 milhões de dólares nas bilheterias[221], tivemos um pouco de diversos gêneros, mostrando um ecletismo mercadológico (mas não artístico) maior que o da produção do ano anterior em Hollywood. Foram feitas comédias (passando também pelas comédias românticas), filmes familiares, dramas de época e de guerra, musicais e filmes de horror, e também alguns exemplos de cinema independente com pretensões autorais (ou simplesmente filmes autorais) que insistiam em desafinar o coro das produções caras, largamente propagandeadas e badaladas que iniciariam a era dos blockbusters.

Os filmes familiares estão representados pela segunda continuação de *Se Meu Fusca Falasse* (Robert Stevenson, 1968), intitulada no Brasil *Herbie – O Fusca Enamorado* (Vincent McEveety), ou uma franquia – a de Herbie, o fusca; e *O Adorável Benji* (Joe Camp), com aventuras de um pequeno cão. Além, claro, de *Star Wars*, filme que se encaixa também no gênero, a despeito de ser mais claramente uma ficção científica.

Comédias como *Fun With Dick and Jane* (Ted Kotcheff) e *Alta Ansiedade* (Mel Brooks) mostram um humor mais sofisticado (no primeiro caso) ou ácido (no segundo), fazendo rir de pequenos desajustes sociais, sendo que no caso do filme de Mel Brooks esses desajustes estão subordinados à paródia de um gênero, o suspense à Hitchcock. Uma comédia romântica, *A Garota do Adeus*, de Herbert Ross, com roteiro e história de Neil Simon, foi o quarto maior sucesso de público, enquanto *Os Rapazes do Coro*, comédia mais amarga de Robert Aldrich, não foi entendida por público, crítica e autor do romance no qual foi baseado. Um dos melhores filmes de Aldrich, por sinal, *O*

---

[219] COOK, David A. *op.cit.* p.2.
[220] MASSOOD. *op.cit*. p.184.
[221] Segundo dados extraídos de COOK, David A. *op.cit.* p.501.

Último Brilho do Crepúsculo, naufragou nas bilheterias. Falaremos desses dois últimos mais tarde.

De uma maneira semelhante à de *Os Embalos de Sábado à Noite*, um outro filme traz em suas imagens e narrativa o mal-estar da época. Trata-se de *Joyride*, terceiro longa de Joseph Ruben. O filme mostra, por duas vezes, a constatação de um ambiente desfavorável à vida dentro de uma determinada ordem. Três jovens (uma mulher e dois homens) decidem abandonar a cidade grande para tentar uma vida pacata no Alaska, mas encontram a mesma falência de valores que os incomodava na dita civilização decadente. Não vemos como era a vida antes, apenas sentimos o desconforto. No Alaska vemos que eles se deparam com coisas como uma ameaça declarada que obriga um abandono de serviço, um chefe que acoberta roubos, um outro que assedia sexualmente as garçonetes, e acabam fugindo do local sob o risco de serem assassinados. Tal e qual a situação econômica iria mostrar durante os anos do governo Carter, a solução para os problemas mais urgentes da sociedade ainda parecia fugir de vista naquele momento.

Joyride é deficiente na apresentação do mal-estar. Os três amigos perdem o emprego no mesmo momento por motivos puramente arbitrários, que traduzem a crise da época de maneira simplória, pouco pensada: Susie (Melanie Griffith) reclama porque seu chefe a bolinou; John (Robert Carradine) é ameaçado pelos outros trabalhadores; Scott recusa-se a deixar passar mercadoria não registrada. Não há nada de errado com a índole de Susie e Scott. Saíram porque a situação se impôs. O problema é que as demissões parecem forçadas, existentes unicamente para que os três ficassem desempregados no mesmo momento. Mas por uma vez, o diálogo torna-se emblemático da atmosfera da época. Os dois homens conversam na beira de um rio. Um pergunta: "Quer voltar para casa?". O outro responde: "onde é essa casa?"[222]. Casa, no caso, significando lar. Onde estaria esse lar? É a melhor tradução existente no filme para a ausência de perspectivas dos jovens em meio à crise econômica, assim como a falência de valores que encontram no Alaska responde pela decadência da América em suas fronteiras mais distantes. Apresentado de certo modo como uma comédia (a rapidez com que as coisas acontecem e a infantilidade dos três amigos (quatro, depois que uma refém se junta a eles) faz com que o drama não encontre a profundeza necessária para que o mal-estar seja inteiramente perceptível. Mesmo assim, consideramos o filme

[222] "You wanna go home?" – "Where is home?".

emblemático da época em que surgiu. Um dos produtos originados num momento específico de desesperança e busca pela superação.

As *biopics* também apareceram em número considerável. *Viva Knievel* (Gordon Douglas) tem o próprio Evel Knievel, um aventureiro famoso nos EUA, interpretando ele mesmo numa história de aventura. *Valentino* (Ken Russell) mostra a vida do grande conquistador e ator da Old Hollywood à maneira erótica de Russell (diretor de filmes como *Mahler* e *Tommy*). *MacArthur* (Joseph Sargent) é sobre o General Douglas MacArthur, militar de suma importância na Segunda Guerra Mundial. Por fim temos *Greased Lightning* (Michael Schultz), uma cinebiografia do primeiro corredor de stock car negro a ser campeão nos Estados Unidos, Wendell Scott.

A biopic mais importante do ano é sem dúvida *The Greatest* (Tom Gries), que retrata a carreira de Muhammad Ali desde a vitória nos Jogos Olímpicos de 1960 até o grande embate com George Foreman no Zaire, em 1974. O próprio Muhammad Ali interpreta a si próprio (e as lutas são as verdadeiras). Como o filme foi feito enquanto o lutador ainda era campeão, torna-se dolorido revisto sob os olhares de hoje, sabendo de seu triste declínio e de seus problemas com o Mal de Parkinson. Em muitos aspectos *The Greatest* se assemelha a *Rocky – Um Lutador*. O tema do racismo, abordado apenas parcialmente e sem maiores implicações no filme que revelou Stallone (o que não impediu que o filme fosse considerado racista), é muito mais explorado em *The Greatest*, que mostra do início ao fim o ódio que Ali provocava em brancos racistas com seu jeito falastrão e sua conversão ao islamismo. Mas o filme de Tom Gries foi realizado antes de *Rocky* estrear nos cinemas (não configurando, por isso, uma clara resposta a ele), e é marcado por um triste acontecimento: Gries sofreu um ataque cardíaco fatal, cinco meses antes de seu lançamento.

Curioso notar que não houve westerns em 1977, enquanto no ano anterior sete filmes do gênero haviam sido lançados (entre eles alguns dirigidos por diretores do primeiro time como Arthur Penn, Clint Eastwood e Robert Altman). Em compensação os filmes de guerra ultrapassaram em muito os números do ano anterior (lembrando que o gênero nunca foi tão prolífico quanto o western). Em 1976, apenas um filme de guerra foi lançado (*Midway*, de Jack Smight). Em 1977, tivemos quatro: *A Bridge Too Far* (Richard Attenborough), um filme à moda antiga; o autoral *Cruz de Ferro* (Sam Peckinpah), cujo peso praticamente impede a assimilação adequada numa primeira visita; a biopic *MacArthur* e *March or Die* (Dick Richards). Essa substituição do

western pelo gênero mais belicoso indica que Hollywood já estava pronta para responder ao recente trauma do Vietnã, algo que o sucesso e prestígio de *O Franco Atirador* (de Michael Cimino), um drama de guerra vencedor do Oscar de melhor filme, iria confirmar em 1978.

Arroubos autorais como *À Procura do Sr. Goodbar* (Richard Brooks), *Desperate Living* (John Waters), *Killer of Sheep* (Charles Burnett), *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (Woody Allen), *Bobby Deerfield* (Sidney Pollack), *A Ilha do Adeus* (Franklin J. Schaffner), *Equus* (Sidney Lumet) e *Três Mulheres* (Robert Altman) marcaram também o ano, que em suas últimas semanas viu a estreia de mais uma obra de um dos maiores diretores autorais do cinema, John Cassavetes. Seu *Noite de Estreia* é considerado o segundo capítulo da "trilogia sobre o mal-estar feminino"[223] iniciada com *Uma Mulher Sob Influência* (1974) e encerrada com *Os Caminhos do Amor* (1984). Como podemos ver, foi um ano ainda forte para o cinema de autor, apesar de o Oscar dado a *Rocky* ter assinalado uma possível nova tendência.

****

Mais importante para nossa pesquisa que todos esses filmes está um de Robert Aldrich (aliás, um dos diretores mais importantes do cinema americano do pós-guerra), já mencionado anteriormente. Não é bem um filme de guerra, mas é certamente um thriller antimilitarista relacionado ao conflito mais violento do período da Guerra Fria. Trata-se de *O Último Brilho do Crepúsculo*, assombroso pela "potência e audácia de sua crítica política"[224], que questiona a participação dos EUA na Guerra do Vietnã por meio de uma trama de ameaça protagonizada por Burt Lancaster. A história é ambientada em novembro de 1981. É como se Aldrich adivinhasse, mais de quatro anos antes, que o presidente republicano Ronald Reagan (eleito em 1980) colocaria o país nos rumos de um militarismo ainda maior, esquecendo-se de uma série de programas sociais e adotando uma política externa de contornos ainda mais imperialistas[225]. Lancaster é um

[223] COURSODON, Jean Pierre & TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Nathan, 1995. p.360.
[224] Idem. p.260.
[225] Imperialismo que, afinal, é uma constante dos países hegemônicos que se intensificou no pós-guerra (Guerra da Coreia, Crise dos Mísseis em Cuba) e de novo durante o governo Reagan. Convém lembrar também que foi no governo democrata de John F. Kennedy (que após seu falecimento deu lugar a Lyndon Johnson) que se iniciou o conflito na Indochina. O verdadeiro alvo de Aldrich, contudo, não parece ser a

ex-general que toma uma posição estratégica importante dentro de um bunker militar de alto poder destrutivo. A condição para que tudo não vá pelos ares é, além de uma bela quantia em dinheiro (para pagar os ajudantes), a revelação, pelo presidente dos EUA, de segredos escusos sobre as motivos que levaram o país a prolongar desnecessariamente a Guerra do Vietnã. É claramente um filme que retrata a ressaca do conflito na Ásia de dentro do ambiente militar. Ao situar a história quatro anos depois da realização do filme, Aldrich parece sugerir que esse acerto de contas entre os militares e a verdade devesse realmente acontecer. E para o acerto de contas que vemos, não basta uma decupagem usual que privilegia o encadeamento de cenas e planos. Aldrich nos mostra dois, três, por vezes quatro planos simultâneos por meio da estratégia do *split-screen*, que raramente foi tão bem usada. Se nos filmes de Brian De Palma a tela se divide como forma de questionar a natureza das imagens, em Aldrich ela se divide como forma de multiplicar a tensão e os pontos de vista. Não há questionamento da imagem, mas saturação. A inventividade formal desse *split-screen* contribui para que o filme seja sempre delirante e intenso. No mais, relembremos o título deste filme, *O Último Brilho do Crepúsculo*, que remete a uma fala de Lancaster de que pode fazer o céu brilhar com o apertar de um botão, e que é também com um último brilho que se encerra o apocalíptico *A Morte Num Beijo* (1955), o filme mais elogiado entre todos feitos por Aldrich e peça fundamental para entendermos o que significa a erupção do cinema moderno em Holywood.

Para encerrar este pequeno trecho sobre *O Último Brilho do Crepúsculo*, vale trazer algumas palavras de Andrew Britton:

> O filme não apresenta um conceito de luta de oposição em massa ou agência coletiva, e nesse sentido a consolidação, no final, de um aparato estatal repressivo e aparentemente imutável lembra o extremo pessimismo político do cinema da paranóia. É distinguível, de qualquer modo, tanto de tal gênero quanto de outros filmes sobre o Vietnã pela especificação política de forças que de outro modo permanecem inexplicáveis e indefiníveis, rejeitando igualmente a posição "está tudo virado" e a imagem do estado demoníaco

política partidária, mas o absurdo da Guerra Fria e do ódio aos soviéticos partilhado entre democratas e republicanos.

classicamente exemplificado pelas sequências do Garganta Profunda em *Todos os Homens do Presidente* [Alan J. Pakula, 1976].[226]

O Último Brilho do Crepúsculo: o split screen...

[226] BRITTON, Andrew. Sideshows: Hollywood in Vietnam. In GRANT, Barry Keith. *Britton on Film: The complete film criticism of Andrew Britton*. Wayne State University Press, 2009. p.96.

... e a invenção formal de Robert Aldrich

Ainda em 1977, Aldrich novamente coloca autoridades em cheque com *Os Rapazes do Coro*. Policiais de Los Angeles resolvem aprontar algumas, uns com os outros, com seus superiores e também com civis. O tom geral é de galhofa, mas o fantasma do Vietnã ronda todo o filme a partir do prólogo, no qual vemos dois dos policiais sendo cercados por vietcongues, e terá reverberação trágica mais adiante, quando um deles revive o trauma e dá um tiro mortal em um inocente achando que estava matando um vietcongue. Um desfecho para cima, com a habitual imagem congelada característica de Aldrich no pulo arteiro de Charles Durning (ator que interpretou o presidente dos EUA em *O Último Brilho do Crepúsculo*), faz com que a balança penda novamente para o lado da galhofa. O filme, ainda assim, permanece um duro retrato dos anos de ressaca do Vietnã que encerraram a década.

****

O que se pode reter de 1977 nos anais da história do cinema, além das ficções-científicas de sucesso estrondoso, dos trabalhos autorais e dos filmes de veteranos como Aldrich são dois gêneros que, de maneiras diferentes, respondiam a um contexto especial: o musical, representado sobretudo por *New York New York* (Martin Scorsese) e *Os Embalos de Sábado à Noite*; e o horror, capitaneado por críticas contundentes à

América, presentes em filmes autorais como *Martin* (George A. Romero) e *Quadrilha de Sádicos* (Wes Craven). Mais adiante estudaremos o musical nos anos 1970 e, especificamente, o musical em 1977. Faremos ainda um contraponto entre *New York, New York* e *Os Embalos de Sábado à Noite*. Por enquanto é necessário atentar para o cinema de horror que despontou com vigor à época, com cerca de dez filmes por ano (número impressionante se considerarmos que no biênio 1976-77 foram lançados ao todo 251 longas-metragens) e está muito bem representado em 1977, pela qualidade de alguns títulos, tendo o filme de Romero à frente [227].

Martin é um jovem tímido que sofre de uma doença genética: ele precisa beber sangue de pessoas vivas. É um vampiro, mas não como tantos outros vampiros do cinema. Martin tem certa consciência social. Entende-se melhor com pessoas em crise existencial, que não encontram sentido para suas vidas medíocres, exatamente como ele. O filme não explica o que acontece quando ele não consegue o sangue, mas o vemos tendo crises de abstinência, como de um bêbado ou drogado. A timidez faz com que ele injete entorpecentes em mulheres bonitas para fazer sexo com elas, antes de lhes tirar o sangue. A dualidade entre o desejo pelo inanimado e pelo sangue (que simboliza a vida, e que para ele parece ser mesmo vital) é tratada com inteligência por Romero, que ainda questiona a crença das pessoas no sobrenatural e o próprio dispositivo do cinema de horror, que depende dessa crença, mesmo em níveis subconscientes. Martin não teme cruzes ou ramos de alho. Sai à luz do dia e sua imagem é refletida pelo espelho. No entanto, é tratado por um familiar como um cruel vampiro que deve ser exterminado.

Para Robin Wood, *Martin* revela um diretor "hesitante entre fazer ou não um filme de horror"[228]. Segundo o crítico, o problema do filme é que "ele evita o dilema, ao invés de resolvê-lo: seu herói não é de fato um monstro, mas um rejeitado social que foi levado a acreditar que é um monstro."[229] Contrariamente a Wood, entendo essa precaução como o ponto alto do filme. É o que faz com que Martin seja mais que um simples filme de horror, um produto inquestionável de seu tempo, de uma América em

[227] Lembremos da importância do cinema de horror dentro do contexto em que trabalhamos pela frase de Robin Wood: "Existem duas chaves para se entender o desenvolvimento do cinema hollywoodiano nos anos 1970: a onipresença do Vietnã no consciente e inconsciente americanos e a incrível evolução do cinema de horror". In WOOD, Robin. Hollywood From Vietnam to Reagan... and beyond. Columbia University Press, 2003. p.44. Lembramos que 1978 também é um ano espetacular para o cinema de horror, com o lançamento de *O Despertar dos Mortos* (George A. Romero), *Halloween* (John Carpenter) e *A Fúria* (Brian De Palma), e mais sete filmes do gênero.

[228] WOOD, Robin. *Hollywood From Vietnam to Reagan... and Beyond*. Columbia University Press, 2003. p.97.

[229] Idem. *Ibiden*.

crise moral, econômica e social, que via a busca de alguns de seus desejos vitais (oportunidades de empregos, acúmulo de capital, propriedades) prejudicada em meio à recessão. Um filme, sobretudo, de crise de identidade, de personalidade abalada pelas mudanças dos últimos tempos.

Em *A Quadrilha dos Sádicos*, a América é representada por arquétipos. Temos a matrona, que zela pela harmonia familiar; o pai policial, de hábitos rudes, quase um *redneck*[230]; a juventude esportista, que entra nas Universidades pela via mais prática; o casal sexualmente superativo que providenciará novos herdeiros brancos; o trailer, símbolo do deslocamento e do espírito *on the road* que marcou a contracultura; os cachorros, que protegem e acompanham o desenvolvimento das crianças americanas; e a imensidão do deserto representando as dimensões continentais do país. Essa representação arquetípica da América sofre o ataque de seu lado B, o inconveniente, a representação da violência: filhotes da guerra, deformados pelos testes nucleares - a selvageria dos excluídos, os não beneficiados pelos *civil rights*, rejeitados pelo sistema. O outro, em suma. Não há negociação. Os heróis precisam se sujar de sangue para vencer a terrível batalha contra o "mal". Como toda a obra de Craven nos anos 1970, *A Quadrilha dos Sádicos* é um filme eminentemente político, contra o sistema. Mostra que no desenvolvimento do país houve muita intolerância e crueldade. E que, como é estudado em psicanálise, o que é oprimido tende a retornar com violência[231].

Com *Eaten Alive*, Tobe Hooper dá continuação à sua carreira após o bem-sucedido *O Massacre da Serra Elétrica* (1974). *Eaten Alive* é irregular, um *exploitation* que peca ao acreditar que baixo orçamento é sinônimo de desleixo (e nisso o filme é o contrário de *Martin*, outra produção bem modesta). Além disso, "falta-lhe o humor sinistro e a tensão agonizante do filme anterior"[232]. Curioso como após um grande sucesso de público Hooper realiza um filme bem mais pobre na feitura, apesar de sua fotografia puxada para o magenta antecipar (como também antecipa, no mesmo ano, o *Nova York, Nova York* de Scorsese) o maneirismo de Coppola em filmes como *O Fundo do Coração* (1982), *Vidas Sem Rumo* (1983) e *Drácula* (1992), e de ter no elenco nomes como Neville Brand e Mel Ferrer, além da curiosidade de mostrar Robert

---

[230] Redneck: grosso modo, trata-se de um homem de atitudes machistas, sexistas e preconceituosas em relação a mulheres, negros e homossexuais, principalmente.
[231] Para um estudo de fôlego sobre a relação entre os conceitos psicanalíticos de repressão e opressão e o cinema de horror dos anos 70, ver WOOD, Robin. *op.cit*. Capítulo 5.
[232] SCHNEIDER, Steven. Verbete dedicado a Tobe Hooper, in *International Dictionary of Film and Filmmakers Volume 2 – Directors*. St. James Press, 2000. p. 445.

Englund anos antes de interpretar seu mais famoso personagem, Freddy Krueger (de *A Hora do Pesadelo*, Wes Craven, 1984).

The Car (Elliot Silverstein) é um *Encurralado* (Steven Speilberg, 1971) que antecipa *Christine* (John Carpenter, 1983). O carro do inferno ataca a América profunda. Vemos a bela casa suburbana, a fanfarra, os jovens procriadores. O carro não invade solo sagrado, e seu segredo é desvendado pelos índios, estes já devidamente desenraizados e vivendo na sociedade. É outro comentário sobre a falta de identidade do americano, mas é irregular no estilo e no tratamento narrativo.

Critérios autorais não ajudaram a John Boorman, diretor de filmes elogiados como *À Queima Roupa* (1967), *Inferno no Pacífico* (1968) e *Amargo Pesadelo* (1972) a evitar que seu *O Exorcita II: O Herege* fosse vilipendiado pela crítica. Lançado em junho de 1977, o filme foi em grande parte alvo do desprezo que críticos e cinéfilos normalmente têm por continuações. Sua nota média no imdb, por exemplo, é incrivelmente baixa (3,6 – nota de filmes inqualificáveis), e um autor normalmente perspicaz como Andrew Tudor lamenta o sacrifício de uma convicção narrativa "em favor de um esplendor pictórico e de uma metafísica risível"[233]. Não ocorreu a Tudor que o filme busca um espelhamento entre diversas coisas (ciência e religiosidade, aéreo e terrestre, bem e mal, hipnose e sonho) e que o cenário espelhado, provocador do tal esplendor pictórico, sobretudo nos primeiros minutos em que os reflexos revelam mais do que os rostos e corpos, caminha na direção de justamente tornar o espelhamento também visual, permitindo que a forma seja ditada pelo conteúdo. O filme ainda se situa corajosamente no limiar do ridículo durante toda sua segunda metade, porque era necessário romper temporariamente o espelhamento com uma cisão, entre os que acreditam na magia (do bem e do mal) e os que perseguem o caminho racional da ciência, e convidar o público para escolher mostrando a ele todas as armas de ambos os lados. No momento final, Padre e Regan se afastam em direção à luz, para uma longa batalha entre bem e mal, e a cientista fica no plano mais terreno, junto dos vizinhos e policiais, banhando-se da luz o bastante para saber que não lhe pertence o direito de seguir esse caminho. Ela não tem fé suficiente. Curiosa maneira de mostrar, em 1977, quando o realismo cinematográfico convivia com a fantasia, que ainda havia espaço para filmes com diversas camadas de leitura, mesmo que eles naufragassem na

[233] TUDOR, Andrew. Verbete dedicado a John Boorman. In *International Dictionary of Film and Filmmakers Volume 2 – Directors*. St. James Press, 2000. p. 112.

bilheteria (o que aconteceu com *O Exorcista II*). Ou, como escreveu Robin Wood a respeito desse mesmo trabalho, filmes com "clara pretensão intelectual"[234].

****

Entre todos os filmes lançados em 1977, o mais indicador da maneira como o mal-estar da sociedade incidia sobre o cinema americano nos anos da ressaca do Vietnã é, sem dúvida, *A Outra Face da Violência*, de John Flynn. Tanto que, como dito na introdução, foi um dos filmes capitais para que esta pesquisa fosse iniciada.

O primeiro diálogo, travado entre dois oficiais militares dentro de um avião que acaba de aterrissar no aeroporto de San Antonio, em 1973 (portanto regressantes da Guerra do Vietnã, com suas experiências traumáticas ainda frescas na cabeça) já indica: "Major, não sei como encarar todas essas pessoas". "Então ponha os óculos escuros, Johnny." O mal-estar já se mostra no primeiro diálogo. O mal-estar no avião que coloca os personagens dentro dos EUA (e da narrativa) e contradiz a balada melodiosa que ouvimos ao fundo.[235]

O major Charles Rane (William Devane) é um dos oficiais que voltam a San Antonio e são saudados como heróis. Como ele é o de mais alta patente entre eles, é também o que recebe a homenagem e uma caixa cheia de moedas (um dólar para cada dia passado longe de sua pátria, numa soma que passa de 200 mil dólares). Alguns malfeitores que viram a homenagem pela TV vão à sua casa e o torturam para que ele diga onde escondeu o dinheiro. Ele resiste, pois passou um tempo num cativeiro vietnamita, sofrendo o diabo nas mãos dos inimigos. Conseguiria suportar a tortura desses amadores. Tem a mão amputada num triturador de pia (algo ainda menor do que havia perdido na guerra, pois ali, conforme percebemos por seu comportamento sorumbático, perdera a alma). Mas o filho chega com a mãe e, preocupado com a saúde do pai, diz o lugar onde está o dinheiro. Os ladrões só se satisfazem quando matam mãe e filho, deixando um herói de guerra abandonado e ferido no chão da copa. O horror, está claro, não é apenas o Vietnã, mas o que se tornou a sociedade americana após o colapso das utopias. A era do "eu" dava as caras, surpreendendo esses oficiais que

[234] WOOD, Robin. *Op cit*. p.69.
[235] O nome original do filme, *Rolling Thunder*, refere-se a uma operação tática ordenada pelo presidente Lyndon Johnson (1963-1968) que consistia em uma série de bombardeios no norte do Vietnã. Ver GERSTLE, Gary; ROSENBERG, Emily S.; ROSENBERG, Norman L.. *America Transformed – A History of the United States Since 1900*. Harcourt Brace College Publishers, 1999. p.399.

saíram em meados dos anos 1960 para, do ponto de vista deles, defender os ideias americanos na Indochina. Enquanto eles estavam na Guerra, o mundo como conheciam entrava em colapso.

O momento mais belo de *A Outra Face da Violência* é a tentativa de Charlie de se aproximar do filho, que ele só conheceu bebê e que agora já transpira um certo amadurecimento da pré-adolescência. Eles conversam sobre o que partilharam no passado, uma última corrida em direção ao avião que levaria o pai ("daddy, daddy"), o tamanho minúsculo de sua cria na época, ou mesmo a impossibilidade de uma nítida lembrança por parte do filho de como era seu pai. O entendimento com o filho era o único caminho possível para uma readaptação desse veterano à vida social. Mas mesmo nesse caminho o Major encontrava um obstáculo. A esposa havia se comprometido com outro homem (um antigo amigo que agora era estranho, porque tudo lhe era estranho), e o filho seria compartilhado.

Na casa do outro oficial, Johnny Vohden (Tommy Lee Jones), a readaptação parece inviável. Seus familiares dizem coisas sem nexo sobre a diferença entre os produtos americanos e os japoneses. Parecem suburbanos, desinteressantes para quem viveu a adrenalina máxima da guerra.[236]

Charlie e Johnny vão à fronteira mexicana para realizar a vingança do primeiro, num claro "estilo de ataque militar"[237], como nos lembra John Belton, que acrescenta a filiação deste filme a uma série de outros que retratam as "cicatrizes do Vietnã", em que "a grande perda da guerra é representada como uma batalha menor, doméstica, que podia ser vencida"[238]. Finalmente um pouco de ação para esses abandonados fantasmas de guerra. O banho de sangue com o qual se encerra *Taxi Driver* é repetido no desfecho de *A Outra Face da Violência*, o que nos lembra que a maior ligação entre os dois filmes é a presença de Paul Schrader no roteiro. Aqui, contudo, não há ambiguidade. É justiça por conta própria, sem delírios ou narrativa subordinada à mente de um psicopata. É a catarse nua e crua, colocada em prática por um dos diretores mais

---

[236] Mais de trinta anos depois, *Guerra ao Terror* (Kathryn Bigelow, 2008), ganhador recente do Oscar de melhor filme, iria mostrar a mesma falta de sentido no retorno ao lar que acomete alguns soldados quando retornam de uma guerra.

[237] BELTON, John. *American Cinema, American Culture*. McGraw Hill, 2005. p.218.

[238] Idem, p.219. Os outros filmes que Belton menciona são: *Gordon's War* (Ossie Davis, 1973), *Slaughter* (1976) [que obviamente ele confundiu o ano, pois havia mencionado já esse filme de 1972, dirigido por Jack Starrett e com trama semelhante à de *A Outra Face da Violência*], *Good Guys Wear Black* (Ted Post, 1979), *A Force of One* (Paul Aaron, 1979), *Forced Vengeance* (James Fargo, 1982) e *Eye of the Tiger* (Richard C. Sarafian, 1986). Curiosamente, três desses filmes são estrelados por Chuck Norris.

talentosos e injustiçados do período em matéria de mise en scène: John Flynn, que no passado dirigiu *The Outfit* (1973), e no futuro ainda faria *Souls – Liderança Desafiada* (1980), além de dois policiais que merecem destaque: *A Marca da Corrupção* (1987) e *Condenação Brutal* (1989). Este último, aliás, é protagonizado por Sylvester Stallone.

A crítica na época não se entusiasmou com *A Outra Face da Violência*. Pelo menos a do jornal mais importante dos EUA. Uma "nova versão de *Desejo de Matar* [Michael Winner, 1974]", escreveu Vincent Canby no New York Times quando o filme estreou. "Há evidências de que havia antes algo mais complexo" (segundo Canby, isso estaria no roteiro de Schrader), pois há "muitas similaridades entre Charlie, o veterano de guerra aparentemente cool e desconcertantemente calmo de *A Outra Face da Violência*, e o psicótico Travis Bickle de *Taxi Driver*. Dentro de ambos existe uma pequena dose de nitroglicerina prestes a explodir."[239] Para Canby, a ideia de promover a série de execuções violentas que vemos no filme pertence mais a Flynn. O crítico inglês Andrew Britton escreveu, em 1981, que

> A função da estrutura de volta ao lar em *A Outra Face da Violência* existe para aludir uma causa (Vietnã) à qual efeitos podem ser atribuídos e, sendo assim, permitindo uma identificação com um projeto heróico que pode ser ao mesmo tempo admirado e pensado como uma aberração psicótica.[240]

Britton acrescenta uma relação com *Rastros de Ódio* (John Ford, 1956) que vale a pena mencionar, a despeito de seu desagrado com o que considera a principal limitação do filme de John Flynn:

> A relação espelhada entre o caçador e o objeto de sua busca funciona como um meio para uma crítica ao herói: em *A Outra Face da Violência*, tornou-se um dos álibis (...) necessários para uma filiação velada com ele. Nesse sentido, o filme é um remake de *Rastros de Ódio* sem as contradições; a atitude de John Ford em relação a Ethan

[239] CANBY, Vincent. Resenha In New York Times. Pode ser vista em: http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9F06E7D61638E334BC4D52DFB667838C669EDE (acessado em 20/04/2013).
[240] BRITTON, Andrew. Sideshows: Hollywood in Vietnam. In GRANT, Barry Keith.op.cit. p.83.

> Edwards (John Wayne) é bem mais complexa e insolúvel do que a do escritor Paul Schrader em relação a Charlie (William Devane).[241]

Ainda segundo Britton, a relação entre os protagonistas do filme de Flynn e do filme de Ford acontece também da seguinte maneira:

> A gangue que mata a esposa e o filho de Charlie, e efetua sua própria castração simbólica, irrompe imediatamente após ele descobrir que sua esposa tinha um amante na sua ausência – um amante com quem ela agora queria se casar. Como em *Rastros de Ódio*, então, o vilão faz o que o herói quer fazer. (...) Mesmo que funcione simbolicamente, isso define as ações subsequentes de Charlie como patológicas, sua existência intolerável em uma América contemporânea com o que parece, na evidência acessível, ser representante, confere na recriação do Vietnã no meio-oeste uma certa adequação monstruosa.[242]

Essa ideia de Britton está em consonância com a de John Belton, reproduzida mais acima, no que diz respeito à versão doméstica da Guerra do Vietnã (em vez da selva asiática, o meio-oeste dos EUA). Trata-se mesmo da apropriação doméstica do campo de batalha vivido no Vietnã, uma apropriação que torna a vitória possível.

Para Robin Wood, num texto escrito poucos anos mais tarde que o de Britton, em *A Outra Face da Violência* Paul Schrader pode expurgar suas tendências "quase fascistas", conforme ele observa que tais tendências estão presentes na obra futura de Schrader como diretor (já em 1978 ele faria seu primeiro filme, *Vivendo na Corda Bamba*). Wood fala em "glorificação do herói desumanizado como uma eficiente máquina de matar (inequívoca em *A Outra Face da Violência*, confusa – acredito que por causa da presença de Scorsese como diretor – em *Taxi Driver*)"[243]. Canby, por outro lado, reconhece que apesar de o filme ter sido "pensado para o mercado de ação, que veria violência, sangue e sexo em qualquer momento, é muito sensível à maneira que a América profunda parecia, e tem excelentes atuações."[244]

---

[241] Idem, ibidem.
[242] Idem, *ibidem*.
[243] WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. Columbia University Press, 2003. p.45.
[244] CANBY, Vincent. *op.cit*.

A questão é: tal catarse promovida por *A Outra Face da Violência* era mesmo necessária? Naquele momento, parecia ser. É sobre a violência fundadora da sociedade americana que Flynn fala, sem meias tintas e de maneira radical (ação e reação). O momento era de enfraquecimento de parte das ideologias enfraquecidas pelas utopias dos anos 1960. Da mesma maneira que existia uma ressaca, existia também o surgimento de uma "nova direita religiosa"[245], direita que ajudaria a mergulhar o país no duplo governo de Ronald Reagan nos anos 1980. Flynn sintetiza o sentimento de ressaca levando o filme para quatro anos antes, quando a Guerra do Vietnã ainda estava em curso e era desnecessariamente alongada pelo governo Nixon. Em meio a tudo isso, recessão acompanhada de falência moral por Watergate e a derrota no Vietnã (um conflito, vale lembrar, que iniciou no seio de um governo democrata), ressurge uma nova e perigosa direita. A crítica a essa direita religiosa inexiste no filme de John Flynn. Mas existe, sim, um profundo desconforto, a ideia de que um mundo estava em ruínas, uma ausência de valores. O filme todo é banhado em tintas de melancolia que entregam um olhar de lástima para quatro anos antes, como também para o então presente. O que aconteceria a esses soldados após o tiroteio final? Como iriam suportar a vida pacata de uma cidade conservadora como San Antonio? Como se livrariam do vício da adrenalina do combate que parecia ter voltado com força? São perguntas que se impõem no desfecho.

É necessário atentar ainda para algumas coisas. Existe um mistério nos movimentos do personagem de Tommy Lee Jones, em sua relação com aqueles que o cercam, e em sua maneira de ver as coisas corriqueiras e sua própria posição como herói de guerra. Mas ele é o coadjuvante. O protagonista é o major que recebe presentes da população. William Devane, o ator por trás dessa interpretação, tem os lábios cerrados, a cara angulosa e enigmática, perfeita para viver tal papel. Ele parece encarar esse mal-estar externa e internamente como fica claro num longo diálogo com a esposa, logo após um outro em que estabelece um caminho para a relação com o filho que mal conheceu. Nesse diálogo com a esposa, a desilusão é sensível, e a câmera de Flynn mantém-se discreta, como se registrasse um ritual íntimo que acontece em meio à penumbra de um lar outrora feliz. O major é alguém perturbado, que não encontra

[245] Ver GERSTLE, Gary; ROSENBERG, Emily S.; ROSENBERG, Norman L.. *America Transformed – A History of the United States Since 1900*. Harcourt Brace College Publishers, 1999. Os autores escrevem que "fundamentalistas e evangélicos que formavam o núcleo dessa Nova Direita Religiosa uniram-se aos católicos conservadores na oposição ao aborto e outras questões sócio-culturais". p. 471.

respaldo na sociedade que o recebe de volta (apesar dos presentes e apupos). Seria capaz de superar os pesadelos e conseguir se ajustar a uma vida normal? A desgraça familiar acontece, e é como se o mal-estar precisasse atingir a superfície, tornando-se físico e voltando para o estágio mental ao causar traumas profundos. Só dessa forma ele saberia lidar com esse mal-estar.

Há ainda uma interessante ideia de deslocamento no tempo. O major Charlie saiu para a guerra em 1966. Sete anos depois, as mulheres usam minissaia e aposentam o sutiã, além de adotarem conscientemente o papel de *groupies* (palavra que ele desconhece), ou seja, seguidoras de algum rock star ou artista famoso. Há, portanto, uma dualidade entre a tentativa de adaptação a um novo tempo - adaptação que é almejada primeiramente por meio do diálogo (com a esposa, com o filho), mas também pelo reconhecimento, pela sensibilidade - e a explosão que se segue, motivada pela vingança, única sensação possível de ser realmente compreendida para alguém que perdeu a alma numa guerra. A sutileza dos planos com a esposa, na penumbra, contrasta com a fúria da perseguição aos bandidos, monstros de crueldade e grosseria. É a dispensa de energia da qual fala Jean-Baptiste Thoret a respeito dos diretores da Nova Hollywood, e principalmente do cinema de Robert Aldrich (ver capítulo 1).

Como vimos, em 1977 o escapismo ainda dividia as telas com o criticismo e a negatividade que *Rocky* estava combatendo no ano anterior. O que é interessante é que no cenário da época esse criticismo aparecia por vezes no mesmo filme que era destinado ao escapismo do público. Foi um ano vital para que Hollywood voltasse aos "eixos" de outrora, proporcionando entretenimento para um público amplo. Mas ainda se respirava uma certa liberdade para tocar em temas tabus, para percorrer trilhos de uma ambiguidade que mesmo na década seguinte ainda iria aparecer (ainda que cada vez de maneira mais minoritária).

No próximo capítulo analisaremos algumas sequências de *Os Embalos de Sábado à Noite*. Observaremos sua adequação ao espírito reinante, o potencial de sucesso de bilheteria e sua porção adulta, que limitou seus rendimentos devido à classificação etária que recebeu na época. Como vimos anteriormente, essa classificação seria mudada no relançamento do filme em 1979, relançamento que subtraia as cenas mais pesadas e facilitava o acesso dos adolescentes que embalavam na Disco, ainda um estilo de grande popularidade no final da década.

3.2. Um blockbuster diferente e sua limitação nas bilheterias

Os Embalos de Sábado à Noite foi na época um veículo para o então candidato a astro John Travolta e uma espécie de registro da era Disco, onda musical e comportamental marcada por um visual alegre (ternos brancos ou de cores fortes, adereços brilhantes, camisas de golas enormes e sapatos plataforma) e por uma música simples e dançante. Apesar desse enganoso invólucro, percebemos, em suas engrenagens, sinais evidentes do mal-estar que então perpassava a consciência americana. *Os Embalos de Sábado à Noite*, "um *Loucuras de Verão* atualizado"[246], sucedeu *Rocky – Um Lutador* na missão de oferecer um horizonte mais positivo ao público, cansado da crítica e da negatividade vinda dos diretores da chamada Nova Hollywood - e de filmes como *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) e *A Conversação* (Francis Ford Coppola, 1974), entre muitos outros. Se compararmos o final de *Shampoo*, um dos maiores sucessos de bilheteria de 1975, realizado por Hal Ashby (diretor associado à Nova Hollywood), com o final de *Os Embalos de Sábado à Noite*, notamos que a desilusão foi substituída pela esperança, sem que o final do último seja necessariamente positivo. Em *Shampoo*, o protagonista termina sozinho, vendo sua amada partir com outro homem, mais velho e melhor estabelecido profissionalmente, do alto de um penhasco (o retrato do isolamento e do desencanto). Ou seja, a vida mais libertária típica dos anos 1960 (lembremos que a história de *Shampoo* se passa em 1969) é preterida no filme em favor de uma vida mais segura ao lado de um homem maduro, valores que voltariam a predominar, aos poucos, durante os anos 1970, e principalmente nos anos 1980. *Embalos*, por outro lado, termina com um abraço de amizade entre o protagonista e a mulher pela qual ele se apaixonou. Não é, evidentemente, um filme todo "para cima", nem mesmo um filme em que predomine esse lado. A época em que foi realizado não permitia tamanho otimismo, a não ser em filmes para um público juvenil, o que não é bem o caso - acabaria se tornando um filme para esse público, para sorte dos produtores e apesar das intenções do diretor John Badham, por causa do apelo da Disco entre os jovens (apelo que provocaria um relançamento com o lado adulto do filme praticamente anulado). De qualquer forma, há uma luz, um farol que os personagens podem seguir, caso queiram (no caso de Tony, a possibilidade de estender seu sucesso do Brooklyn a Manhattan, onde tudo acontece,

[246] BUCKLEY, Michael. Resenha sem título. In *Films in Review*, fevereiro de 1978.

mais ao menos ao mesmo tempo que a Disco abandona o subúrbio e conquista a metrópole). Mais ainda que *Rocky*, *Embalos* mergulha seus personagens na atmosfera barra pesada da época. Mas aponta saídas, e também por isso foi igualmente bem sucedido nas bilheterias.

Pensando na importância do filme como documento de época, e tomando como base sua repercussão comercial, é importante lembrar que muitos de seus aspectos adultos impediram que fosse um sucesso ainda maior, justificando de certa forma a preocupação dos produtores, donos do filme, com o produto final. Em um capítulo de *Lost Illusions* que versa sobre os blockbusters, David A. Cook escreveu, seguindo caminho aberto por J. Hoberman, que *Os Embalos de Sábado à Noite* "foi também o primeiro filme para a juventude pós-anos 1960 com uma história contemporânea e atraiu um novo mercado jovem" (COOK, 2002, p. 55). Mais adiante, Cook relata que um estudo feito em 1977 pela MPAA (Motion Picture Association of America) indicava que

> 57 % dos espectadores de cinema do país tinham de 12 a 24 anos. o que significa que uma grande porção da audiência em potencial para *Os Embalos de Sábado à Noite* foi excluída devido às fortes cenas de sexo e à linguagem chula.[247]

Grease – Nos Tempos da Brilhantina (Randal Kleiser, 1978) fez um sucesso ainda maior sendo bem mais adolescente (e inconsequente), e por esse motivo *Embalos* teve o já mencionado relançamento quase dois anos depois, como informa David A. Cook:

> Para corrigir o erro de marketing e capitalizar o recente sucesso do "quase censura livre" (PG rated) *Grease*, a Paramount remontou *Os Embalos de Sábado à Noite* para um relançamento "quase censura livre" (PG rated) em 1979, gerando um novo sucesso nas bilheterias.[248]

---

[247] COOK, David A. *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. University of California Press, 2002. p. 55.

[248] COOK, *op.cit*. p.56. Na verdade, um filme *PG rated* é quase censura livre, uma vez que PG significa *Parental Guidance*, ou seja, os pais deveriam orientar seus filhos para supostos elementos mais fortes (violência, linguagem chula, menção a drogas, etc.). Ainda assim, toda a parcela mencionada por Cook

Tirando as cenas adultas da versão R-Rated de *Os Embalos de Sábado à Noite* para tal relançamento, a Paramount conseguiu anular boa parte do interesse do filme, restando apenas a música e a dança. Para este trabalho só conseguimos ver a versão original, lançada aqui em DVD. A versão cortada e tornada censura livre, pelo que pesquisamos, não está disponível em home video e não existe na internet.

Pôster da versão reduzida (PG-Rated) de *Os Embalos de Sábado à Noite*

(de 12 a 24 anos) estaria liberada, em tese, para ver um filme *PG rated*. Um filme R-rated, por outro lado, só poderia ser visto por maiores de 17 anos, a não ser que os menores fossem acompanhados pelos pais. Para mais informações, ver: http://en.wikipedia.org/wiki/Rated_PG#Ratings

****

A primeira imagem de *Os Embalos de Sábado à Noite* é a ponte do Brooklyn, imponente peça que liga o bairro a Manhattan, tomada com ruídos distantes do tráfego. A câmera sobrevoa a ponte até chegar ao bairro, e aos poucos vamos ouvindo melhor o som ambiente, os carros nas ruas, um apito. Corta para o trem que passa sobre trilhos elevados, com a cidade pulsando embaixo, e o som do veículo torna-se subitamente alto. Com essas imagens, Badham situa a história num ambiente específico, o Brooklyn, para mais adiante apresentar um herói local, o dançarino e balconista Tony Manero (John Travolta), visto na calçada andando ao som da música extra-diegética dos Bee Gees ("Staying Alive"), que entra assim que aparece o nome John Travolta nos créditos. Corta em seguida para seus pés. Seus passos acompanham o ritmo da música, e a câmera, por sua vez, o acompanha. Ele para numa vitrine e compara o seu sapato vermelho com o verde que está na loja. Até agora não vimos seu rosto, mas essa informação já diz algo sobre a moda colorida da época, à qual ele (e os demais personagens jovens) se submetem. Logo após o nome original do filme – *Saturday Night Fever* - estampar a tela sobre os passos de Tony, a câmera sobe até seu rosto. É bem jovem (mais tarde ficamos sabendo que tem 19 anos), e caminha pela calçada com uma lata de tintas e o olhar geralmente fixado em garotas. Uma delas retribui o olhar, mas após alguma hesitação, ele não se sente compelido a persegui-la. Uma outra, logo adiante, o atrai, mas sua investida revela-se infrutífera. É um garotão sedento por sexo (conforme vemos quando, segurando grosseiramente seu órgão genital por cima da calça, ele volta ao curso anterior). Teria mais interesse pelas inatingíveis? Por que outro motivo teria desistido daquela que lhe retribuira o olhar? Tony pega dois pedaços de pizza e continua a caminhada enquanto a câmera o persegue, com alternância de ângulos, entre o clássico plano fechado no rosto, o plano aberto que o pega de corpo inteiro, alguns planos fechados dos pés, um plano em que a lata de tinta parece dançar a música, e inusitados contra-plongées de enquadramento enviezado. Só por essa abertura já notamos estar diante de um filme pouco usual dentro de dois padrões: o de filmes para grande público e o musical hollywoodiano. O filme se insere logo de cara dentro de um panorama em que tais características de certo cinema moderno (contra-plongée, decupagem fragmentada de uma caminhada, câmera nas ruas) já eram bem aceitas

dentro da indústria cinematográfica americana. É uma conquista, afinal, da Nova Hollywood (mais do que *Rocky*, *Os Embalos de Sábado à Noite* revela grande parentesco com o estilo dos jovens que mesclaram a tradição americana com a modernidade europeia).

A música continua, mas de fundo, pois o momento já é outro. Tony entra na loja e atende a senhora compradora da tinta que ele havia, por sua vez, comprado em outra loja. Sua simpatia e o desconto dado sem a permissão do patrão faz com que a senhora não reclame pela longa espera. Sabemos assim que ele tem um emprego em que não pode vislumbrar a promessa de um grande futuro. Tony anda pela loja sem a menor discrição. Empurra uma escada presa em trilhos e a escada passa por cima de onde está seu patrão, que comenta, aparentemente para o cliente que está próximo, mas olhando para a estante: "Tudo bem. Agindo assim sentem-se poderosos", numa clara alusão à juventude e seu habitual descompasso rítmico com a sociedade. Mas apesar da falta de perspectivas, Tony é do tipo amigão, um cara bacana com os clientes. Seu maior problema, por enquanto, parece ser um adiantamento negado pelo chefe, e isso o impedirá de comprar logo uma camisa elegante (vemos o pedido de adiantamento sem a música de fundo).

Entrando em casa, a primeira coisa que escuta é um "onde você estava?", com tom de bronca, de sua mãe. O pai entra em cena logo em seguida, saindo de tras da parede que separa o pequeno hall de entrada da sala de jantar, e insiste que a mãe quer saber onde ele estava. A música, que havia retornado brevemente enquanto ele entrava na casa, cessa novamente nesse momento, indicando que ali Tony começaria a entrar num mundo mais problemático, o horizonte do sábado à noite começa a se esvanecer no seio familiar, hostil aos arroubos de sua juventude. O pai repete a fala da mãe: "onde você estava?", ao que a mãe, aparentemente mais zangada que o pai, reforça: "seu pai quer saber onde você estava?". O ciclo de cerceamento que o rodeia é assim apresentado (com pai, mãe e avó, que o olha com expressão de cenrura no rosto) ao espectador. Aquele dançarino, das ruas e da loja de tintas, que veremos logo depois arrebentando na pista de dança, em casa é apenas um filho que deve obediência aos pais, e esses pais o tratam com alguma rigidez, enquanto ele fica sem ação perante o olhar de reprovação da avó. Em seguida, Tony sobe as escadas para o quarto e encontra a pequena irmã, que nesse momento é apresentada como um pequeno alívio, um bálsamo dentro de um ambiente de castração.

Uma fusão leva para a cena seguinte, na qual vemos Tony em seu quarto, com um secador, arrumando cuidadosamente seus cabelos. Entra uma outra música dos Bee Gees (desta vez, "Night Fever", outro grande sucesso da época). Na parede, posters de Al Pacino (em *Serpico*, Sidney Lumet, 1973), de *Rocky – Um Lutador*, de Bruce Lee, do seriado *Mulher Maravilha* (vários diretores, 1975-1979), de Farrah Fawcet. Mais um contra-plongée inusitado mostra ele de cuecas, imaginando a dança na Disco (é a primeira imagem que temos de uma pista de dança, e essa imagem vem como um flash, indicando o que está na cabeça de Tony), e colocando correntinhas no pescoço, uma delas com um crucifixo, indicando sua formação religiosa. Ele vai pegar uma roupa e a câmera o espera dentro do armário. Fecha o ziper (com a câmera numa angulação que visa acentuar seu lado sexy) e se arruma diante de um espelho. Nesse momento entra o pai, refletido também no espelho, chamando-o para jantar. O pai observa a foto de Farrah Fawcet, seus seios insinuam-se sob o tecido do maiô; o plano de detalhe nos seios da atriz indica que o pai olha exatamente para esse lugar, o que nos dá a informação de que, por trás daquele ambiente católico, como se podia esperar, existe ainda o desejo (ou ao menos a curiosidade) sexual.

A cena seguinte é a da mesa de jantar. Tal cena mostra um esquematismo que contamina o filme em alguns (poucos) momentos. Algo mais grosseiro que a sequência de cerceamento na chegada de Tony à sua casa. Durante o jantar, Tony faz uma observação sobre a reclamação de sempre, de que ele estava atrasado, quando todos ali deviam saber que ele sai do trabalho às 18h. Ele pergunta se a mãe precisa fazer sempre o sinal da cruz quando olha para a foto do outro filho, e ela apresenta para o espectador o irmão mais velho de Tony, um padre, numa fala um tanto didática (que existe só para que o espectador saiba do irmão). O pai comenta que é raro, hoje em dia, ela fazer isso. O ângulo da câmera muda para pegar pai, mãe e irmã no mesmo quadro, e preparar-nos para a fala seguinte, quando a pequena irmã faz um comentário jocoso, de que Tony teria inveja do irmão mais velho (pois, aparentemente, este havia encontrado um caminho). Tony manda a irmã calar a boca e leva um tapa na cabeça de seu pai, que é repreendido pela mãe com um tapa na mão. O pai devolve um soco no braço da mãe, que revida na filha, e essa ciranda de agressões procura, de forma um pouco infantil, mostrar o ambiente familiar do herói, um ambiente tipicamente ítalo-americano, com todo mundo de sangue quente. Logo em seguida, a mãe tenta refazer a ordem, dizendo que fez mais costeletas, ao que o pai responde criticamente que esse tipo de luxo era

desnecessário. Diz que é dele a obrigação de sustentar a casa, acrescentando que está "desempregado a seis, sete meses" (informação que joga o espectador no contexto da crise econômica e do alto índice de desemprego). A situação na mesa fica então insuportável. O pai expõe sua fragilidade, e deve descontar em Tony (com mais um tapa na cabeça) para se reconfortar na liderança da casa. Mas não consegue evitar o clima terrível que ele mesmo criou, e sai para dar uma volta, expondo uma inevitabilidade de confronto naquele momento. Após a saída do pai, a mãe pede para que Tony a leve à igreja. Ela quer rezar para que o filho padre ligue para ela (o ângulo da câmera muda novamente para enquadrar a foto do irmão, colocada acima da cabeça da mãe, em um parapeito localizado atrás da mesa). Em toda essa sequência do jantar, como geralmente na casa de Tony, temos uma decupagem clássica, com campo e contracampo, mudando a angulação para inserir uma ou outra informação importante, ou para captar o conjunto, no momento em que eles se agridem fisicamente.

Inicia-se, então, uma nova sequência. Travolta está parado na rua, à noite, quando chega um carro com quatro amigos (Bobby C, Joey, JJ e Gus). Eles fazem uma brincadeira boba, denotando uma infantilidade tipicamente masculina, e partem, após uma manobra arriscada que quase provoca uma batida com outro carro. Chegam à 2001 Oddyssey[249], a discoteca local, onde um cartaz anuncia um concurso de dança. Quando entram no local, Tony está na frente, e é saudado como um príncipe por alguns conhecidos. Sua caminhada triunfal parece uma imagem de sonho de qualquer jovem de 19 anos. Até que temos uma câmera subjetiva e a recepção se revela então mais neutra. Não nos parece, contudo, um comentário sobre o que seria realidade ou imaginação dele. Parece mais uma alternância de registros semelhante à do início, na calçada. Já havíamos visto a admiração que muitos ali têm por Tony. Agora é necessário apenas mostrar a caminhada deles para a mesa, apresentando-nos o ambiente propício ao flerte (durante a caminhada, uma mulher olha interessadamente para JJ, um dos amigos de Tony).

Um corte da pista de dança para a mesa apresenta Annette (Donna Pescow), a garota que é apaixonada por Tony (e que ele insiste em esnobar durante todo o filme). A mudança da música parece enunciar algo, pois é como se ouvíssemos o barulho de uma agulha pousando abruptamente sobre os sulcos de um disco dos Trammps. Tal corte parece comentar o ruído que a presença dela causa na harmonia da turma. Ela convida

[249] Está escrito desta maneira em dois lugares, e em um outro apenas Odyssey, que é o correto.

Tony para dançar. Ele aceita, mas lembra-a de que ela não é a garota de seus sonhos. A chegada de Tony na pista causa um breve furor. Todos ali reconhecem sua majestade na dança, e mesmo ela está ali para fazer com que ele brilhe, enquanto ela o endeusa com o olhar, de seu patamar de tiéte. Toda a relação de Tony com Annette, veremos, será pontuada pela desilusão dela e pelo menosprezo de Tony. Entendemos que a relação se construiu dessa maneira porque ela quer namorar, e ele só quer sexo. Sabemos que ambos tiveram algo no passado ("uma vez só", Tony reforça), além de terem, juntos, disputado um concurso de dança anterior. Durante o diálogo entre eles, fica clara a tentativa do filme de explicar e relativizar o comportamento hostil de Tony. Ao ser chamado para resolver um pequeno problema da turma (um amigo demorou mais do que devia para liberar o carro para outro transar), Annette fica sozinha no bar. Ela observa rapidamente a garota que dança de *topless* (algo comum nas discotecas da época era colocar garotas, contratadas da casa, para entreter os homens dessa maneira). Observa os seios da garota, e olha para seus próprios seios. O sorriso que ela lança para o vazio indica que a comparação lhe foi favorável. Quando Tony chega ao carro, flagra o casal durante a transa. Vemos o traseiro do homem, e depois os seios da garota (algo impensável num filme juvenil americano). Ele comenta que ainda não gozou (idem), e pede mais algum tempo. Quando terminam, com o testemunho do casal que esperava sua vez, ele pergunta qual é mesmo o nome dela, indicando o descompromisso e a liberdade sexual, conquistas dos anos 1960.

Durante essa sequência na Disco, somos apresentados também a Stephanie (Karen Lynn Gorney), moça por quem Tony logo se apaixona. Aparentemente, o que o excita é a maneira como ela dança; ele parece, então, ser guiado sexualmente pela dança, ou pelo molejo do corpo, como podemos considerar em retrocesso pelas duas mulheres com quem ele flerta durante a caminhada na calçada do início do filme – ele desiste da primeira porque ela não parece ter muito molejo, e persegue a segunda, uma mulata, talvez por perceber nela uma forte expressão corporal, propícia para a dança.

Após o imblóglio do carro e da transa, Tony volta para a pista, onde começa a fazer uma pequena coreografia com duas moças. Uma delas pede um beijo, e ao ser atendida se vangloria do fato de ter beijado Al Pacino. Aos poucos seus amigos se juntam a eles, e outros frequentadores aumentam o grupo, formando todos uma coreografia razoavelmente ensaiada que coloca o espectador (e os personagens) numa espécie de bolha onde só têm lugar a alegria e a descontração. Do minuto 23, quando tal

coreografia se inicia, aproximadamente, ao minuto 26, vemos o desbunde da Disco em todo o seu potencial. A cena é realmente impressionante, e parece ter sido pensada para contaminar o espectador definitivamente com a febre do sábado à noite, febre que poderia imunizar o mesmo espectador dos efeitos da realidade que ele enfrentaria no restante do filme. No dia seguinte, em seu quarto, Tony observará atentamente o poster de Al Pacino no papel do detetive barbado *Sérpico*, fazendo clara relação com o que ouviu da moça na pista de dança. Ele sai do quarto, ainda de cueca, e grita para a avó, envergonhada da semi-nudez do neto: "Attica! Attica!" numa alusão ao personagem de Pacino em *Um Dia de Cão* (Sidney Lumet, 1975).

Em 26 minutos, *Os Embalos de Sábado à Noite* apresenta seus personagens (o irmão padre, visto apenas em foto, aparecerá logo mais), informa a realidade da época mostrando o subemprego de Tony e o desemprego de seu pai, e mostra o fabuloso potencial de escape da febre Disco, potencial que contempla a liberação sexual conquistada na década anterior. A partir de então, Tony passará a lamentar, gradativamente, o contexto limitador em que está inserido. O primeiro sinal de que ele se conscientiza disso é quando seus amigos zombam de um homossexual que passava pela rua. É o momento em que ele começa a se entediar com os amigos, num processo que só aumentará durante o filme. A cena, contudo, é sutil. Pode passar despercebida pela maior parte dos espectadores, que, afinal, foram aos cinemas para ver Travolta dançar. O filme, aliás, tem mais sutilezas do que a média dos candidatos a blockbuster.

A vida de Tony continua sendo mostrada com altos e baixos, com os baixos se tornando mais frequentes à medida que o tempo passa. No trabalho, o chefe lhe dá um aumento. Ele agradece entusiasmadamente, mesmo quando o chefe alerta para olhar primeiro de quanto foi esse aumento. Mesmo sabendo que é apenas de 2,50 dólares, Tony não se abala. O que importava, naquele momento, era ter recebido um aumento do chefe. Era como um elogio para ele, um jovem que precisava de elogios também fora da pista de dança. No jantar com a família, logo em seguida, as mulheres da casa retiram os pratos, e ele vai ajudar. O pai o repreende: "o que você está fazendo? Deixe que elas tirem os pratos", numa clara indicação do machismo presente em sua constituição familiar. O pai insiste em ter com ele uma conversa de homem para homem (deixando o serviço sujo da cozinha para as mulheres, cientes de seu lugar na hierarquia do lar). Ao saber que o aumento era de apenas 4 dólares (o chefe aumentou ainda mais ao perceber que a diferença de 2,50 não havia desagradado a Tony), o pai reclama: "hoje em dia, 4

dólares não compram nem 3 dólares", diz, maculando a felicidade do pobre rapaz, que no entanto responde aquilo que o espectador havia sentido na cena anterior: "aumento significa reconhecimento" Em seguida ele se retira da mesa, xingando o pai de forma grosseira ("asshole"). O pai parece não se importar muito com a ofensa. Apenas reitera o espanto com a satisfação do filho pelo aumento de apenas 4 dólares.

O concurso de dança, além das noites na 2001, é outro possível escape para Tony. Sob o pretexto de ensaiar para a competição, ele passa parte de seu tempo livre com Stephanie, a garota pelo qual se apaixonou na pista de dança. No início, contudo, começa a praticar com Annette, a garota que o idolatra. A sequência em que ele sai do estúdio onde treinava com Annnette para o estúdio ao lado, onde Stephanie pratica balé, é indicativa de como ele vê esta última. No primeiro estúdio impera a dance music, no segundo, um piano clássico. Ele observa Stephanie como quem observa um novo mundo, uma nova possibilidade de vida. O rosto dela é visto de perfil, com uma luz provocando brilho no contorno de seus cabelos. Se antes ele havia se apaixonado pelo lado dançarina de Stephanie, agora se apaixona por sua sofisticação. Ela, mais tarde saberemos, trabalha em Manhattan, e se relaciona com pessoas de lá. Aguarda ainda o momento definitivo de se mudar do Brooklyn, sair daquela vida medíocre e do entorno limitado do bairro. Como ela mesmo diz, existe um abismo entre eles, um abismo que não é só cronológico, mas emocional e cultural (ela é apenas um ano mais velha, mas sente que é muito mais que isso). Ele bebe café, ela bebe chá (porque é mais chique – ou seja, ela também é ingênua). Na conversa, o abismo fica evidente. Ela se vangloria de ter conhecido Laurence Olivier, e de ter almoçado em restaurantes chiques com Cat Stevens e Eric Clapton. Revela-se também limitada por valores equivocados, como se almoçar com gente famosa fizesse dela uma pessoa melhor. Mas ele, então com 19 anos e com a formação que teve, é jovem demais para não se impressionar com isso, embora bronco o suficiente para não se impressionar demais. Num momento em que ela diz que sua vida está mudando rapidamente, que ela está crescendo, ele a aconselha a fazer dieta, e depois dá um sorriso maroto.

A cena seguinte, quando Tony reencontra o irmão Frank (Martin Shakar) em seu próprio quarto, é marcante por dois motivos: a) é quando sabemos que o irmão havia desistido do sacerdócio, ao mesmo tempo em que finalmente o vemos pela primeira vez, tirante a aparição no retrato (ou seja, ele só aparece para o espectador quando desprovido de sua condição religiosa); b) num dos planos que compõem a cena, vemos

Frank, de pé, explicando a opção para Tony, que está sentado, com o poster de *Rocky* logo atrás dele. É como se Tony estivesse no meio de dois ídolos, Stallone e o irmão mais velho. Tony está visivelmente abatido. Frank percebe: Tony está decepcionado com o irmão, o que remete à fala da irmã, durante o jantar, de que ele tinha inveja do irmão padre (bem, de certa forma, agora não teria mais). Num dos contracampos, Frank aparece na frente de um crucifixo desfocado (presença enfraquecida da religião), que compõe o enquadramento com um abajur (objeto que ilumina, mostra a luz). É como se o sacerdócio ainda o dominasse, mesmo tendo ele desistido de ser padre. No diálogo seguinte, essa ideia é negada, no que talvez seja uma forma de negar aquilo do qual não consegue se escapar. Ao ser indagado sobre o motivo da desistência, Frank diz para Tony que são vários motivos: "um dia olha para o crucifixo e só enxerga um homem morrendo numa cruz" (uma ideia que dialoga com o crucifixo desfocado do plano anterior). Depois sugere que foi moldado pelos desejos dos pais, numa indicação de que havia escolhido a carreira de padre somente para satisfazê-los. Como havia desistido, deixava de ser o filho perfeito, ao que Tony, esperançoso e tido como o rebelde, o maldito (segundo sua própria impressão do relacionamento com a família), observa: "se você não for mais tão bom, talvez eu não seja mais tão ruim". Essa fala revela o típico pensamento de um jovem ítalo-americano de forte formação católica. Há o irmão que anda nos caminhos de Deus, e por isso é o bom, o filho perfeito. E há o irmão de futuro indefinido, cujo maior prazer é dançar no sábado à noite, e por isso é o desviante, a ovelha negra do rebanho. É a crença num equilíbrio universal. Um deixando de ser perfeito para se tornar humano, o outro poderá também encontrar sua humanidade. Mais tarde, em um jantar em que o ex-padre está ausente, há uma nova briga, e Tony diz para a mãe o que ela já sabe, que Frank não seria mais padre, e que agora ela tinha apenas "três filhos de m....". Há uma preocupação em não demonizar a mãe, cuja atitude pode ser explicada pela criação que teve e pelo sonho parcialmente realizado de ver o filho se tornando um padre. Da mesma forma, Tony é rude com Annette por causa das circunstâncias, da pressão em que se vê metido e de alguma tensão recente (como quando ele a informa de que não farão mais uma dupla no concurso).

Sobre sonhos dos pais e sua materialização ou não pelos filhos, James Monaco escreveu algo interessante, ainda que apenas parcialmente correto:

> Se *Os Embalos de Sábado à Noite* era ambicioso em algo, seria a respeito dessa curiosa comunhão entre os fifties dos pais e os seventies dos filhos. É interessante especular de que maneira a loucura dos fifties é o resultado de pais e mães envelhecidos (que fazem os filmes e os shows de TV) forçosamente imporem seus sonhos de juventude sobre seus filhos.[250]

Desse modo, Monaco insere o filme na mesma onda de nostalgia que marcou *Loucuras de Verão* (George Lucas, 1973), mas a nosso ver essa associação é apenas parcialmente correta. Se há mesmo algo na febre Disco que retoma a febre do twist e do rock'n'roll dos anos 1950, e se há um parentesco evidente entre os dois filmes, o mal-estar que percorre todo o filme de Travolta e Badham é típico de sua época, anulando qualquer possibilidade de associação com a onda dos filmes nostálgicos. Podemos acrescentar aí *A Última Sessão de Cinema* (Peter Bogdanovich, 1971), um dos filmes nostálgicos dos anos 1970 que, por sua vez, está carregado de um mal-estar, de um sentimento de fim dos tempos que começa a se tornar mais frequente no momento em que foi realizado. E lembrar que *Loucuras de Verão* é o precursor de um tipo de filmes, as comédias colegiais picantes, que proliferariam nos anos 1980, impulsionadas pelos sucessos de *Embalos* e de *Clube dos Cafajestes* (John Landis, 1978). Nesse sentido, retomando e atualizando um tipo de filme que remonta a *Juventude Transviada* (Nicholas Ray, 1955), *Os Embalos de Sábado à Noite*, que em muitos aspectos também antecipa as comédias colegiais dos 80s, pode mesmo ser considerado um filme nostálgico (ainda que o posterior *Grease* se enquadre muito mais nessa categoria).

Voltando à análise do filme, é necessário explorar mais a relação de seu casal em potencial. Stephanie é como um porto seguro para Tony. Talvez no fundo ele saiba desde o início que seu amor não é correspondido. Mesmo assim, a aparição dela faz com que ele fique cego para todas as outras garotas, mesmo para aquelas que, como Annette, se jogam aos seus pés. Na 2001 Odyssey, quando Stephanie está ausente, sua pulsão sexual se dá igualmente de maneira diversa da que era vista no início do filme. Em mais de um momento ele abandona o par (a relação sexual a dois) para se esbaldar sozinho na pista (a masturbação). Se não puder ter relações com sua amada, não terá com nenhuma outra mulher. Diferentemente de Bobby C (Barry Miller), o amigo que

[250] MONACO, James. American Film Now. Plume, 1984. p.283-284.

engravidou a namorada e se encontra em desespero, para Tony só há futuro possível, ao menos conforme pensa por alguns dias, e esse futuro seria com Stephanie ao seu lado.

A primeira ida de Frank, o irmão mais velho de Tony, à 2001 Odyssey é como um rito de passagem. Frank se impressiona com o impacto da chegada de Tony e seus amigos. "Parece o mar vermelho se abrindo", comenta numa referência bíblica, pois é o único referencial que tem na mente por enquanto. Na mesa, ele mal consegue observar o irmão na pista de dança, pois Bobby C o interroga a respeito da possibilidade de conseguir da igreja a permissão para um aborto. Ao ouvir uma negativa, seu desespero começa a aumentar - algo visível em seu rosto e no de Frank; ele é novo demais para ser pai e arcar com a responsabilidade de sustentar um lar e um filho, e Frank se comove com sua feição desolada na mesa da casa noturna. Após esse diálogo, Frank vai embora da discoteca, aparentemente em crise com a própria decisão de abandonar o compromisso religioso. Mais tarde, Frank sai da casa da família dizendo que ex-padres não voltam para casa. Ele entra no carro, mas no banco do passageiro. Não vemos quem dirige, numa analogia com a própria condição de Frank, que não sabe o que fazer da vida (algo natural para alguém que acaba de desistir de um projeto de vida). Ele deixa a batina e o colarinho de padre na escrivaninha de Tony, como um presente. Tony observa o colarinho, e com ele simula um enforcamento, numa óbvia menção ao fim da vida que para ele significa a devoção a Deus. Curiosamente, a imagem de Tony simulando um enforcamento é sucedida, com uma fusão, à imagem de Stephanie no estúdio onde ela e Tony ensaiam para o concurso. Pode tratar-se de uma sugestão de que, assim como a religião, uma ligação dos dois significaria o mesmo tipo de aprisionamento (fim de vida hedonista) para Tony. É mais um exemplo de sutileza com a qual trabalha Badham.

Em um momento que exemplifica essa entrega castradora, ele pede dispensa mais cedo para o chefe com a intenção de ajudar Stephanie a se mudar para Manhattan. O chefe não permite, e por isso Tony se demite. Abandona o emprego sem pestanejar, e depois pega emprestado o carro de Bobby C, para ajudar Stephanie. Mais tarde ele descobre que não havia perdido o emprego, que o chefe pensou melhor e não poderia abrir mão de um funcionário tão querido e tão simpático com os clientes. O desfecho dessa cena também é indicador de uma crise em Tony. Seu chefe lhe diz que ele tem um grande futuro ali. Que fulano está com ele há quinze anos, e sicrano há dezoito anos. O rosto de Tony após essas informações reflete a simulação de enforcamento no quarto minutos antes.

Mas voltemos à mudança de Stephanie. Ao alcançar o destino, eles encontram o amante de Stephanie ainda no apartamento (ele está prestes a fazer uma longa viagem, e por isso permitiu que Stephanie ocupasse o imóvel). Trata-se de um homem mais velho, e aí fica claro o abismo cronológico a que ela se referiu anteriormente. Esse homem é descolado, um cara por dentro das últimas tendências da moda (estar na moda, no filme, é condição essencial para os personagens). Toda a relação entre Stephanie e esse homem será marcada também por um abismo, mais ou menos com as mesmas medidas do que existe entre ela e Tony, ou até maior. Ao saber que seu amante deixaria os móveis todos com ela (porque, afinal, ela os havia escolhido), ela diz "super", e é repreendida por ele, pois ninguém mais diz "super". É gíria do passado. Ela diz que leu um livro, ele diz que ela devia ter lido outro. O rosto de Stephanie após essa repreendida, assim como o rosto de Tony enquanto olha para ela, diz tudo sobre o entendimento que ambos tiveram da situação. Ela se muda para Manhattan, mas ainda está longe de abandonar suas raízes do Brooklyn. É um caminho que Tony irá querer percorrer também. Trata-se, afinal, de encurtar a distância ("go the distance", como em *Rocky*), a grande distância que os separam de novos horizontes. A atuação de Karen Lynn Gorney é fundamental para que essa cena funcione. Ela consegue exprimir decepção e aflição ao mesmo tempo, e a expressão de Travolta, entre um silencioso e expressivo "está vendo?", a ternura e a condolência, ajuda a fazer com que a cena represente uma possível cumplicidade assexuada entre Tony e Stephanie. Algo que será parcialmente negado no momento seguinte, quando ambos discutem sobre o ocorrido (e sobre a surpresa de encontrar o homem ali), mas será confirmado no desfecho, em que ambos se abraçam como amigos, nunca como amantes. A amizade será confirmada também num outro momento, logo após a discussão, em que ambos vão observar a ponte do Brooklyn e ele explica tudo o que sabe sobre tal ponte. É um momento em que não há romantismo, mas ternura e o crescimento de um forte laço de amizade entre os dois. O penúltimo plano dessa cena é especial. Ela lhe faz carícias nos cabelos e lhe beija o rosto. Ele, enquanto é acariciado e beijado, tem os olhos marejados de lágrimas contidas, como quem se apercebe de que a relação não passaria de amizade. Um plano incrivelmente tocante, provavelmente o melhor do filme. A cena se encerra com a ponte vista de baixo, imponente como num cartão postal. A ponte é, aliás, o local onde irão ocorrer as duas sequências mais pesadas do filme.

São na verdade duas sequências irmãs, de desenvolvimento progressivamente negativo, que resumem muito bem o lado mais sério e adulto de *Os Embalos de Sábado à Noite*. A primeira delas acontece depois que Tony desiste de transar com Annette quando é informado de que ela não estaria protegida (sem tomar pílulas e sem diafragma). Os amigos logo chegam, e todos, incluindo Annette (e excluindo Gus, que está no hospital por ter levado uma surra de uma gangue), vão para a ponte do Brooklyn, onde começam a brincar para assustar Annette. Eles simulam uma queda da ponte, sem informar a pobre moça de que há uma grade de proteção no local onde eles caem, uma grade localizada pouco abaixo do nível onde passam os carros. Ela só descobre a brincadeira quando vai, assustada, ver o que aconteceu com os amigos. O comentário de Bobby C, único deles que havia ficado no carro, é extremamente grosseiro, mais ainda pela expressão de seu rosto do que pelas palavras: "mulherzinha estúpida". Daí presume-se que futuramente, numa hipotética família formada por Bobby C e sua namorada grávida, haveria a reprodução do mesmo ambiente machista que há na casa de Tony.

A segunda sequência acontece cerca de trinta minutos depois, logo após o concurso de dança que provoca a crise definitiva entre Tony e seus amigos. Antes de analisá-la, é interessante pensar no número que Tony e Stephanie apresentam no concurso. Filmado de maneira onírica, com os movimentos em câmera lenta e muito mais entorpecidos do que competitivos, o número se encerra com um beijo na boca, longo, terno, mas novamente assexuado. O tom onírico pode indicar que tivemos de fato uma projeção de Tony de como aconteceria esse número, ou de como deveria acontecer segundo sua vontade (impressão sustentada mais tarde, quando numa conversa dentro do carro, Tony tenta beijá-la e é veementemente rechaçado). Por outro lado, o comportamento de Stephanie após o concurso indica que ela aceitou o beijo apenas como forma de encerrar o número, pensado para ser romântico, com chave de ouro. O concurso termina com a sagração de Tony e Stephanie como vencedores, apesar de, como vemos, o casal porto-riquenho que conseguiu o segunto lugar ter dançado melhor e de maneira mais competitiva (a preocupação de Stephanie e o olhar de admiração de Tony para eles vai também nessa direção). O preconceito racial, evidente quando o casal formado por negros sai da pista sob uma predominância de vaias, é confirmado e rejeitado por Tony, que entrega o troféu e o envelope com dinheiro para o casal porto-

riquenho[251]. O segundo lugar, contudo, havia sido festejado por esse casal como um bom resultado, um sinal de conquista latina no seio da América. Tony, por sua vez, não se conforma com o título que considera fajuto. Queria ter vencido pelos próprios méritos, ou perdido, como Rocky perdeu, por pouco e por pontos, a luta final para Apollo Creed. A distância a ser encurtada não é a que separa um competidor de um troféu, mas aquela que impede alguém de ter uma vida justa e decente.

Um plano-sequência leva Tony e Stephanie para fora da 2001 até o carro de Bobby C. Durante a caminhada, com Tony segurando o braço de Stephanie e a obrigando a andar com mais rapidez, ele desabafa sobre as injustiças que tem testemunhado, com o pai sendo humilhado no emprego que finalmente conseguiu, descontando na mãe a humilhação que passa, com latinos sendo humilhados publicamente, sobre uma corrente de culpabilização que nunca é quebrada, onde todos descontam em alguém as pressões sofridas na sociedade. É o momento antissistema de Tony, o momento da elucidação que o deixará apto a encurtar a distância futuramente. O plano se encerra apenas quando o casal senta no banco de trás do carro para conversar com mais calma.

Podemos, finalmente, passar para a sequência seguinte, a sequência irmã daquela que descrevemos anteriormente, na ponte do Brooklyn. Sequência que se inicia quando, após a saída nervosa de Stephanie do carro (por ter rechaçado as investidas de Tony), os amigos chegam com Annette, visivelmente alterada por álcool e drogas, para mais um passeio noturno pelo bairro. Ela se entrega aos homens com volúpia. Mas no meio da primeira transa, percebe o que está fazendo e tenta voltar atrás. É, então, estuprada no banco traseiro, primeiro por Joey, depois por JJ (que ainda menciona: "justo comigo ela começa a chorar?"), enquanto Tony ouve tudo no banco dianteiro, sem reagir ao estupro daquela que o ama. A decepção de Tony é completa. Com os amigos, com Annette, com o Brooklyn e até com a ponte. Nada mais parece fazer sentido. É a falência moral de seu mundo (da América?). Bobby C, de longe o mais sensível, e até por isso mais problemático, observa, desolado, o que fazem com Annette e a expressão sorumbática de Tony. Após a farra com a garota, eles vão à ponte e começam novamente a brincar no parapeito, arriscando-se a sofrer algum acidente. Um deles abaixa as calças e fica de pé na beirada, enquanto Annette chora. O outro se

[251] Não existiu no filme até aqui um sinal claro desse preconceito, apesar de sempre vermos poucos negros na 2001 Odyssey.

aproxima e ambos passam a se empurrar, numa brincadeira inconsequente. Annette começa a surtar, não pelo que então faziam os amigos, mas pelo que eles haviam feito com ela e pela reação de Tony, que a chama de vulgar. O problemático Bobby C sai de sua passividade e entra na brincadeira. Quer mostrar, pela primeira vez no filme, que é valente, pendurando-se nos cabos da ponte, como seus amigos haviam feito na brincadeira da outra sequência. O ato de se pendurar, e depois dançar na beira da sustentação da ponte, para ele, representa a força de encarar a paternidade, algo que o assustava além do normal. Mas seu ímpeto de morte é forte, e ele cai, num misto de acidente e intenção que a câmera da Badham filma com habilidade ("é possível se matar sem se matar?", murmura Tony depois, enquanto policiais procuram o corpo).

Bobby C cai justamente quando perde a coragem e começa a chorar. Torna-se fraco, e, com isso, perde o equilíbrio (físico e mental). Por um lado, ele claramente subiu no perigoso parapeito para se provar. Caso conseguisse resistir à pressão, sairia um novo homem da aventura. Não foi o que aconteceu. Bobby C foi a vítima fatal de um mal-estar entre os amigos que saiu do estado de latência para explodir após o concurso de dança. O mais fraco da turma era também o único capaz de mantê-los unidos. Sua morte significava a um só tempo a tragédia e a dissolução da turma. Nunca mais eles seriam os mesmos.

Num plano próximo ao final da cena da procura pelo corpo, Tony, pensativo, não divide o quadro com as luzes da discoteca, como em outros momentos do filme, mas com as luzes de uma sirene policial, que ocupa toda a metade direita do quadro. É a substituição do hedonismo pela responsabilidade, do febril pelo real. Ele se retira de cena andando para longe da câmera, ignorando o chamado dos amigos. Vai encontrar Stephanie, de metrô. No cartaz atrás dele, "Take-off to Miami – 20 cents". Não deixava de ser uma fuga barata daquele lugar.

O abraço final entre Tony e Stephanie, com a íris se fechando neles (à maneira dos anos 1920 e da Nouvelle Vague francesa – lembremos, por exemplo, do *Jules et Jim* de François Truffaut, 1962). Antes disso, a imagem é congelada, bem à moda da época. Eis o fim do filme: a promessa de amizade. Um fiapo de esperança em meio à tragédia. Mas o mal-estar é presente em quase todo fotograma que não mostra a pista de dança. A Disco era um escape possível, para ele e para a sociedade americana. E esse escape, como qualquer outro, não tinha como vencer as agruras do mundo.

****

Além de ser considerado o retrato mais famoso da era Disco, *Os Embalos de Sábado à Noite* é um dos filmes mais vistos e conhecidos da segunda metade dos anos 1970. Conforme conta Johnny Morgan na introdução de seu livro sobre a cultura Disco, *Os Embalos de Sábado à Noite* "foi o ápice e o começo do fim para o movimento disco" (MORGAN, 2011, p.8). E acrescenta, indicando o alcance da febre ao redor do mundo:

> No momento em que o filme *Os Embalos de Sábado à Noite* conquistou as bilheterias pelo mundo em 1978, o mundo inteiro dançava funk, soul ou batidas disco em clubes, bares, discotecas, e até em rinques de patinação, que viraram *roller discos*. De fato, a excitação do movimento original e espontâneo se dissipou e diversificou, mas a influência que continuou a exercer na imaginação do público e em muitos aspectos da vida – da moda e dos filmes à TV e à política – foi enorme.[252]

Os Embalos de Sábado à Noite, apesar de mostrar o visual aparentemente alegre da Disco, traduz uma melancolia presente na época na forma com que o personagem de Travolta percebe, aos poucos, o caos moral em que está inserido. Nos casos do casal porto-riquenho, que dança melhor, mas é preterido em favor dos locais, e do casal negro que é vaiado após sua apresentação, o filme toca de maneira inequívoca no delicado tema do preconceito racial, ainda muito forte na sociedade americana, dez anos depois do Oscar concedido a *No Calor da Noite* (Norman Jewison, 1967), e no mesmo ano em que a série *Raízes* obteve um tremendo sucesso na TV americana (sucesso que chegou também ao Brasil). Era um ano em que a disco deixava de ser "uma subcultura confinada a porções das comunidades gay, afro e latina nas áreas metropolitanas" (MASSOOD, 2007, p.197) para se tornar *mainstream*.

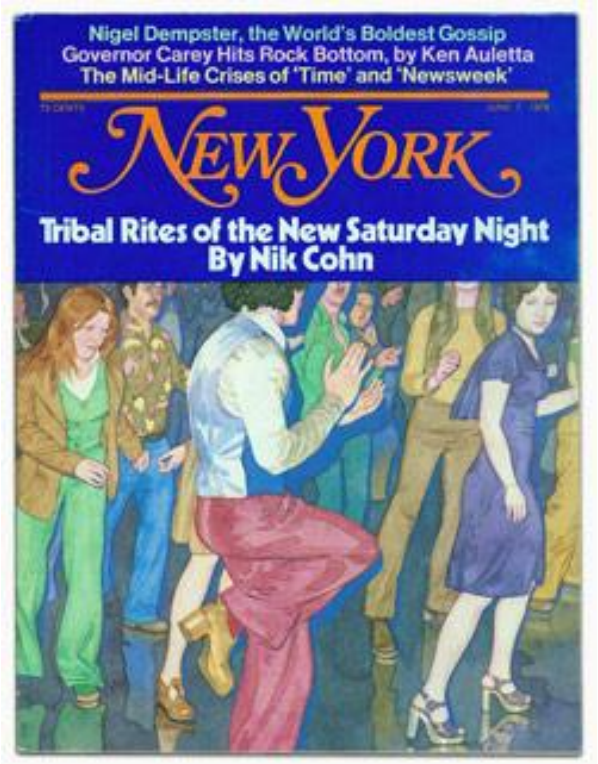
Nas palavras de Paula J. Massood encontramos um eco de como *Os Embalos de Sábado à Noite*, a despeito de sua popularidade, parece um estranho no ninho entre os blockbusters de 1977 (lembrando que o filme estreou meses depois dos dois maiores sucessos do ano):

[252] MORGAN, Johnny. *Disco: The music, the times, the era*. Sterling, 2011.. p.9. Morgan também estabelece o ano de nascimento da cena (1970) e o ano do fim definitivo (1985).

> Desde os planos de abertura que mostram John Travolta gingando numa rua do Brooklyn ao som de "Staying Alive", dos Bee Gees, *Os Embalos de Sábado à Noite* se anuncia como um musical diferente. O filme não se parece com um blockbuster, tampouco com um musical no sentido tradicional; na verdade, sua fotografia granulada, a filmagem em locações, o som direto nas sequências de diálogo lembram muito mais um filme de baixo orçamento do que qualquer um dos filmes brilhantes lançados no decorrer do ano. Ainda assim, desde sua origem o filme foi concebido como um evento multimídia nas proporções de um blockbuster, capitalizando o apelo da dance music, da disco e da televisão.[253]

De fato, o filme de John Badham, baseado em artigo de Nik Cohn publicado na New York Magazine[254], foi concebido como um blockbuster, mas traz em suas entranhas, não muito disfarçadamente, o gene do cinema crítico da Nova Hollywood, um cinema que respira ares mais autorais, influenciado pela urgência do cinema moderno europeu (cinema direto ecoando em alguns diálogos que parecem não encenados, câmera nas ruas e na mão do operador, falas realistas e recheadas de palavrões, a tal granulação da imagem de que fala Massood, e que não pode ser percebida a contento quando visto em DVD ou Blu-ray). Tem ainda reflexos da crise econômica, política e moral pelo qual a sociedade americana passava na época, uma nação que, no início de 1977, ainda se ressentia dos "horrores do Vietnã, das mentiras e decepções de Watergate, da escassez e das reduções da recessão causada pela crise do petróleo de 1974-75, e da crescente taxa de inflação" (MASSOOD, 2007, p.182).

[253] MASSOOD. Paula J. "Staying Alive: Saturday Night Fever and the Music Movie. In FRIEDMAN. Lester D., *American cinema of the 1970s: Themes and variations*. Rutgers University Press, 2007. p. 196.
[254] "Tribal rites of the New Saturday Night". In *New York Magazine*, 7 de junho de 1976.



Há quem tenha procurado negar ou relativizar essa origem do filme como um blockbuster. Em artigo publicado em 1979, intitulado "Renascimento do cinema americano", François Truffaut escreveu:

> Um crítico francês mal informado – o que não é obrigatoriamente um pleonasmo – falava de *Embalos de Sábado à Noite* como de uma superprodução hollywoodiana, ao passo que se trata de um filme com orçamento pequeno cuja formidável força de atração e entretenimento não era suspeitada pelos próprios produtores e autores.[255]

Truffaut acerta na questão baixo orçamento, uma vez que o filme custou US$ 3,5 milhões[256], mas isso não exclui a ideia de que o filme fora concebido como um potencial blockbuster, sobretudo pelo estouro da música dos Bee Gees e pela percepção de que a onda Disco encontrava-se em crescimento de popularidade. Truffaut ainda erra ao dizer que os produtores não tinham ideia da força que o filme demonstraria nas

[255] TRUFFAUT, François. Renascimento do cinema americano. In *O Prazer dos Olhos*. Jorge Zahar Editor, 2006. p.39. É preciso relativizar que Truffaut fez parte desse renascimento, uma vez que desepenhou papel importante em *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*.
[256] Segundo a Wikipedia (em inglês): http://en.wikipedia.org/wiki/Saturday_Night_Fever (acessado em 22/05/2013)

bilheterias. Johnny Morgan menciona o diálogo criado pelo jornalista e bon-vivant Anthony Haden-Guest (a partir do que ouviu dos próprios envolvidos), em que Stigwood ordena a compra dos direitos de filmar o artigo de Nik Cohn dizendo ao seu advogado Freddie Gershon que "é um filme de cem milhões de dólares, consiga os direitos" (MORGAN, 2011, p.173). E num capítulo adiante de seu livro vemos como o astucioso produtor Robert Stigwood quis fazer uma versão disco para *Rocky*, meses depois da compra do artigo, quando o filme de Stallone e Avildsen já tinha estreado com sucesso. Mas Truffaut erra parcialmente, já que, vendo o filme depois de pronto, com tantos palavrões e baixo astral, tais produtores, antes esperançosos, começaram a se perguntar se haveria muita gente interessada em vê-lo.

Os Embalos de Sábado à Noite conjugou, em 1977, preocupações estéticas e comerciais, questionamento e oportunismo, um astro em ascensão e uma onda musical prestes a se tornar febre. Seu conteúdo adulto, sobretudo o duplo estupro da garota apaixonada por Tony Manero, sob o testemunho deste último, mais o acidente quase suicida de um dos amigos, indica um forte resquício dos anos anteriores, e seria posteriormente evitado nos filmes comerciais (como foi no relançamento do filme dois anos depois). O cinema americano passaria a ficar cada vez mais dependente de um novo mercado, composto em sua maioria por adolescentes, dificultando as pretensões adultas dos diretores mais identificados com a Nova Hollywood (Scorsese, De Palma, Coppola, Friedkin, Ashby entre outros). Estes continuariam a fazer filmes autorais nos anos seguintes, mas teriam cada vez mais dificuldades orçamentárias. Hollywood voltaria a respirar os ares da velha fábrica dos sonhos que havia sido outrora, com histórias escapistas e grande predominância de finais felizes. Mas os tempos eram outros, e embora o público estivesse ficando cada vez mais jovem e menos pensante (sem relação direta entre uma coisa e outra), as sementes do realismo introduzido pelo cinema europeu e pelos jovens cineastas americanos ainda estariam longe de serem anuladas.

3.3. O novo musical realista de Hollywood e sua recepção crítica

Há um outro parentesco, igualmente fascinante de ser estudado, que aproxima *Os Embalos de Sábado à Noite* aos dois outros musicais de sucesso da época: como *Nasce Uma Estrela* (Frank Pierson, 1976) e *Grease – No Tempo da Brilhantina* (Randal

Kleiser, 1978), *Embalos* foi vendido em operação de marketing cruzado. *Nasce Uma Estrela* já havia usado o expediente anteriormente. Pensado como um veículo para Barbra Streisand (da mesma forma que *Embalos* é um veículo para Travolta), o filme de Pierson, diretor muito mais habituado a trabalhar na televisão (assim como Badham), é a segunda refilmagem de um clássico dirigido por William A. Wellman em 1937, após a versão mais famosa de todas, feita em 1954 por George Cukor. Com um par romântico formado por Kris Kristofferson, que vive o astro decadente e desiludido com sua condição de popstar, e Barbra Streisand como a nova estrela que se envolve com esse astro, *Nasce Uma Estrela* se beneficiou do sucesso do compacto "Evergreen", cantado por Streisand e lançado estrategicamente duas semanas antes do filme (COOK, p.54). O mesmo aconteceu quando *Os Embalos de Sábado à Noite* estreou, em 16 de dezembro de 1977, pois sua trilha sonora, lançada no mês anterior, vendia bem (e ficaria 24 semanas no topo das paradas a partir de janeiro do ano seguinte[257]), e o single "How Deep is Your Love", grande balada romântica do filme, encontrava-se nos primeiros lugares da Billboard[258]. E algo semelhante aconteceu com *Grease*, cujo diretor é o mesmo do telefilme que ajudou a alavancar a carreira de Travolta em 1976, *O Garoto na Bolha de Plástico*, e o produtor é o mesmo de *Os Embalos de Sábado à Noite*, Robert Stigwood.

Em 1977, filmes como *O Poderoso Chefão* (Francis Ford Coppola, 1972) e *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975) já haviam modificado o esquema de distribuição nos EUA. Em vez de estrear nos grandes centros, normalmente Nova York e/ou Los Angeles, e depois seguir gradualmente para as cidades menores, os filmes teriam estreia simultânea em diversas cidades do país, com cópias espalhadas de leste a oeste, acompanhadas de uma campanha de marketing maciça, sobretudo na televisão. Surge, com esses dois filmes (ironicamente bem identificados com a Nova Hollywood), o conceito de blockbuster, lançando a semente que futuramente faria ruir, de dentro, as aspirações dos diretores de tal escola. *Embalos*, como alguns outros filmes da época, foi lançado com 728 cópias espalhadas pelos EUA. Repetindo a estratégia vencedora,

[257] http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_number-one_albums_of_1978_(U.S.) (acessado em 02/07/2013)
[258] http://www.billboard.com/charts/1977-12-17/hot-100. (acessado em 02/07/2013). A revista media, além da vendagem, o número de vezes que a canção tocava no rádio. "Staying Alive", outro hit dos Bee Gees presente na trilha sonora de *Os Embalos de Sábado à Noite*, iria para o primeiro lugar da Billboard em 1978.

Stigwood resolveu lançar *Grease* simultaneamente em 902 salas do país, fazendo com que o filme fosse o maior sucesso de bilheteria de 1978.[259]

E no entanto, para retomar o tema do subcapítulo anterior por um foco ligeiramente diferente, *Os Embalos de Sábado à Noite*, concebido como um blockbuster que se beneficiaria desse lançamento em massa, do marketing cruzado e do desbunde da disco, contém em muitas de suas cenas os sinais da época barra pesada em que foi feito, caracterizando-se como uma "indicação de uma transformação do musical em direção a ambientes e narrativas mais realistas, sendo precursor de futuros musicais urbanos" (MASSOOD, 2007, p.199).

Sobre o aspecto mais adulto do filme, Paula J. Massood escreve que

> na verdade, muitos dos momentos mais dramáticos entre os personagens apontam para "um retrato mais sério e sombrio da vida americana na era do mal-estar" (SCHULMAN, 2001, p.144). Isto é mais evidente na maneira como o filme mapeia as dificuldades na vida da classe trabalhadora durante a recessão econômica, quando a inflação "subiu de 6.5 a 7.7 por cento" (SCHULMAN, 2001, p.134). A vida na casa de Tony é caracterizada pela infelicidade: o pai está desempregado, sua mãe se esforça para pagar as contas da casa, e muitas das cenas domésticas têm enquadramentos fechados e iluminação fraca, com a mise en scène e a fotografia sugerindo sentimentos de encurralamento.[260]

A autora observa com perspicácia a maneira como a *mise en scène* indica a presença do mal-estar em um ano de recessão e alta inflação, da mesma forma que observa como o enquadramento mais aberto das cenas no clube noturno reflete a liberdade de Tony naquele ambiente, pelo menos enquanto dança. A representação do mal-estar, contudo, permeia toda a narrativa de *Os Embalos de Sábado à Noite*, culminando com a meia hora final em que o protagonista rejeita a desolação moral de seu ambiente. Como diz Paula Massood, a vida de Tony fora de casa "não é muito

[259] COOK, *op.cit*. Além desses dois filmes, temos como exemplo de lançamentos simultâneos em diversas cidades dos Estados Unidos os seguintes títulos: *King Kong* (John Guillermin, 1976), *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977), *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (Steven Speilberg, 1977) e *O Fundo do Mar* (Peter Yates, 1977).
[260] MASSOOD. *op.cit*. p.198.

melhor" (MASSOOD, 2007, p.198). Durante o dia, sua simpatia parece desperdiçada com os clientes da loja de tintas, enquanto sua cabeça está no concurso de dança. Quando vai ao clube noturno, está cercado de amigos sem muitas perspectivas na vida, e se apaixona por uma mulher que não vê a hora de sair do Brooklyn para morar em Manhattan (algo que, como já vimos, ela faz no final do filme).

Parte da crítica da época notou que, para um blockbuster que promovia diversão e muita música, *Os Embalos* tinha tons especialmente sombrios. Janet Maslin, do *New York Times*, escreveu, sobre Tony Manero e seu cotidiano pouco animador, que

> seu lar é monótono, e sua família ainda mais, mas Tony tem feito o que pode com posters de Farrah e Rocky e Pacino para dar ao lugar um pouco de classe. Ainda assim, as coisas podem deixá-lo abatido – mas quando o fazem, uma outra semana termina e é hora de badalar na discoteca local. No fim de semana, e na pista de dança, Tony é rei.[261]

Essa dualidade entre o cotidiano monótono e o alívio na pista de dança moverá todo o filme e as ações do protagonista, e serão decisivas para seu rompimento com o bairro em que era rei. Maslin ainda ressalta o contraponto dizendo que o filme

> começa a decair quando, após uma hora inicial preenchida com alto astral e música jubilante, assenta-se para contar sua história; o efeito é tão devastador que é quase como se outra segunda-feira aparecesse e chegasse a hora de voltar ao trabalho.[262]

Maslin rejeita o que, a nosso ver, o filme tem de mais interessante: o momento quando o clima barra pesada se torna maior que o desbunde da Disco (ainda que, reconheçamos, as cenas de dança sejam realmente entusiasmantes). Pauline Kael também rejeita, de certa forma, o conteúdo adulto do filme, elogiando, porém, a performance de Travolta. Para Kael,

> é a energia física contida de Tony – a necessidade de dançar, o tornar-se ele mesmo quando dança – que nos atrai para o encanto pop deste

[261] MASLIN, Janet. In *New York Times*, 16 de dezembro de 1977.
[262] Idem, ibidem.

> filme. O clima, a marcação e o transe do ritmo são tão puramente divertidos, e Travolta uma presença tão original que o espectador passa por cima da crueza do roteiro.[263]

Na *Films in Review*, Michael Buckley descreve Tony como um superstar da disco que "desrespeita os pais, tem péssima opinião sobre si mesmo e só se sente bem enquanto dança" (BUCKLEY, 1978, p.115) e acrescenta que o roteiro é "farto em linguagem de sarjeta, que alguns irão desculpar por causa da autenticidade, mas irá perturbar muitos outros."[264]

Na bíblia da cinefilia surgiram algumas palavras mais favoráveis sobre o lado adulto do filme. Em nota de rodapé para a resenha que escreveu na *Cahiers du Cinéma* da época, Bernard Boland observa:

> Nunca vi, em filme algum, passado ou presente, mulheres estrupiadas dessa maneira (em todos os sentidos da palavra - cf.: a cena em que Tony e seus amigos fingem se jogar no vazio sob os olhares angustiados de uma pretendente italiana – que, tal como uma prostituta, será violada em seguida). Seria necessário questionar a ligação entre um discurso atual sobre a violação e a dignidade da mulher, e seu inverso, do qual este filme, com muito sucesso, é um testemunho.[265]

E, de um lado mais pop, Garry Mulholland defende que

> Tirando toda a música e a dança, ainda seria um drama emocionalmente satisfatório e politicamente agudo que diz muito às futuras gerações sobre a transição da década de 1970 para a de 1980, de um consenso liberal para o brutal darwinismo social da política de Ronald Reagan.[266]

---

[263] KAEL, Pauline. Resenha sem título. In *1001 noites no cinema*. Companhia das Letras, 1994. p.156.
[264] BUCKLEY, Michael. Resenha sem título. In *Films in Review*. Fevereiro de 1978, p.115.
[265] BOLAND, Bernard. Resenha sem título. In *Cahiers du Cinema*, 288, 1978. p. 47.
[266] MULHOLLAND, GARRY. *Popcorn: Fifty years of rock 'n' roll movies*. Orion books, 2010, p.173.

3.4. Filmes de dezembro: Os Embalos de Sábado à Noite e Rocky

Lançado nos cinemas americanos em 16 de dezembro de 1977, *Os Embalos de Sábado à Noite* estava, como vimos na introdução deste capítulo, em completa sintonia com *Rocky*, outro grande sucesso do cinema americano, lançado em dezembro do ano anterior. Os críticos franceses Jean-Pierre Coursodon e Bertrand Tavernier acentuam a semelhança entre os dois filmes:

> O conceito do filme é sem dúvida o resultado de um lampejo de gênio do produtor Robert Stigwood que, ao ver a receita de *Rocky* nas bilheterias, teve a ideia de fazer uma versão disco. Bastava substituir o boxe pela dança e o ringue pelo baile de sábado à noite. Norman Wexler [roteirista do filme] tece um plágio astucioso do modelo, transpondo ou parafraseando a maior parte das etapas dessa história de sucesso arquetípica. Bastava encontrar um ítalo-americano igualmente plebeu e inculto, mas carismático para o exercício de um talento físico (o gestual da dança disco substitui aquele do boxe).[267]

Além disso, há uma clara ligação entre os movimentos de um boxeador ligeiro e um dançarino de música pop. Em *Rocky*, pode-se dizer que Stallone dançava no ringue, a despeito de seu corpo duro e musculoso. O Tony Manero de Travolta, por outro lado, é magro o suficiente para que seu corpo expresse uma grande arte com a dança. Ele, de modo semelhante ao garanhão italiano do outro filme, faz o que pode para ganhar seu suado dinheirinho para curtir o sábado à noite. A principal diferença entre eles está mesmo na idade: Tony tem 19 anos, Rocky tem 30.

Curiosamente, o primeiro diretor contratado por Stigwood para tal versão Disco de *Rocky* foi justamente John G. Avildsen, por causa da habilidade que demonstrou na *mise en scène*. Avildsen contratou Wexler para escrever o roteiro (com quem ele já havia trabalhado em *Joe*, seu primeiro sucesso, de 1970), mas se recusou a usar músicas dos Bee Gees, grande destaque da gravadora de Stigwood, e por isso foi demitido. Quem entrou em seu lugar foi o inglês John Badham, pois Stigwood "sabia que Badham faria o que ele pedisse" (MORGAN, p.174).

---

[267] COURSODON, Jean Pierre & TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Nathan, 1995. p.292.

O poster de Stallone como Rocky Balboa, pendurado na parede do quarto de Tony Manero, um "Valentino em sapatos plataforma" (BUCKLEY, p.115), explicita a aproximação entre *Os Embalos de Sábado à Noite* e *Rocky – Um Lutador*. Ambos são retratos de personagens ítalo-americanos que vivem em uma cidade grande (Nova York aqui, Filadélfia em *Rocky*) e tentam ganhar admiração e respeito dentro do que fazem. Ou, para usarmos mais uma vez a expressão repetida em Rocky, "encurtar a distância" que existe entre o anonimato e o sucesso. Nos dois filmes temos uma competição que será a prova de fogo para nosso herói. Se em *Rocky* tal competição (uma luta de boxe) movimenta toda a narrativa, em *Os Embalos de Sábado à Noite*, a competição de dança divide as atenções com a paixão de Manero por Stephanie, uma dançarina muito mais sofisticada que ele, mas divide também com os desentendimentos vividos pela família italiana católica e com o ambiente pobre de espírito que Tony Manero encontra na juventude do Brookyn, incluindo aí seus melhores amigos. Rocky trabalha como coletor de dívidas para um agiota. É daí que tira a maior parte de sua pequena renda. Tony, por sua vez, trabalha como balconista em uma pequena loja de tintas, na impossibilidade momentânea de ganhar dinheiro com o que sabe fazer melhor, dançar.

Tais parentescos não impedem a constatação de que, apesar de ter feito ainda maior sucesso, *Os Embalos de Sábado à Noite* não é conservador como *Rocky*. Não reafirma a história americana a não ser às custas de muitos obstáculos a serem ainda vencidos (preconceito racial, recessão econômica, êxodo dos subúrbios). Não que *Rocky* seja um filme que sonegue tais obstáculos. Pelo contrário, eles estão ali, estampando a primeira parte de sua narrativa e lembrando que o mal-estar ainda estava longe de ser superado. Mas isso é algo que seria ilustrado mais claramente em *Os Embalos de Sábado à Noite*, sobretudo porque a impressão causada pelo mal-estar ser localizado, neste último, principalmente na segunda metade, ao contrário do mal-estar que existe em *Rocky – Um Lutador*. Se *Embalos*, por meio de seu personagem principal, ressente-se dessa limitação sempre à espreita (os problemas estão no Brooklyn), e sua direção, embora represente o momento mais alto da carreira de John Badham, e tenha, sim, seus momentos inspirados, não alcance a maestria da direção de *Rocky*, ao menos o mal-estar não é camuflado pela segunda chance embalada por música triunfalista, como no filme sobre o boxeador.

De uma maneira mais indireta, mas ainda assim indicativa de um forte parentesco entre os dois filmes, Sylvester Stallone, grande astro e roteirista de *Rocky* (e

diretor de quatro de suas cinco continuações), escreve, dirige e produz (com Robert Stigwood) a continuação de *Embalos*, com Tony Manero desta vez tentando ganhar a vida na Broadway, no filme intitulado *Os Embalos de Sábado Continuam* (*Stayin' Alive*, 1983). Um ano antes, Stallone havia dirigido e estrelado o terceiro longa–metragem com o personagem que o transformou em estrela, e acrescentava, com a primeira aventura de Rambo, um outro personagem à sua galeria de sucessos, enquanto Travolta já estava em baixa na carreira, após o fracasso de *Cowboy do Asfalto* (James Bridges, 1980) e o sucesso apenas de crítica de *Um Tiro na Noite* (Brian De Palma, 1981), situação que só seria revertida quando Tarantino o convenceu a fazer o papel de um gangster em *Pulp Fiction – Tempo de Violência*, de 1994.

3.5. A relação com New York, New York e outros musicais

Para entender melhor por que *Os Embalos de Sábado à Noite* foi um musical diferente, que apontava para caminhos mais realistas dentro de Hollywood, parece-nos necessário apontar as possíveis conexões (assim como as disparidades) entre o filme e outros musicais feitos à época. Como o filme de Badham é comercial, apoiando-se numa febre atual (a Disco) para chamar o público jovem, é interessante ter o contraponto de um filme dirigido por um cineasta associado à Nova Hollywood. Esse filme seria *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977), um trabalho pessoal que homenageia o musical clássico hollywoodiano. Temos, de início, algo muito interessante: de um lado, um diretor ligado ao que seria o cinema moderno americano dos anos 1970, fazendo um filme predominantemente clássico (ainda que suas digressões e a construção do personagem principal negassem parcialmente essa impressão); de outro, um diretor que vinha da televisão, trabalhando sob um esquema de produção pouco autoral, realizando o musical moderno da década (ainda que certo esquematismo na construção dos personagens secundários apontasse para o lado menos interessante do cinema clássico).

Após a violência de *Taxi Driver*, Scorsese entrou de corpo e alma no que seria sua homenagem aos musicais da era de ouro de Hollywood, sobretudo os de Vincente Minnelli e *Nasce uma Estrela* (1954), de George Cukor. *New York, New York* é um filme que repete a parceria com Robert De Niro e conta também com a esposa de

Scorsese na época, Liza Minnelli, filha de Vincente com Judy Garland. Trata-se de uma "falsa comédia musical, um filme noir e estilizado"[268].

A performance de De Niro dá o tom do filme: entre o elegante e o grosseiro, o equilibrado e o descompensado, o transparente e o ambíguo, entre o clássico e o moderno. Ele é Jimmy Doyle, um saxofonista de jazz que, para comemorar o fim da Segunda Guerra Mundial em alto estilo, dá em cima de todas as garotas que encontra na boate do hotel. Quer dormir com alguém. Uma delas é Francine Evans, a cantora interpretada por Liza Minnelli (atriz que "não está à altura de seu fulgurante parceiro"[269]). Mas ela não cai inicialmente na duvidosa lábia do conquistador. Jimmy é obrigado a dormir sozinho. Scorsese reverte inteligentemente a progressão deste personagem em relação ao Travis Bickle de *Taxi Driver*. Em vez de um ser atormentado que não consegue dormir se transformando num psicopata, temos um cortejador insuportável e machista que vai se transformando em humano, amadurecendo com o tempo e o sofrimento, aprendendo a dosar seus impulsos violentos, um ser mais complexo, apesar de carregar consigo alguns tormentos comuns à maioria das pessoas. O que não impediu Marsha McCready de escrever, na *Films in Review*, que a verdadeira mensagem do filme era que "o sucesso é a recompensa para uma mulher que é esperta o suficiente para abandonar um perdedor"[270]. Por um lado, é ele que a abandona, num primeiro momento, por não suportar a ideia de ser menos bem-sucedido que ela, e ela, por sua vez, sofre inicialmente por ter sido abandonada, tendo o consolo do contrato musical assinado e uma posterior escalada rumo ao estrelato. Vira até estrela de Hollywood. Por outro lado, no final, quando a presença de Jimmy em um show de Francine possibilita uma reaproximação dos dois, ela recua no último momento, talvez por perceber que a reunião poderia prejudicá-la profissionalmente. Essa decisão coloca o filme diretamente em 1977, quando foi feito, ultrapassando o retrato de época. Francine decide pela vida profissional, sem se importar se iria deixar o homem que a amou esperando ao relento. Em primeiro lugar está o seu sucesso, a sua individualidade. Sozinha ela é muito mais poderosa do que acompanhada de Jimmy. É um final que certamente não aconteceria num dos filmes que Scorsese homenageia.

---

[268] COURSODON, Jean Pierre & TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Nathan, 1995. p.109.
[269] Idem, ibidem.
[270] MCCREADY, Marsha. Resenha sem título em *Films in Review*. Outubro de 1977. p.499 (edição anual encadernada).

Robert De Niro tem um excelente desempenho como o músico amargurado porque queria ser grande, nacional, mas seu sucesso é local, só dá para Nova York mesmo, em grande parte por causa de sua personalidade difícil. O que estaria bom demais para outros, para Tony Manero aos 19 anos, por exemplo, é pouco para Jimmy. Ele sonha grande. Faz solos mirabolantes quando seu papel é apenas desempenhar uma função melódica dentro de uma orquestra de suíngue. Um homem que, antes mesmo de modular suas qualidades artísticas e se tornar verdadeiramente gênio, já age como tal.

As semelhanças entre *New York, New York* e *Os Embalos de Sábado à Noite* são poucas, mas evidentes. Ambos mostram protagonistas que são reis do Brooklyn, mas querem conquistar Nova York. De certo modo, querem conquistar a América, atingir o topo (ambição muito mais clara em Jimmy, mas não totalmente ausente em Tony). Ambos os protagonistas se apaixonam por mulheres que são melhores que eles: mais equilibradas, sensatas, conscientes de onde podem chegar. Tanto Jimmy Doyle quanto Tony Manero se realizam fazendo o que sabem fazer melhor: tocar saxofone no primeiro caso, dançar, no segundo. Eles dominam o espaço e submetem a mise en scène às suas movimentações. São os reis do pedaço, embora possam menos do que pensam poder.

É na oposição, contudo, que os dois filmes se completam. Um vai ao passado - na história, aos anos 1940 e 50; no estilo, aos musicais de Vincente Minnelli, sobretudo *Sinfonia de Paris* (1951)[271]. Outro é o registro do que rolava no momento, a cultura Disco, filmado com a linguagem contemporânea (câmera na rua, diálogos realistas). Um é filmado em estúdios, como na Velha Hollywood, por um diretor da Nova Hollywood. Outro é filmado em locações por um diretor pouco expressivo até então. Um representa o novo olhando para o velho para buscar o contemporâneo, outro representa o novo tentando entender uma cultura para se adaptar a ela, ficando, portanto, menos novo. A ideia de que, por voltar ao passado, *New York, New York* seria um retrocesso na carreira de um dos mais modernos diretores da Hollywood de então é um equívoco, uma vez que Scorsese é tão maneirista, tão estiloso que influenciaria com esse musical uma parte considerável do cinema da década seguinte, mais notadamente *O Fundo do Coração*

[271] A semelhança com *Sinfonia de Paris*, dirigido pelo pai de Liza, Vincente Minnelli, fica mais clara na imensa sequência, em *New York, New York*, do filme fictício *Happy Endings*, estrelado por Francine Evans (personagem de Liza). Essa sequência digressiva bebe diretamente da fonte daquela que encerra *Sinfonia de Paris*, os doze minutos de delírio de Gene Kelly (ele imagina um grande espetáculo com a peça musical de George Gershwin), antes do retorno de sua amada, Leslie Carron.

(Francis Ford Coppola, 1982), *Mishima – Uma Vida em Quatro Tempos* (Paul Schrader, 1985), *Dick Tracy* (Warren Beatty, 1990), mas também, de uma maneira nem sempre direta, o neon-realismo de diretores franceses distintos como Jean-Jacques Beinex, Leos Carax e Luc Besson. A influência de *Os Embalos de Sábado à Noite*, por outro lado, seria mais discreta e circunscrita aos musicais, uma vez que em sua mise en scène não há nada exatamente novo ou especial que pudesse ser seguido, ou às comédias adolescentes dos anos 1980, pela maneira como Tony e principalmente seus amigos lidam com os impulsos sexuais.

New York, New York estreou em junho de 1977 e foi um fracasso comercial. *Os Embalos de Sábado à Noite* estreou em dezembro do mesmo ano (um ano após *Rocky*), e foi um sucesso estrondoso. Essas coisas definem os rumos. Apesar de o filme de Scorsese ser mais influente e importante para o cinema (a despeito de que muitos o considerem desnecessariamente nostálgico), o fenômeno da época foi o filme de Badham e Travolta, que estabeleceu um novo tipo de musical para a Hollywood apropriando-se dos códigos da música aparentemente celebrativa da época.

No texto de Paula J. Massood está a pista para o fracasso comercial de *New York, New York*:

> Em muitos *backstage musicals*, o sucesso do romance é parelelo com o sucesso profissional de um ou ambos dos personagens principais, e os exemplos mais clássicos do gênero terminam com o casal feliz experimentando sucesso no amor e no palco. *New York, New York* complica essa trajetória narrativa em duas maneiras: primeiro, Francine e Jimmy casam-se cedo no filme e o restante da narrativa amorosa detalha a dissolução dessa união, incluindo o abandono definitivo de seu filho por Jimmy. Depois, as tensões entre as carreiras do casal não são resolvidas pelo fracasso profissional de um deles. Em vez disso, ambos experimentam sucesso profissional, mas separadamente e em registros distintos. O crucial no caso é que eles não conseguem coexistir pacificamente na mesma casa, no mesmo palco, no mesmo enquadramento.[272]

[272] MASSOOD, Paula J. op.cit. p.194.

Logo depois, Massood conclui, ainda sobre o fracasso comercial do filme de Scorsese, e sobre esse fracasso não significar necessariamente que o gênero musical estava morto, que "a plateia queria apenas algo novo. Teve isso com *Os Embalos de Sábado à Noite*"[273].

Michael Henry Wilson, no prólogo de seu livro de entrevistas com Scorsese, destaca que

> Scorsese e De Niro procuraram subverter as convenções da biopic musical pela procura da verdade a respeito de seus personagens, perturbadoras como pudesse ser, por trás do luxuoso espetáculo. Espera-se um musical hollywoodiano, mas tem-se pouca comédia, poucos números de dança, ausência de final feliz e abundância de humor negro. Longe de juntá-los ou de selar a ligação emocional ou romântica do casal, a música separa o saxofonista Jimmy Doyle da cantora Francine.[274]

Henry Wilson ainda acrescenta, ressoando as alusões e citações apontadas por Massood, que o rompimento do casal

> deve mais a *Sapatinhos Vermelhos* [Michael Powell e Emeric Pressburger, 1948] (o pseudônimo de Jimmy é Michael Powell) e *Nasce Uma Estrela* (Liza Minnelli aqui segue os passos de sua mãe, Judy Garland) do que a *Cantando na Chuva* (Stanley Donen, 1952) ou *A Roda da Fortuna* (Vincente Minnelli, 1953). O show business mostra um espelho para o diretor, e é com uma espécie de terror que ele vê sua própria "loucura" nele.[275]

Considerado por Robert Kolker como uma espécie de remake de *Nasce uma Estrela* (a versão de 1954), *New York, New York* representa, com seu fracasso, um ideal de autoria que encontrava dificuldades para encontrar seu público. O final de *Os Embalos de Sábado à Noite* não é feliz, mas ali o apelo da Disco music foi fundamental

[273] Idem. p.195.
[274] WILSON, Michael Henry. *Scorsese on Scorsese*. Cahiers du cinéma. Paris, 2011. p.11.
[275] Idem, ibidem.

para que o público aderisse ao filme, mesmo com seus aspectos negativos. Não é o caso de *New York, New York*, espécie de demonstração de que, naquele momento, um desfecho que não fosse satisfatório em larga escala podia afundar mesmo um filme com potencial de bilheteria.

****

O sucesso de *Os Embalos de Sábado à Noite* abriu caminho para uma série de musicais realistas que seriam feitos nos anos seguintes, como *Fama* (Alan Parker, 1980), *Flashdance* (Adrian Lynne, 1983), *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1983), *Footloose* (Herbert Ross, 1984) e a continuação *Os Embalos de Sábado Continuam*. Foi importante também para o estabelecimento de uma cultura disco dentro do cinema daquele período, cultura responsável por filmes como *Até Que Enfim é Sexta-Feira* (Robert Klane, 1978), *Xanadu* (Robert Greenwald, 1980), *Fama*, *A Música Não Pode Parar* (Nancy Walker, 1980) e, do outro lado do Atlântico, o inglês *The Music Machine* (Ian Sharp, 1979). Curiosamente, essas duas vertentes abertas por *Embalos* só iriam se encontrar novamente em *Fama*, dentro do qual a febre disco já se mostra um pouco desgastada, embora o comentário social seja igualmente refratário a um público não adulto.

Desses todos, o que mais parece derivativo de *Os Embalos de Sábado à Noite* é o *Até Que Enfim é Sexta-Feira*, um longa que se guia apenas pelo lado mais superficial da Disco (o da alegria compulsória), mas tem a salutar tendência a não isolar o fenômeno como se fosse a única coisa acontecendo no momento: duas garotas querem ir a um show do Kiss (banda de rock pesado), e um cartaz de *Slowhand*, disco do guitarrista Eric Clapton (lançado em novembro de 1977), pode ser visto claramente num dos sobrevoos noturnos por Los Angeles, onde se localiza a casa noturna que ambienta a história. Há também o lado de fora, de quem vê o fenômeno Disco como algo para malucos inconsequentes: um casal burguês, por exemplo, divide-se entre esticar o programa noturno em uma discoteca ou ir para casa e evitar os jovens desordeiros e esquisitos que fazem fila na porta. E há sobretudo um sentimento de transformação que percorre o fenômeno, em que as pessoas dão duro em seus trabalhos durante a semana e saem para o desbunde na sexta à noite. Assim, um motorista de caminhão de lixo, duas

estudantes, um contador e sua esposa, um figurinista, uma dentista e outros profissionais se esbaldam na pista aproveitando os dois dias de descanso que têm pela frente.

Da mesma forma que *Os Embalo*s é um veículo para os artistas sob contrato da RSO, notadamente os Bee Gees, *Até Que Enfim é Sexta-Feira* é veículo para os artistas da Casablanca e da Motown. Daí a composição da trilha sonora dividida entre as duas gravadoras, incluindo aí as duas participações especiais com os maiores artistas de cada companhia na época: Donna Summer (Casablanca) e The Commodores (Motown), com a menção do Kiss, banda mais forte do lado rock da Casablanca. E o filme de Robert Klane ainda traz Debra Winger (atriz que iria brilhar nos anos 1980) no papel de uma bela e desastrada mocinha.

O clima barra-pesada que impediu *Os Embalos* de ser um fenômeno ainda maior de bilheteria (como o censura livre *Grease* no ano seguinte) inexiste em *Até Que Enfim é Sexta-Feira*, a versão costa oeste da onda. Em ambos existe um concurso de dança. Mas no primeiro esse concurso é o pivô da tomada de consciência do protagonista, enquanto no segundo é um elemento favorável ao final feliz obrigatório em que tudo se resolve e todos se harmonizam com seus problemas. Grosso modo, podemos dizer que *Os Embalos*, ao menos em sua versão original, adulta, é um filme que registra o fenômeno de maneira crítica, enquanto *Até Que Enfim é Sexta-Feira* acredita no mito da Disco como poderoso escape da realidade frustrante das ruas. O que de certa forma é também correto, uma vez que o filme se passa quase integralmente num desses templos mágicos que anulavam o sentimento de perda e desesperança da sociedade na época.

Os Embalos de Sábado à Noite permanece, assim, como o retrato mais pertinente do fenômeno, responsável também pela amplitude do estilo e por facilitar seu alcance no mundo inteiro. É um filme que, a despeito de alguns deslizes em sua construção, sustenta-se como um importante e bem dirigido diagnóstico de uma época localizada a poucos anos do governo Reagan.

Conclusão

O que sobrou da Nova Hollywood, o que surgiu no caminho aberto por Rocky e Os Embalos de Sábado á Noite, e o cinema da era Reagan

Como vimos, os veículos para Sylvester Stallone e John Travolta analisados nos capítulos 2 e 3 representavam uma série de coisas na segunda metade dos anos 1970. Primeiramente, o surpreendente sucesso de *Rocky – Um Lutador* (John G. Avildsen, 1976) indicava que o público acenava para uma crescente rejeição à negatividade e à ambiguidade que predominavam nas produções mais associadas à Nova Hollywood (o período contextualizado no primeiro capítulo). Com *Os Embalos de Sábado à Noite* (John Badham, 1977) vimos que o mal-estar, quando exposto de maneira realista, com linguagem vulgar e situações de sexo, pode acarretar num filme crítico mesmo dentro de um esquema industrial propício à criação de blockbusters. Consequentemente, esse mesmo filme, ainda que fosse um grande sucesso, seria visto por um número menor de pessoas, pois a média de idade do público que mais frequentava as salas de cinema já estava em constante diminuição, e tal filme, por seu conteúdo adulto, não seria indicado para menores de 17 anos. Os produtores perceberam isso e, como mencionado no capítulo 3, relançaram o filme em 1979 com as cenas adultas cortadas de modo que a indicação fosse livre para quase qualquer idade.

Daí tiramos duas conclusões. De um lado, Hollywood deveria se infantilizar também para acompanhar as demandas do público, cada vez mais considerado um consumidor em potencial (algo que a alta venda de brinquedos relativos aos filmes de maior sucesso – como havia acontecido com os bonecos de *Star Wars* e miniaturas de tubarões, por exemplo – confirmariam), no lugar de um apreciador de arte (como ainda era possível até meados dos anos 1970). Com essa infantilização, filmes mais diretos e maniqueístas seriam feitos, destinados a um público que, predominantemente, via no cinema uma diversão como outra qualquer. De outro, as oportunidades para a realização de um cinema autoral começariam a se tornar cada vez mais raras. *Rocky* e *Os Embalos de Sábado à Noite*, a despeito de terem merecido aqui um destaque especial, são filmes significativos de uma mudança para pior (do ponto de vista de um cinema autoral) que iria tomar Hollywood. Não são os únicos, obviamente, mas talvez sejam aqueles em que

o mal-estar pelo qual passava a sociedade americana na segunda metade dos anos 1970 é mais evidente, entre os filmes não autorais.[276]

É importante notar que o hiato marcado pela Nova Hollywood, quando, de forma inédita, filmes autorais e negativos eram realizados no seio da indústria americana, por um lado, causou uma reação capitalista que iria determinar, num futuro bem próximo, a falência das pretensões adultas de muitos cineastas em favor do divertimento simples de sábado à noite. O hiato de autoria, de maneira um tanto curiosa, foi apenas um momento em que Hollywood se preparou para voltar com tudo à orientação anterior de fábrica de ilusões, tendo cada vez mais como elementos norteadores, sobretudo a partir dos anos 1980, a política conservadora dos republicanos, a possibilidade (talvez seja melhor falar em necessidade) de grandes sucessos de bilheteria, a reafirmação do sonho americano pelo tema da segunda chance e o escapismo juvenil da ficção científica e dos efeitos especiais.

****

Sylvester Stallone e John Travolta são duas figuras importantíssimas do cinema americano na segunda metade da década de 1970. O primeiro representou uma volta dos costumes antigos que haviam se perdido, com *Rocky*, filme que escreveu e no qual também interpretou o papel principal. Alcançou o estrelato e brilha até hoje, predominantemente no cinema de ação. Pregar ideais conservadores geralmente é bom negócio em Hollywood. Travolta, por outro lado, aproveitou-se do sucesso obtido com uma série e um telefilme para se lançar no cinema com *Os Embalos de Sábado à Noite*. Com o personagem desse filme, não pregava exatamente uma volta dos bons costumes, mas fazia uma dura crítica ao preconceito e a infantilização do mundo que o rodeava (estaria preconizando a infantilização de Hollywood?). Fez sucesso também, pois o momento ainda permitia certa crítica, desde que mascarada em uma ambientação da moda (a Disco music, grande mola propulsora do filme). O sucesso de Travolta foi maior ainda no ano seguinte, com *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (Randal Kleiser, 1978). Mas envolveu-se com diretores mais autorais, críticos da sociedade, o que não garante estabilidade comercial alguma. Filmou com James Bridges (em

[276] Ainda que, como crítico (o que ressalto na introdução deste trabalho), tenho tendência a encontrar traços autorais em *Rocky*, pela repetição de algumas características demonstradas em filmes anteriores de Avildsen (notadamente *Joe*, de 1970, e *Sonhos do Passado*, de 1973).

Cowboy do Asfalto, 1980) e Brian De Palma (*Um Tiro na Noite*, 1981). O que queria esse ator além de mostrar que sabe dançar? A união com Stallone, que o dirigiu em *Os Embalos de Sábado Continuam* (1983), não o ajudou. Sua carreira se encaminhou rapidamente para o ostracismo, rompido somente com *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, em 1994.

Rocky, como vimos, apontou na direção de um retorno dos valores e costumes tidos como corretos; uma valorização da família, da sociedade e da narrativa americana ("american creed"), da segunda chance e da terra das oportunidades. Um outro filme protagonizado por Sylvester Stallone irá dar contornos decisivos ao cinema americano que predominaria na década de 1980. Trata-se de *Rambo – Programado para Matar* (Ted Kotcheff, 1982). Neste filme, que trata da ferida aberta pela Guerra do Vietnã, vemos John Rambo (Sylvester Stallone), um ex-combatente que chega a uma pequena cidade e tenta se adaptar à vida em sociedade. Para seu azar, ele encontra um policial preconceituoso (Brian Dennehy) que passa a persegui-lo enquanto ele permanece nas cercanias da cidade. Mesmo deixando claro que ele não procura encrenca, esse soldado, um boina verde especialmente treinado, despertará a fúria revanchista da América profunda. A mesma que havia apoiado os heróis de guerra agora já não mais os recebia de braços abertos. Há algo de muito errado na sociedade americana, parece nos dizer Kotcheff, com tons fordianos. Mas se pensarmos bem, uma outra leitura é evidente. Nos anos 1980, com o país retomando os trilhos econômicos e a direita conservadora tendo reassumido o poder, era terrível olhar para um passado de derrotas, para uma guerra que havia iniciado no governo democrata de Kennedy e para um período marcado artisticamente por um cinema notadamente de esquerda.

Rocky e *Rambo*, duas séries de sucesso, atravessariam os anos 1980 tendo Stallone como protagonista[277]. São as séries mais associadas ao governo de Ronald Reagan, de sublimação de uma mentalidade militar e de conquista imperial. No entanto, ambas revelam, ao menos em alguns dos longas que as compõem, complexidades inesperadas nas entrelinhas. *Rocky IV* é curiosamente um libelo pela paz, o que fica bem claro no discurso final pós-vitória de Rocky (ver subcapítulo 2.4). O primeiro *Rambo* é

[277] *Rocky* teve cinco continuações, estudadas no capítulo 2 deste trabalho. São elas: *Rocky II* (Sylvester Stallone, 1979), *Rocky III* (Sylvester Stallone, 1982), *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985), *Rocky V* (John G. Avildsen, 1990) e *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006). *Rambo* teve três continuações: *Rambo II – A Missão* (George Pan Cosmatos, 1985), *Rambo III* (Peter MacDonald, 1988) e *Rambo* (Sylvester Stallone, 2008).

também uma crítica à mecanização dos treinamentos militares, que podam o indivíduo e o transformam numa máquina de guerra, uma crítica na qual está contemplada a violência catártica, necessária ao personagem dentro de uma estrutura em que "o outro" é oprimido. *Rambo II – A Missão (1986)* é um tanto maniqueísta, mas ainda deixa transparecer alguma crítica, pela exploração do herói que, antes julgado inconveniente para viver em sociedade, agora se faz necessário para o governo americano resolver os problemas em que se meteu. Ambas as séries apontam para um tipo de cinema que predominaria na década de Reagan, a década republicana, do culto ao corpo e ao consumo. Mas teimam em desafiar a sociedade americana de dentro, explorando as possibilidades do contrabando de subversão no seio comercial de Hollywood.

Sylvester Stallone é sem dúvida o primeiro grande ator de ação dos anos 1980, principalmente por ter iniciado sua trajetória de sucesso em 1976. Chuck Norris vem logo em seguida, já com alguns filmes da segunda metade dos anos 1970 que antecipavam a estética de ação da década seguinte, com destaque para *Good Guys Wear Black* (Ted Post, 1978). Mais tarde, a partir de *Conan – O Bárbaro* (John Milius, 1982), outro herói de ação começaria sua rota, disputando o trono dos musculosos com o futuro amigo Stallone. Arnold Schwarzenegger é seu nome, e alguns dos filmes em que atuou figuram entre os espetáculos de ação mais populares dos anos 1980: *O Exterminador do Futuro 1 e 2* (James Cameron, 1984/1991), *Comando Para Matar* (Mark Lester, 1986) e *O Predador* (John McTiernan, 1987)[278].

Mas esse é apenas um lado do que seria o cinema americano nos anos 1980. Outras linhas de força estavam se formando, uma delas, obviamente, seria o musical realista que seguia a trilha aberta por *Os Embalos de Sábado à Noite*, representada por filmes como *Fama* (Alan Parker, 1980), *Flashdance* (Adrian Lynne, 1983) e *Footloose* (Herbert Ross, 1984), entre outros. Outra seria a dos filmes de ficção científica representada pelas continuações de *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977), *O Império Contra-Ataca* (Irving Kershner, 1980) e *O Retorno de Jedi* (Richard Marquand, 1983) e pela série *De Volta Para o Futuro* (Robert Zemeckis, 1985-1989).

[278] Nos anos 1990, Schwarzenegger continuaria a ser um ator de ação extremamente popular, com filmes como *O Vingador do Futuro* (Paul Verhoeven, 1990), *O Último Grande Herói* (John McTiernan, 1993) e *True Lies* (James Cameron, 1994), que reinventaram o cinema de ação ao satirizar os clichês do gênero. Tanto ele quanto Stallone souberam se reciclar, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1980, alternando papéis de brucutus com papéis em comédias ou em dramas.

Existem ainda outras linhas, como, por exemplo, as comédias colegiais e os filmes de horror sanguinolentos. Parece-nos mais pertinente, contudo, pensarmos, num trabalho futuro, no que podemos chamar de resistência da Nova Hollywood (decretada morta em 1980 por Jean-Baptiste Thoret e Peter Biskind em seus livros, mas que obviamente havia deixado uma série de persistentes resquícios).

****

Como vimos no capítulo 3 deste trabalho, a partir de 1977 e do sucesso de *Guerra nas Estrelas* e *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* o cinema começou a entrar em um novo momento. Tal momento seria causado também pelos filmes que estudamos detalhadamente nos capítulos 2 e 3 (respectivamente, *Rocky* e *Os Embalos de Sábado à Noite*), de bilheterias menos fenomenais, mas que, de algum modo, dialogavam com o que o público queria ver e apontavam para um cinema que seria feito em número razoável nos anos seguintes. Mas essa seria uma mudança gradual, com produções híbridas, estranhas, que insistiam em ser destinadas a adultos em meio aos produtos infantilizados (bons e ruins) que a indústria despejava nos cinemas. Bons exemplos são os ganhadores do Oscar de melhor filme nos três anos que se seguiram ao estouro de *Star Wars* que dez entre dez historiadores apontam como o início da era do blockbuster: *O Franco Atirador* (Michael Cimino, 1978), *Kramer vs. Kramer* (Robert Benton, 1979) e *Gente Como a Gente* (Robert Redford, 1980). Esse aval da academia a um cinema ainda relacionado à Nova Hollywood era apenas um sinal de que as coisas mudam, mas vagarosamente, na indústria de cinema dos EUA[279].

Existem, claro, outros exemplos que podem ser mencionados. Em *Fingers* (James Toback, 1978), uma das peças de resistência que ainda eram feitas em meio a um novo contexto, o de arrefecimento (Thoret), que sobrevivia lado a lado com o fortalecimento do blockbuster como instrumento dessa dominação, encontramos um jovem diretor que chegou tarde demais à festa, e como os outros, teria dificuldades de imprimir um estilo mais pessoal nos anos 1980. Nesse filme, estreia de Toback na

[279] A ideia de um cinema de prestígio, propício a ganhar os principais prêmios no Oscar, ainda persiste. Temos exemplos recentes de filmes adultos contemplados com o Oscar de melhor filme: *Guerra ao Terror* (Kathryn Bigelow, 2008) e *Argo* (Ben Affleck, 2012), ainda que este último seja um tanto maniqueísta, bem a gosto da Hollywood atual. Mas estes tornaram-se cada vez menos constantes, dependentes de uma safra ruim ou de alguma implicação política necessária à época.

direção, Harvey Keitel é um aspirante a pianista que trabalha para o pai agiota (numa comparação evidente com Rocky). É o típico jovem que tenta sobreviver em meio a um mal-estar do qual não consegue escapar. É um personagem encurralado pela falta de oportunidade de demonstrar seu talento num momento de provação (o que nos deixa também a dúvida se ele seria ou não talentoso), pela impossibilidade de lidar com as mulheres (a não ser pela violência), pela ausência de sentido em sua vida de pequeno cobrador de dívidas, uma ausência que ele pretende suprir ouvindo música a todo volume e em público, impondo seu gosto retrô a quem estiver por perto.

Os três principais *movie brats* lançaram filmes marcantes no período 1977-1980. Coppola fez *Apocalypse Now* (1979), De Palma fez *A Fúria* (1978) e *Vestida Para Matar* (1980), Scorsese fez *New York, New York* (1977) e *Touro Indomável* (1980). Mais: Friedkin fez *Sorcerer* (1977) e *Parceiros do Crime* (1980); Hal Ashby fez *Amargo Regresso* (1978) e *Muito Além do Jardim* (1979), Bogdanovich fez *O Tatuado* (1979), John Flynn fez *A Outra Face da Violência* (1977) e *Souls – Liderança Desafiada* (1980), Paul Schrader estrearia na direção com *Vivendo na Corda Bamba* (1978) e depois faria *Hardcore – No Submundo do Sexo* (1979), e vários outros diretores conseguiram emplacar ao menos um projeto autoral no período 1977-1980.

Do início da era Reagan em diante, os diretores autorais da década anterior sobreviviam como podiam. Martin Scorsese só conseguiu um grande sucesso de público, após *Taxi Driver*, com *A Cor do Dinheiro* (1986). Em sua carreira posterior ao ocaso da Nova Hollywood, como conta Geoff King, o diretor "conseguiu emplacar alguns antigos e controversos projetos pessoais como *A Última Tentação de Cristo* (1988) e *Kundun* (1997), mas somente combinando-os com produtos mais comerciais como *A Cor do Dinheiro* e *Cabo do Medo* (1991)"[280].

Brian De Palma vai passar por problemas da mesma ordem. A alternância de projetos pessoais e projetos de encomenda será uma constante, a partir de 1981, na vida desses diretores autorias dos anos 1970. O diretor trilhou um caminho inteiramente pessoal no começo da década com *Vestida Para Matar* (1980) e *Um Tiro na Noite* (1981). Em sua refilmagem do clássico de Howard Hawks, *Scarface* (1983), transparecem algumas concessões. A relação incestuosa entre Tony Montana e a irmã é suavizada em relação ao longa original. Em ambos a relação é apenas sugerida, mas no filme de Hawks essa sugestão é sem dúvida mais acentuada, sobretudo nas cenas de

[280] KING, Geoff. *New Hollywood Cinema: an introduction*. Nova York: I.B.Tauris, 2002. p.95.

ciúmes, quando sentimos que a briga entre os dois está mais para a de um marido com uma esposa do que entre dois irmãos, enquanto no filme atual os rompantes de ciúmes são encobertos pelos delírios de grandeza e pelo vício do personagem de Al Pacino. Ainda assim, sua autoria é marcante em todo o filme, que pode ser considerado um ensaio para *O Pagamento Final*, que o diretor realizou em 1993. Em 1987, após uma comédia simples e comercial chamada *Quem Tudo Quer Tudo Perde*, De Palma realizou seu maior sucesso na década, *Os Intocáveis*. O filme era ao mesmo tempo um produto de alto potencial nas bilheterias e um veículo para o diretor se deleitar com alusões ao cinema do passado. Tem Hitchcock, obviamente, mas também John Ford e Eisenstein (na sequência da escadaria na estação). Francis Ford Coppola também se viu obrigado a alternar projetos pessoais com obras de encomenda. Mas a causa principal foi o acúmulo de dívidas que se seguiram ao fiasco *O Fundo do Coração* (1982). Dívidas que só seriam liquidadas com o sucesso de *Drácula*, em 1992, após anos de alternância entre projetos pessoais (*Vidas Sem Rumo* e *O Selvagem da Motocicleta*, ambos de 1983, *Tucker*, de 1989) e projetos de encomenda (*Cotton Club*, de 1984, *Peggy Sue*, de 1986, *Jardins de Pedra*, de 1987), além de *O Poderoso Chefão 3* (1990), que tem tanto de pessoal quanto de encomenda (era o projeto necessário para tirar o diretor do buraco financeiro). Da lição retemos duas coisas: os moleques "irresponsáveis" da Nova Hollywood conseguiam crédito quando suas maluquices davam certo (exemplos: *O Franco Atirador*, de Michael Cimino, e *Apocalypse Now*, de Coppola). Quando, por outro lado, suas extravagâncias de alto orçamento não encontravam respaldo do público (casos de *O Portal do Paraíso*, de Cimino, e *O Fundo do Coração*, de Coppola), as portas se fechavam. Não só para eles, mas para toda uma geração de inquietos.

Estudar a maneira como o cinema autoral americano sobreviveu dentro de padrões mais mercadológicos estabelecidos a partir de *Star Wars*, e fortalecidos na virada para os anos 1980, é tarefa primordial. Pelo que pesquisamos, é raro o estudo sobre essa época, com esse teor, no cenário internacional; e é inexistente no brasileiro. Se *Rocky* e *Os Embalos de Sábado à Noite* foram dois filmes fundamentais no processo de renascimento da indústria hollywoodiana de compromisso primeiro com o retorno financeiro, é necessário notar que, ao menos na década de 80, mas ainda, em menor escala, na década seguinte, há filmes que desafiam a noção de que a bilheteria é o mais importante com uma boa dose de crítica (seja nas entrelinhas, seja na superfície) e uma

certa ambiguidade. O cinema autoral nunca morreu de fato em Hollywood. Começou a enfraquecer na segunda metade dos anos 1970, e agora está praticamente definhando. Mas existe ainda uma resistência. Não se trata de ir contra o ideal hollywoodiano de entretenimento familiar. Muitos dos filmes que seguem esse ideal são dignos de estudo. A questão é que qualquer cinematografia depende de uma pluralidade para ser saudável. E uma maneira de se perpetuar essa pluralidade é estudar (e com isso propagar) os filmes de exceção.

ANEXO

FICHAS TECNICAS DOS FILMES PRINCIPAIS

1.1. ROCKY – UM LUTADOR

Título original: Rocky
Gênero: drama
Tempo de duração: 119 minutos
Ano de lançamento nos EUA: 1976
Estúdio: United Artists
Direção: John G. Avildsen
Roteiro: Sylvester Stallone
Produção: Robert Chartoff, Irwin Winkler
Música: Bill Conti
Direção de fotografia: James Crabe
Montagem: Scott Conrad, Richard Halsey
Direção de arte: James H. Spencer

Elenco:

Sylvester Stallone (Rocky Balboa)

Talia Shire (Adrian Pennino)

Burt Young (Paulie Pennino)

Carl Weathers (Apollo Creed)

Burgess Meredith (Mickey Goldmill)

Joe Spinell (Tony Gazzo)

Jimmy Gambina (Mike)

Jodi Letizia (Marie)

Stan Shaw (Dipper)

Don Sherman (bartender)

Pedro Lovell (Spider Rico)

Thayer David (George Jergens)

Tony Burton (treinador de Apollo)

2. OS EMBALOS DE SÁBADO À NOITE

Título original: Saturday Night Fever
Gênero: musical
Tempo de duração: 118 minutos
Ano de lançamento nos EUA: 1977

Produtora: Robert Stigwood Organization
Distribuição: Paramount
Direção: John Badham
Roteiro: Norman Wexler (baseado em artigo de Nik Cohn)
Produção: Robert Stigwood
Música: Barry Gibb, Maurice Gibb, Robin Gibb (The Bee Gees)
Direção de fotografia: Ralf D. Bode
Montagem: David Rawlins
Desenho de produção: Charles Bailey

Elenco:

John Travolta (Tony Manero)

Karen Lynn Gorney (Stephanie Mangano)

Donna Pescow (Annette)

Barry Miller (Bobby C.)

Joseph Cali (Joey)

Paul Pape (J.J.)

Bruce Ornstein (Gus)

Martin Shakar (Frank Jr.)

Julie Bovasso (Flo Manero)

Val Bisoglio (Frank Manero)

Sam Coppola (Dan Fusco)

Denny Dillon (Doreen)

Robert Weil (Becker)

Fran Drescher (Connie)

BIBLIOGRAFIA

Livros:

ANDEREGG, Michael (org.). *Inventing Vietnam: The war in film and television*. Temple University Press, 1991.

ARNOLD, Gordon. *The afterlife of America's war in Vietnam: changing visions in politics and on screen*. McFarland & Company, 2006.

BAILEY, Beth; FARBER, David (org.). *America in the seventies* (Cultureamerica). University Press of Kansas, 2004.

BELTON, John. *American Cinema, American Culture*. McGraw Hill, 2005.

BERLINER, TODD. *Hollywood Incoherent – Narration in Seventies Cinema*. University of Texas Press, 2010.

BERKOWITZ, Edward D. *Something happened: a political and cultural overview of the seventies.* Columbia University Press, 2007.

BEYLIE, Claude. *As obras-primas do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo, drogas e rock and roll salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

CAPELATO, Maria Helena *et alIi*. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARNES, Mark C. (org.). *Passado imperfeito: A história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARROLL, Peter N. *It seemed like nothing happened: America in the 1970s*. Rutgers University Press, 1990.

COOK, David A. *Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. University of California Press, 2002.

CORRIGAN, Timothy. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. Rutgers University Press, 1991.

COURSODON, Jean Pierre & TAVERNIER, Bertrand. *50 ans de cinéma américain*. Nathan, 1995.

ECHOES, Alice. *Hot Stuff: disco and the remaking of American culture*. Nova York: W.W.Norton & Company, 2010.

ELSAESSER, Thomas; HORWATH, Alexander; KING, Noel. *The last great american picture show: New Hollywood cinema in the 70s*. Amsterdam University Press, 2004.

EMERY, Robert. *The directors: take two*. Allworth Press, 2002.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010

FRIEDMAN, Lester (org.). *American cinema of the 1970s: themes and variations*. Rutgers University Press, 2007.

FRUM, David. *How we got here: The 70's - The decade that brought you modern life - for better or worse*. Basic Books, 2000.

GALLAGHER, John Andrew. *Film directors on directing*. Praeger publishers, 1989.

GERSTLE, GARY. *American Crucible: race and nation in the twentieth century*. Princeton University Press, 2001.

_____; ROSENBERG, Emily S.; ROSENBERG, Norman L. *America Transformed – A History of the United States since 1900*. Harcourt Brace College Publishers, 1999.

GRANT, Barry Keith. *Britton on Film: The complete film criticism of Andrew Britton*. Wayne State University Press, 2009.

GUINSBURG, J. (org). *O classicismo*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1999.

HARRIS, Mark. *Cenas de uma revolução - O nascimento da Nova Hollywood*. L&PM. Porto Alegre, 2011.

JENKINS, Philip. *Decade of nightmares: The end of the sixties and the making of eighties America*. Oxford University Press, 2006.

KARNAL, Leandro (org.). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

KILLEN, Andreas. *1973 Nervous breakdown: Watergate, Warhol and the birth of post-sixties America*. Bloombury, 2006.

KING, Geoff. *New Hollywood Cinema: an introduction*. Nova York: I.B.Tauris, 2002.

KOLKER, Robert. *A cinema of loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford University Press, 2000.

KRACAUER, Sigmund. *O ornamento da massa*. Cosac & Naify. São Paulo, 2009.

LEV, Peter. *American films in the '70s - Conflicting visions*. University of Texas press, 2000.

LOURCELLES, Jacques. *Dictionnaire du cinéma*. Éditions Robert Lafond, 1992.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Papirus, 2011.

MERRILL, Karen R. *The oil crisis of 1973-1974: a brief history with documents*. Bedford/St.Martin's, 2007.

MONACO, James. *American Film Now*. Plume, 1984.

MORGAN, Johnny. *Disco: The music, the times, the era*. Sterling, 2011.

MULHOLLAND, GARRY. *Popcorn: Fifty years of rock 'n' roll movies*. Orion books, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Cortez Editora, 1991.

PENDERGAST, Tom & Sara. *International Dictionary of Films and Filmmakers*. St. James Press, 2000.

PERLSTEIN, Rick. *Nixonland: the rise of a president and the fracturing of America*. Scribner, 2009.

POLNER, Murray. *No victory parades: The return of the Vietnam veteran*. Holt, Rinehart and Winston; 1st edition (1971).

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SARRIS, Andrew. *The American Cinema: directors and directions – 1929-1968*. Da Capo Press, 1968.

_____. *Politics and cinema*. Columbia University Press, 1978.

SCHICKEL, Richard. *Conversas com Scorsese*. Cosac & Naify. São Paulo, 2011.

SCHULMAN, Bruce. *The seventies: the great shift in american culture, society and politics*. Da Capo Press, 2002.

SENNETT, Ted. *Great Movie Directors*. Harry N. Abrams, Inc, 1986.

SHAW, Tony. *Hollywood's cold war*. Edinburgh University Press, 2007.

SPINI, Ana Paula. *Ritos de sangue em Hollywood – Mito da guerra e identidade nacional norte-americana*. Tese de doutorado (História social). Universidade Federal Fluminense, 2005.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding classical narrative technique*. Harvard University Press, 1999.

THORET, Jean-Baptiste. *26 secondes: l"Amérique Éclaboussée*. Rouge Profond, 2003.

_____. *Le cinéma américain des années 70*. Cahiers du Cinéma, 2009.

TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas. O Exército Inútil de Robert Altman: cinema e política (1983). Tese de doutorado (História social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

WILSON, Michael Henry. *Scorsese on Scorsese*. Cahiers du cinéma. Paris, 2011.

WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. Columbia University Press, 2003.

_____. *Rio Bravo*. BFI Film Classics, 2003.

XAVIER, Ismail (org). *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Sertão Mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigos e resenhas:

BAUDRY, Leo. The Sacraments of Genre: Coppola, De Palma, Scorsese. In *Film Quaterly*, Vol. 39, Nº 3. University of California Press, 1985. p. 34-49.

BÉHAR, Henri. Resenha sem título. In *La Revue du Cinéma*. Maio de 1977. p. 123.

BOLAND, Bernard. Resenha sem título. In *Cahiers du cinéma*, Nº 288, 1978. p. 47.

BUCKLEY, Michael. Resenha sem título. In *Films in Review*, fevereiro de 1978.

CARROLL, Noel. The future of allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)". In *October* 20 (Spring 1982).

DELAGE, Christian. Cinema, Histoire. La réappropriation des récits. *Vertigo. Le cinéma face à l'histoire*. (16), 1997.

DOUCHET, Jean. A arte de amar. In *Cahiers du cinéma* 126, dezembro de 1961.

GOW, Gordon. Resenha sem título. In *Films and Filming*. Maio de 1977. p. 29.

HOBERMAN, J. Ten Years that Shook the World. In *American Film 10 nº 8*, 1985.

KAEL, Pauline. Resenha sem título. In *1001 noites no cinema*. Companhia das Letras, 1994.

LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: Cinema & História. *Imagens. Cinema 100 anos*, (5): ago/dez, 2005.

MAGILL, Marcia. Resenha sem título. In *Films in Review*. Janeiro de 1977. p. 56.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: *História do cinema mundial.* Papirus Editora. Campinas, 2006.

MASLIN, Janet. Resenha sem título. In *New York Times*, 16 de dezembro de 1977.

MATHIS, Paul-Hervé. Resenha sem título. In *Écran*. Maio de 1977. p.52.

MOULLET, Luc. Resenha sem título. In *Cahiers du Cinéma*, Julho de 1959.

OUDART, Jean-Pierre. Fingers (critique). *Cahiers du cinéma*, nº 293, p. 61.

SMITH, Julian. Between Vermont and violence: film portraits of vietnam veterans. *Film Quaterly*, Vol.26, Nº4. University of California Press, 1973. p. 10-17.

Filmes importantes para o desenvolvimento deste trabalho

(em ordem cronológica)

O Beijo Amargo (The Naked Kiss, Samuel Fuller, 1964)

Com a Maldade da Alma (Hush... Hush... Sweet Charlotte, Robert Aldrich, 1964)

Mickey One (Arthur Penn, 1965)

Caçada Humana (The Chase, Arthur Penn, 1966)

Bonnie & Clyde – Uma Rajada de Balas (Bonnie & Clyde, Arthur Penn, 1967)

Os Doze Condenados (The Dirty Dozen, Robert Aldrich, 1967)

No Calor da Noite (In the Heat of the Night, Norman Jewison, 1967)

A Primeira Noite de um Homem (The Graduate, 1967)

Busca Alucinada (Psych Out, Richard Rush, 1968)

Na Mira da Morte (Targets, Peter Bogdanovich, 1968)

Saudações (Greetings, Brian De Palma, 1968)

Triângulo Feminino (The Killing of Sister George, Robert Aldrich, 1968)

Deixem-nos Viver (Alice's Restaurant, Arthur Penn, 1969)

Sem Destino (Easy Rider, Dennis Hopper, 1969)

Assim Nascem os Heróis (Too Late the Hero, Robert Aldrich, 1970)

A Grande Esperança Branca (The Great White Hope, Martin Ritt, 1970)

Joe (John G. Avildsen, 1970)

O Pequeno Grande Homem (Little Big Man, Arthur Penn, 1970)

Resgate de uma Vida (The Grissom Gang, Robert Aldrich, 1971)

A Última Sessão de Cinema (The Last Picture Show, Peter Bogdanovich, 1971)

A Cidade das Ilusões (Fat City, John Huston, 1972)

Os Novos Centuriões (The New Centurions, Richard Fleischer, 1972)

O Poderoso Chefão (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972)

A Vingança de Ulzana (Ulzana's Raid, Robert Aldrich, 1972)

Sonhos do Passado (Save the Tiger, John G. Avildsen, 1973)

A Conversação (The Conversation, 1974)

O Poderoso Chefão 2 (The Godfather II, Francis Ford Coppola, 1974)

A Trama (Parallax View, Alan J. Pakula, 1974)

Um Lance no Escuro (Night Moves, Arthur Penn, 1975)

Shampoo (Hal Ashby, 1975)

Carrie, a Estranha (Carrie, Brian De Palma, 1976)

Esta Terra é Minha Terra (Bound For Glory, Hal Ashby, 1976)

Rede de Intrigas (Network, Sidney Lumet, 1976)

Rocky – Um Lutador (Rocky, John G. Avildsen, 1976)

Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)

Todos os Homens do Presidente (All the President's Men, Alan J. Pakula, 1976)

Tracks (Henry Jaglom, 1976)

Trágica Obsessão (Obsession, Brian De Palma, 1976)

Contatos Imediatos do Terceiro Grau (Close Encounters of the Third Kind, Steven Spielberg, 1977)

The Greatest (Tom Gries, 1977)

Guerra nas Estrelas (Star Wars, George Lucas, 1977)

Joyride (Joseph Ruben, 1977)

Martin (George A. Romero, 1977)

New York, New York (Martin Scorsese, 1977)

A Outra Face da Violência (Rolling Thunder, John Flynn, 1978)

Quadrilha de Sádicos (The Hills Have Eyes, Wes Craven, 1977)

O Último Brilho do Crepúsculo (Last Twilight Gleaming, Robert Aldrich, 1977)

Amargo Regresso (Coming Home, Hal Ashby, 1978)

Até que Enfim é Sexta-Feira (Thanks God It's Friday, Robert Klane, 1978)

O Franco Atirador (The Deer Hunter, Michael Cimino, 1978)

Grease – Nos Tempos da Brilhantina (Grease, Randal Kleiser, 1978)

Who'll Stop the Rain (Karel Reisz, 1978)

Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979)

O Portal do Paraíso (Heaven's Gate, Michael Cimino, 1980)

Touro Indomável (Raging Bull, 1980)