

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MATHEUS PINTO BISCARO

***Encurralado: um conto sobre a paranoia, a máquina e a masculinidade na
Hollywood dos anos de 1970***

São Paulo
2022

MATHEUS PINTO BISCARO

***Encurralado: um conto sobre a paranoia, a máquina e a masculinidade na
Hollywood dos anos de 1970***

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais. Linha de pesquisa: História, teoria e crítica.

Orientador: Profa. Dra. Cecília Antakly de Mello

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Biscaro, Matheus Pinto

Encurralado: um conto sobre a paranoia, a máquina e a masculinidade na Hollywood dos anos de 1970 / Matheus Pinto Biscaro; orientadora, Cecília Antakly de Mello. - São Paulo, 2022.

140 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Steven Spielberg. 2. cinema norte-americano. 3. Nova Hollywood. 4. Encurralado. I. Mello, Cecília Antakly de. II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

Matheus Pinto Biscaro

Encurralado: um conto sobre a paranoia, a máquina e a masculinidade na Hollywood dos anos de 1970

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Cecília Antakly de Mello, por ter mostrado interesse no projeto desde seu primeiro dia e por ter trabalhado incansavelmente para vê-lo acontecer, mesmo nos meus momentos de maior descrença.

Aos Professores Drs. Mauro Baptista Vedia e Esther Imperio Hamburger, pelos comentários precisos no exame de qualificação, que ajudaram a melhorar a dissertação.

Aos meus pais, Silvia e Claudio, por todo apoio dado desde sempre e por estarem do meu lado nos momentos mais agudos. Aos meus irmãos, Lucas e Tomás, por serem meus melhores amigos e por me escutarem falar das coisas que gosto por horas a fio.

A Laura, pelo amor, companheirismo e comilanças de aquecer a alma.

Ao amigo Rafael Dornellas, pelas conversas e trocas de ideias e por ter trilhado a jornada do mestrado antes, me fazendo conhecer o caminho das pedras.

Aos tantos outros amigos que tornaram o processo de pesquisa muito mais leve e menos solitário.

A todos os professores e funcionários do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, que fazem a educação pública possível.

À Professora Doutora Vânia Debs (*in memoriam*), por me fazer assistir a filmes com outros olhos.

A todos que estiveram na linha de frente do combate à pandemia global que nos assolou durante os anos deste mestrado. Viva o SUS!

À Sociedade Esportiva Palmeiras, por me dar tantas alegrias e me alienar um pouco durante os processos dessa pesquisa.

E, por que não, a Steven Spielberg, por me fazer enxergar tanta coisa em um filme sobre um Caminhão homicida.

RESUMO

BISCARO, Matheus. **Encurralado: um conto sobre a paranoia, a máquina e a masculinidade na Hollywood dos anos de 1970**. 2022, 138p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Esta dissertação de mestrado realiza o estudo e a análise do filme *Encurralado* (*Duel*, 1971), longa-metragem de estreia do diretor norte-americano Steven Spielberg. A partir de uma pesquisa que relaciona o filme com o contexto histórico e artístico no qual está inserido (isto é, os Estados Unidos dos anos de 1960 e 1970), trabalha-se a ideia de que este filme do diretor, inicialmente realizado para a TV, complica as separações estanques entre um cinema de cunho autoral e um cinema de cunho comercial, além de ressonar temas e estilos apresentados também pelos seus contemporâneos da Nova Hollywood. Para este fim, a pesquisa examina como as questões de identidade norte-americanas se apresentam no filme e compõem a obra, especialmente no que tange às figuras-chaves de David Mann (vivido por Dennis Weaver, protagonista da história) e do Caminhão (seu antagonista) e sua relação com os gêneros do *thriller* e do *western* e com os temas de paranoia, máquina e masculinidade.

Palavras-chave: Steven Spielberg; cinema norte-americano; Nova Hollywood; *Encurralado*.

ABSTRACT

BISCARO, Matheus. **Encurralado: um conto sobre a paranoia, a máquina e a masculinidade na Hollywood dos anos de 1970.** 2022, 138p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

This master's research studies and analyses the film *Duel* (1971), the debut feature by the American director Steven Spielberg. Having the film's historical and artistic context (that is, the United States of the 1960's and 1970's) as a starting point, the idea presented here is that this film by Spielberg, made originally for the television, complicates and questions the watertight separations between author cinema and commercial cinema, as it resonates with the themes and styles also presented in the works of his New Hollywood contemporaries. To this end, the study examines how American identity issues are presented in the film and in its narrative, especially in regard to the key figures of David Mann (played by Dennis Weaver, protagonist of the story) and the Truck (its antagonist), and their relationship with the thriller and western genres and the themes of paranoia, machine and masculinity.

Keywords: Steven Spielberg; North-American cinema; New Hollywood; *Duel*.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1: Spielberg, ele mesmo, um homem do meio.	3
1.1. Um começo.	3
1.2. O cinema norte-americano dos anos de 1960 e 1970.	9
1.2.1. Nova Hollywood	9
1.2.2. A crise financeira e a falta de paradigmas	12
1.2.3. A popularização da TV.....	13
1.2.4. A “América” dos subúrbios e o público em fuga.....	15
1.2.5. “O maior espetáculo da Terra” e a invasão estrangeira	17
1.2.6. O cinema e a TV unem forças.....	20
1.2.7. Um público diferente para um cinema de transição.....	23
1.2.8. Os abalos no Sonho Americano.....	26
1.2.9. A realidade na TV	28
1.3. Hollywood autoral.....	31
1.3.1. Novos tipos de histórias	31
1.3.2. O autor em Hollywood.....	35
1.3.3. Spielberg Incoerente	40
1.3.4. O homem do meio.....	43
Capítulo 2: A construção do duelo: intertextualidade e estilo em <i>Encurralado</i>	51
2.1 A narrativa alusiva.....	51
2.2. Encurralado e os seus gêneros.....	56
2.2.1. <i>Thriller</i>	60
2.2.2. <i>Western</i>	70
2.3. Duas versões, mesmo filme.	77
Capítulo 3: A máquina, o desconhecido e o homem.....	82
3.1. Homem contra a máquina.	86
3.2. Homem contra o desconhecido.	97
3.3. Homem contra o homem.	105
Conclusão.	126
BIBLIOGRAFIA:.....	130
FILMOGRAFIA RELEVANTE PARA A PESQUISA:.....	136

Introdução.

A primeira vez que assisti a *Encurralado* (*Duel*, 1971) foi em meados de 2017, quando fazia pesquisa para um projeto no qual estava trabalhando. Eu já havia lido um pouco sobre o filme, sabia que se tratava do primeiro longa-metragem de Steven Spielberg e que envolvia um caminhão (duas figuras que, para o bem ou para o mal, me fascinam há muito tempo). No entanto, nada substitui a visualização de uma obra, e me lembro de não conseguir tirar os olhos da televisão, de tão tenso e seduzido que estava. Em certo momento, meu irmão mais velho adentrou nossa sala-de-estar, apenas para ser prontamente silenciado por mim: eu só queria saber como o filme acabava.

Anos depois, quando me chegou o momento de desenvolver um projeto de pesquisa para o mestrado, o filme reapareceu para mim. A essa altura, eu já havia escrito um pequeno texto sobre ele, por que não aprofundá-lo? Por que não tentar entender o que me seduziu tanto nesse filme? O que se pode aprender com ele?

Sem medo de ser um tanto determinista, há certa beleza quando notamos que certo produto cultural e artístico está fundamentalmente conectado ao seu artista criador e ao espaço em que foi criado. Esta pesquisa tenta, em suas 140 páginas, mostrar como esse filme de Spielberg partilha dessa beleza ao argumentar como a obra e seu realizador são peças relevantes no que hoje chamamos de Nova Hollywood e como sua trama (o embate entre um homem comum suburbano e um monstruoso caminhão-tanque) reflete os anseios de uma sociedade que entrava em crise.

Para isso, foram escritos três capítulos: o primeiro deles, “Spielberg, ele mesmo, um homem do meio”, é uma contextualização histórica e social dos Estados Unidos das décadas de 1960 e 1970, em especial sobre os fatores que desbocaram no cinema da Nova Hollywood e na geração de Spielberg, com certa ênfase na Televisão, na cultura suburbana e na ideia do autor no cinema — muito relevantes para o filme objeto de estudo. Autores como Frederick Wasser, Steven Awalt, Santiago Garcia Ochoa, Paul Monaco e Jean-Cluade Bernardet foram fundamentais ao levantar esse período histórico.

O segundo capítulo, “A construção do duelo: intertextualidade e estilo em *Encurralado*”, disserta sobre as influências estéticas e dramáticas que constroem a obra, em especial no seu uso de alusões e no seu trabalho dos gêneros cinematográficos do *thriller* e do *western*. Para tratar de alusão no cinema, o texto “The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)” ([1982] 1998) de Noël Carroll é imprescindível, enquanto outros

autores como Martin Rubin e a dupla David Bordwell e Kristin Thompson servem de base para os estudos de gênero.

Finalmente, tendo como base os dois capítulos anteriores, no terceiro capítulo, “A máquina, o desconhecido e o homem”, é realizada uma análise fílmica de *Encurralado*, na qual os temas de paranoia, máquina e masculinidade, presentes na obra, são explorados. Essa análise fílmica foi o motor inicial dessa pesquisa, embora o capítulo tenha sido o último a ser redigido; ela parte de questões e observações surgidas desde minhas primeiras visualizações de *Encurralado*, da tensão presente na velocidade dos automóveis e da fascinação e pavor que a figura do Caminhão emana. Autores como o já citado Santiago Garcia Ochoa, o sociólogo Marvin Harris e a teórica feminista Raewyn Connell servem como o apoio bibliográfico para as ideias apresentadas nessa análise fílmica.

Essa metodologia foi pensada e organizada sempre tendo o leitor em mente, não apenas para ser didática, mas também participativa. Acredito que conhecimento só é completo quando passado, assim como filmes são completos quando assistidos, e espero que a experiência de ler essa dissertação reflita um pouco da experiência engajante de *Encurralado*; que ela te deixe pensativo e com vontade de mais, assim como esse filme me deixa.

Capítulo 1: Spielberg, ele mesmo, um homem do meio.

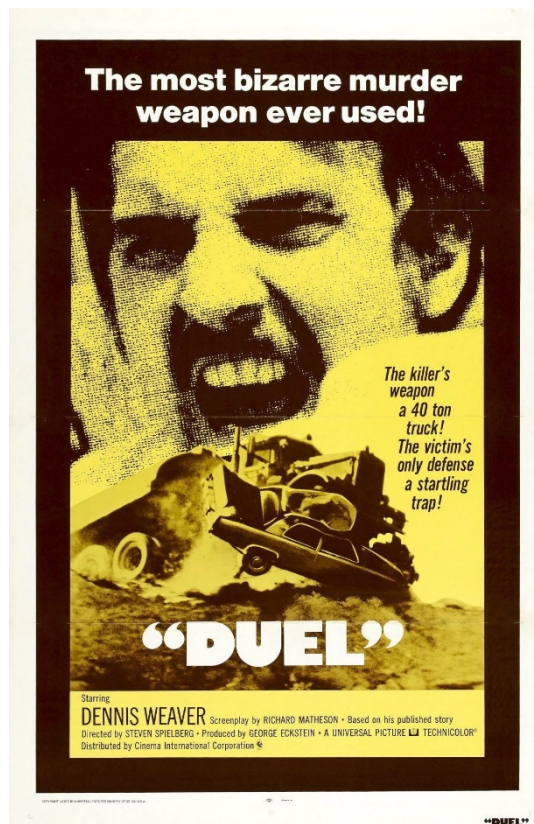


Figura 1: cartaz de Encurralado.

1.1. Um começo.

Certas gerações em determinados locais passam por tantas mudanças sociais, tecnológicas, políticas e de paradigmas que se tornam símbolos de uma era de transição, elas mesmas frutos e agentes dessas mudanças. Os indivíduos acabam presos entre uma tradição (o que veio antes) e a sua subversão (o que *pode* vir depois), marcados pelas incoerências, complexidades e dualidades que essa dialética propõe. A inquietude da História gera cicatrizes que se expressam através desses indivíduos.

Dentro do contexto do cinema norte-americano, poucas gerações se mostraram tão inquietas ou tiveram um impacto tão forte e importante, ainda que breve, quanto a Nova Hollywood. E, mesmo dentre esses cineastas, poucos representam a dualidade estadunidense dos anos 1960 tão bem quanto Steven Spielberg — ainda que, muitas vezes, ele seja tratado apenas como um “garoto prodígio” continuísta das convenções hollywoodianas, como demonstra James Kendrick (2014, p. 15). Mesmo sendo influenciado pelas mais diversas fontes,

o cinema de Spielberg é, em sua essência, norte-americano — especificamente aquele cinema preso entre a mais pura tradição narrativa e uma ambiciosa expressão artística.

Sendo assim, a partir do momento em que se busca compreender o trabalho do indivíduo, mostra-se necessário compreender também sua história (tanto com *h* minúsculo quanto maiúsculo). Começar do começo parece uma redundância, mas aqui é indispensável: analisar o artista Steven Spielberg e seu primeiro longa-metragem *Encurralado* (Duel, 1971 [figura 1]) significa estudar também a história de Spielberg e a História dos Estados Unidos na qual ele se insere, até o momento em que David Mann decidiu ultrapassar o Caminhão na estrada.

A intenção desta pesquisa não é fazer grandes incursões pela biografia e curiosidades do diretor, e sim ressaltar a importância de uma obra como *Encurralado* — não somente como uma peça relevante dentro da filmografia da Nova Hollywood, mas também enquanto obra híbrida de cinema e TV e enraizada em seus contextos socioculturais. No entanto, pelos motivos já expressos, parece ser extremamente importante situar o artista em um momento histórico preciso e partir de elementos de sua biografia para entender sua obra. Então, antes de investigar as cicatrizes históricas dos Estados Unidos que levaram à Nova Hollywood, à geração de Spielberg e à própria obra do diretor, é conveniente entender onde ele mesmo se encaixa nisso tudo.

Nascido no dia 18 de dezembro de 1946, na cidade de Cincinnati, estado de Ohio, Spielberg é filho de uma família de judeus ortodoxos de ascendência ucraniana. Sua mãe, Leah Spielberg, era uma pianista de concertos, enquanto seu pai, Arnold Spielberg, era um engenheiro elétrico que trabalhava na área de informática. Mais tarde, duas irmãs mais novas (incluindo a roteirista Anne Spielberg) se juntariam à família.

Devido ao trabalho de seu pai, a infância e adolescência do diretor foram marcadas por constantes mudanças. Já em 1950, antes mesmo de completar três anos, os Spielberg saíram de Cincinnati, passando oito anos no estado de Nova Jersey, até se fixarem por um tempo maior na cidade de Phoenix, Arizona. Por mais que suas origens estivessem mais próximas da Costa Leste, é ao Arizona que Spielberg se refere como sua “verdadeira casa” (AWALT, 2014, p. 4) — estado este que pertence ao chamado *sun belt*, região estadunidense determinada ao sul do paralelo 36 e extremamente relevante na obra do diretor.

Foi nesse meio tempo que Spielberg teve seus primeiros contatos com o cinema. Como relembra o próprio diretor, quando tinha aproximadamente cinco anos, seu pai o levou a uma sessão de *O maior espetáculo da terra* (*The Greatest Show on Earth*, 1952), filme de Cecil B. DeMille, que o deixou maravilhado (WASSER, 2010, p. 30). A TV também foi extremamente

importante para formação de Spielberg enquanto cineasta. Nascido logo após a Segunda Guerra Mundial, ele pertence à primeira geração que cresceu com a televisão, em um momento em que os aparelhos televisivos se espalharam pelos lares da classe-média norte-americana.

Foi também nesse ínterim que Arnold recebeu de presente de sua esposa uma câmera 8mm da qual rapidamente Spielberg se apossou e com a qual passou a registrar as férias da família. Logo, começou a realizar produções amadoras com os amigos do bairro, reencenando tiroteios dos faroestes que via na televisão ou replicando os choques de trem da tela grande em seu autorama (AWALT, 2014, p. 7). Poucas coisas pareciam interessar o jovem além da mídia audiovisual — uma ideia que críticos com pouca ou nenhuma boa vontade com seus filmes gostam de pontuar, acusando-o, por exemplo, de nunca ter visto uma peça de teatro na vida (WASSER, 2010, p. 62).

Diferentemente de outros contemporâneos seus, como Martin Scorsese, George Lucas e John Carpenter, que cursaram as, à época, recentes graduações de cinema (característica marcante da Nova Hollywood), Spielberg não teve bom desempenho escolar para ser aprovado nesses cursos. Sem maiores ambições, ele acabou ingressando no curso de língua inglesa da California State University, Long Beach, em um momento em que sua família já havia se mudado para a Califórnia em seu último ano do colégio.

Já que sua faculdade não tinha um curso de cinema, sua aproximação com a indústria não veio pelos meios acadêmicos, mas por uma estratégia mais tradicional: fazer-se presente. Aproveitando-se da proximidade física, Spielberg fazia visitas a familiares em Los Angeles e atendia aos *tours* pelos estúdios da Universal para ficar em contato com o ambiente e, se possível, conhecer pessoas envolvidas na indústria. A oportunidade que teve na própria Universal como um estagiário não-remunerado também foi significativa, dotando o jovem de conhecimento técnico que o possibilitou continuar a fazer trabalhos amadores, na esperança de criar um bom portfólio para sua exposição (AWALT, 2014, p. 37).

Assim surgiu *Amblin'* (1968), seu primeiro trabalho significativo. O curta de 26 minutos foi rodado com baixo-orçamento e um roteiro sem falas, e retrata um casal de jovens que acabou de se conhecer procurando carona no meio do deserto para chegar à praia. O espírito do tempo dos anos de 1960 está presente: a juventude, a contracultura, a falta de perspectivas e de direção a tomar. Ainda que seja um filme de narrativa linear, *Amblin'* apresenta certa opacidade de um cinema mais moderno, especialmente em sua montagem (feita pelo próprio Spielberg) e apresentação.

E mesmo tendo um caráter caseiro, foi *Amblin'* que abriu as portas da indústria para Spielberg. Através de contatos que seu pai tinha, o jovem diretor pôde exibir o filme para alguns

executivos da Universal, entre eles Sid Sheinberg, que ficou impressionado e lhe deu a oportunidade para um contrato de sete anos para trabalhar na divisão de Televisão do estúdio. Spielberg trancou a faculdade aos 21 anos e começou sua carreira profissional.

Seu primeiro trabalho foi em um dos segmentos do episódio piloto da série *Night Gallery* (1969-1973)¹, criado por Rod Serling para o canal NBC, em 1969. Assim como seu trabalho mais famoso, *Além da imaginação* (*The Twilight Zone*, 1959-1964), a série de Serling era uma antologia de histórias que exploravam o terror e o macabro, cada qual formada por dois ou três segmentos de 25 a 50 minutos². O segmento dirigido por Spielberg, *Eyes*, foi estrelado pela atriz veterana Joan Crawford. Estava lá Spielberg, a altura com 22 anos e sem experiência profissional prévia, tendo que dirigir toda uma equipe de veteranos profissionais de décadas do cinema e da televisão.

Spielberg relata, sobre o episódio, que procurava ser comercial e ao mesmo tempo artístico, na tentativa de fazer seu trabalho se destacar. Tentou empregar então planos de filmagem menos tradicionais, o que deixou a equipe, acostumada a um modelo pragmático de produção (especialmente considerando séries televisivas episódicas), pouco contente. “Eu tentei fazer vários planos extravagantes”, comentou Spielberg sobre o ocorrido (AWALT, 2014, p. 39). Frederick Wasser, em *Spielberg’s America*, escreve:

(...) o lado da televisão tinha mais o sabor da velha Hollywood, uma vez que possuía uma grande equipe que começara suas carreiras em estúdios de cinema antes da guerra e agora trabalhava constantemente para criar dramas episódicos. (WASSER, 2010, p. 42)

Apesar de ser tratado com desdém pela equipe de filmagem e de montagem, Spielberg conseguiu finalizar o episódio. Sid Sheinberg teve que interceder em favor do novo diretor perante os outros executivos da Universal (afinal, era ele quem havia contratado o rapaz). No final, o segmento de Spielberg foi bem recebido pela audiência, e ele prosseguiu trabalhando dentro da Universal.

Seus próximos trabalhos foram episódios de longa duração (aproximadamente de 70 a 75 minutos) de outras séries famosas da NBC, como o *L.A. 2017* de *The Name of the Game*

¹ Spielberg dirigiu também o segmento *Make Me Laugh*, do episódio 4.

² Apenas os episódios da última temporada possuíam a minutagem de 50 minutos.

(1968-1971)³ e *Murder by the Book* de *Columbo* (1971-1978)⁴. Foram esses dois trabalhos que Spielberg utilizou para mostrar aos executivos da Universal que estava apto a dirigir um filme para o *Movie of the Week* do canal ABC — mais especificamente, *Encurralado* (1971), projeto que rondava o estúdio, escrito por Richard Matheson e baseado em seu próprio conto *Duel*, pelo qual Spielberg estava fascinado desde que sua secretária o havia lhe apresentado.

Encurralado é aparentemente um filme simples e direto: David Mann, um homem comum (interpretado por Dennis Weaver) se vê forçado a lutar pela vida ao ser perseguido por um caminhão durante uma viagem de carro. São noventa minutos de tensão e de crescente paranoia, de sobretons hitchcockianos, focados em basicamente uma ação: a perseguição. O filme de Spielberg foi feito com um orçamento de 450.000⁵ dólares em custos diretos — um baixo orçamento para o padrão hollywoodiano — mas é essa simplicidade, aliada aos elementos, alusões e simbolismos cinematográficos/dramatúrgicos que a compõem, que transforma o Caminhão, objeto inanimado, em um personagem humanizado. Ao mesmo tempo, o embate proposto no filme entre o Caminhão e David Mann transforma o protagonista em um homem empenhado em uma busca infrutífera por uma masculinidade idealizada e revoltado com a vida mecanizada que leva. Temas esses extremamente alinhados com seus pares da Nova Hollywood.

O sucesso do filme foi tamanho, atingindo a escala de 20.9 da Nielsen Ratings⁶, que a obra ganhou a oportunidade de ser exibida no circuito comercial e de festival de cinemas na Europa em 1972, onde conquistou prestígio também da crítica (especialmente a francesa), com cenas extras para que atingisse a minutagem necessária. *Encurralado* é uma espécie de filme híbrido em sua natureza: um amálgama de um cinema clássico de gênero (em específico o *thriller* e o *western*) e da tradição narrativa norte-americana, com um cinema moderno calcado nos símbolos e que se espelha na arte estrangeira; um filho de elementos fundamentais para a formação da Nova Hollywood, a televisão, os estúdios em crise, as turbulências sociais de sua época e o cinema estrangeiro; e, por último, fruto do trabalho de um jovem diretor com aspirações expressivas e com desejo de atuar dentro da indústria — que fazem de *Encurralado*,

³ *The Name of the Game* foi uma série televisiva criada por Jennings Lang e exibida pela NBC originalmente entre 1969 e 1971. Com episódios de longa-duração, representou o primeiro trabalho de “longa-metragem” de Spielberg.

⁴ *Columbo* foi uma série policial criada por Richard Levinson e William Link e estrelada por Peter Falk. Teve seus dois episódios pilotos exibidos na NBC em 1968 e 1971, mas a série em si foi originalmente exibida entre 1971 e 1978, começando pelo episódio *Murder by the Book*, dirigido por Spielberg.

⁵ O orçamento do filme foi de \$450.000 em gastos diretos, mais \$300.000 em gastos indiretos, totalizando \$750.000 (AWALT, 2014, p. 53).

⁶ Sistema de medição desenvolvido pela Nielsen Media Research, utilizado em mais de 40 países, incluindo os Estados Unidos, para determinar o tamanho de audiência e composição de programas televisivos.

para essa pesquisa, uma obra-chave que ilustra esse período tão rico do cinema norte-americano, mesmo que muitas vezes esquecida.

Então, por que Spielberg é muitas vezes colocado de fora desse grupo de artistas? Ou, até pior, acusado por críticos como Robin Wood e Robert Kolker como culpado pelo fim deste que é considerado um dos períodos mais ricos da filmografia estadunidense? É possível que o decorrer da carreira do diretor, financeiramente muito bem-sucedida e acusada de ser pró-*establishment* e até mesmo reacionária (WOOD, 2003, p. 144), tenha criado certa falta de vontade de parte da crítica com os filmes de Spielberg — uma leitura simplista das obras e dos acontecimentos, como Filipe Furtado aponta em seu texto “Sobre cowboys solitários” (2015, p. 54).

Mas antes de discutir como *Encurralado* se posiciona dentro da filmografia neohollywoodiana, é importante discutir o que é a Nova Hollywood propriamente dita, assim como o panorama social, histórico, político e artístico do período. Como apontado no início desta introdução, tanto Spielberg quanto sua geração foram moldados pela sua época, e o cinema norte-americano do final dos anos 1960 é ao mesmo tempo produto e reflexo do ambiente que também forjou o Spielberg artista.

Veremos no capítulo 3 como muitas dessas mudanças que desembocaram na Nova Hollywood ecoam nos próprios temas trabalhados em *Encurralado* (os subúrbios, as mazelas sociais, a desilusão com o Sonho Americano). Por isso, será necessário ater-se a elas momentaneamente.



Figura 2: Steven Spielberg durante as filmagens de *Encurralado*.

1.2. O cinema norte-americano dos anos de 1960 e 1970.

1.2.1. Nova Hollywood

O marco da Nova Hollywood foi integrado à história do cinema como uma renovação econômica, técnica e estética da indústria do cinema norte-americano na década de 1970, que desde a primeira metade dos anos 1960 havia entrado em crise econômica e de paradigmas.
(dos REIS; LIMA, 2015, p. 7)

Foi um momento muito específico nos cem anos da história do cinema, um momento em que ir ao cinema, pensar sobre cinema, falar sobre cinema tornou-se uma verdadeira paixão entre estudantes universitários e outros jovens. Você se apaixonava não pelos atores, mas pelo próprio cinema. (SONTAG, Susan citada em BISKIND, 2009, n.p.)

O que se define por Nova Hollywood, diferentemente da *Nouvelle Vague* francesa ou do *Cinema Novo* brasileiro, não foi um movimento ideologicamente conduzido, mas sim um período de alinhamento de tendências que, se respeitado o consenso, começa por volta do lançamento de *Bonnie e Clyde - uma rajada de balas* (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn [figura 3]), em 1967, e vai até meados para o fim da década de 1970 (OLIVEIRA JR, 2015, p. 14). É possível dizer que, com certo esgotamento dos modelos tradicionais de produção da “velha Hollywood”, espaços criativos foram sendo conquistados por novos realizadores, em uma tentativa de arejar as obras e resgatar um público que migrava para a televisão e ou se entregava a invasão europeia no cinema e na música.

Para Santiago García Ochoa, a “Nova Hollywood (1967-1975) supõe a materialização de grandes mudanças na organização industrial e econômica que afetam a produção, distribuição e exibição dos filmes, mas também a entrada em Hollywood da modernidade cinematográfica e de ‘outros’ valores alternativos ao ‘*establishment*’” (2013b, p. 8). Essa “modernidade cinematográfica” apresentaria as seguintes características principais, segundo Jean-Baptiste Thoret:

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 sexo e a violência; um ceticismo crônico em relação a 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 repostas pela beleza de um percurso incerto que termina em uma série de questões abertas à inteligência do espectador. (THORET, 2009, p. 27)

Durante as décadas de 1960 e 1970, mais histórias com personagens ambíguos, marginais e sem motivação aparente tornaram-se extremamente populares, como *À sangue frio* (*In Cold Blood*, Richard Brooks, 1967), *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969), *Sem destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969); a linearidade e a coerência narrativas passaram a ser relativizadas, a exemplo de *À Queima-Roupa* (*Point Blank*, John Boorman, 1967) e *Bonnie e Clyde*; e, com o surgimento do sistema de classificação etária, a representação direta de sexo e violência⁷ passaram a ser mais comuns (e desejadas), como em *Perdidos na noite* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969), *Operação França* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971) e *Meu ódio será a sua herança* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969). Outros filmes importantes do período que podem ser citados são: *A primeira noite de um homem* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), *Bullit* (Peter Yates, 1968), *A noite dos desesperados* (*They Shoot Horses, Don't They?*, Sydney Pollack, 1969), *MASH* (Robert Altman, 1970), *A última sessão de cinema* (*The Last Picture Show*, Peter Bodanovich, 1971), *Ensina-me a viver* (*Harold and Maude*, Hal Ashby, 1971), *Amargo pesadelo* (*Deliverance*, John Boorman, 1972), *O poderoso chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), *Irmãs diabólicas* (*Sisters*, Brian De Palma, 1973), *Terra de ninguém* (*Badlands*, Terrence Mallick, 1973), *Caminhos perigosos* (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973), *O exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *A conversação* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974), *Banzé no Oeste* (*Blazing Saddles*, Mel Brooks, 1974), *Um dia de cão* (*Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1975), *Taxi Driver – motorista de táxi* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976) e *Halloween – a noite do terror* (*Halloween*, John Carpenter, 1978). Martin Scorsese aponta para “o casamento entre o filme de gênero europeizado, o underground de Nova York,

⁷ Mais de violência do que de sexo.

com o espírito vulgar e confrontador dos filmes B de Roger Corman⁸” como equação possível para explicar o espírito do período (FURTADO, 2015, p. 46)

Estas tendências (muito inspiradas na “política dos autores” francesa) foram frutos de processos econômicos e sociais que abalaram não só Hollywood, como os Estados Unidos como um todo durante a década de 1960 — estes processos, por sua vez, podem ter suas origens datadas de pelo menos desde o fim da Segunda Guerra. A crise financeira pela qual os estúdios de Hollywood passavam em meados dos anos de 1960 (e que vinha sendo anunciada desde os anos 1950) ajuda a explicar as mudanças significativas de seus modelos de produção — motivada pela popularização da televisão nos lares americanos e pela fuga das famílias das salas de cinema —, mas sozinha ela não elucida a questão. Para compreender a evolução temática e estilística que a Nova Hollywood trouxe para a filmografia estadunidense, é preciso olhar para a ebulição social e artística na qual a geração de Spielberg estava inserida. Desta maneira, podemos compreender a formação dos artistas, a formação do solo em que eles pisavam e o porquê deles estarem caminhando sobre ele.

Embora seja um equívoco dizer que os modelos tradicionais de Hollywood tenham desaparecido neste período — ou, até mesmo, deixados de ser norma (*ibid.* p. 54) —, a Nova Hollywood pode ser lida como um período de relevante liberdade e pensamento artístico dentro do *studio system*; um período em que a visão autoral do cineasta foi valorizada artisticamente, mas também teve importância comercial. Um amálgama das tradições narrativas de Hollywood, muito bem estabelecidas em décadas e décadas de um cinema dito clássico, com uma expressão autoral dita moderna emprestada da cinefilia e dos novos cinemas mundiais.



Figura 3: plano de Bonnie e Clyde.

⁸ Roger Corman é um dos principais produtores independentes do cinema norte-americano. Conhecido por produções de baixo custo, nos anos 1960 e 1970, ele deu espaço para que jovens diretores pudessem mostrar serviço em seus filmes.

Por motivos didáticos, a pesquisa considerou que seria mais prático uma diferenciação entre as motivações econômicas e sociais que levaram Hollywood a procurar um caminho autoral dentro de seu *mainstream* cinematográfico, característica esta sempre apontada como reprimida até então. Hollywood mudou porque precisava mudar, enfrentava uma crise financeira sem precedentes desde a Grande Depressão (COOK, 2000, p. 67), mas tomou esse caminho “mais autoral” por entender que o momento era favorável para ele.

1.2.2. A crise financeira e a falta de paradigmas

A guinada “autoral” em Hollywood tem seus princípios na crise financeira que o cinema norte-americano enfrentava nos anos de 1950 e 1960. O chamado “período clássico” hollywoodiano — espaço temporal compreendido entre as décadas de 1920 e 1950, visto como sua “Era de Ouro” — foi marcado pela estabilidade econômica e pela autorregulação dos próprios estúdios (OCHOA, 2013b, p. 7). A produção, distribuição e exibição eram controladas por poucos estúdios, as chamadas *majors*: RKO, Warner, Paramount, Fox e MGM⁹, denotando grande poder para as empresas.

Dentro deste modelo homogêneo, os filmes se serviam de fórmulas historicamente comprovadas para atrair as audiências, trabalhando com etiquetas específicas que o mercado poderia explorar: o *star system*, transformando seus atores e estrelas principais em peças de *marketing*; e, principalmente, nas narrativas de gêneros conhecidos do público (melodrama, comédia, faroeste, etc.). O estilo da época era caracterizado pela transparência, ao propor a participação do espectador em uma imersão nas histórias apresentadas, a identificação com seus personagens e a linearidade e/ou continuidade espaço-temporal de suas narrativas, o que André Bazin definiu como cinema clássico em seu ensaio “A Evolução da Linguagem Cinematográfica” (BAZIN, 2014). Para David Bordwell e Kristin Thompson, que abraçam a nomenclatura baziniana e realizam o maior estudo até hoje sobre o tema, o clássico no cinema hollywoodiano apresentaria as seguintes características: personagens com perfis psicológicos bem-definidos e com intenções e objetivos claros; relações de causa e efeito nas ações, linearmente expostas; uma montagem que presa pela unidade da ação, tempo e espaço na narrativa; hierarquia da exposição da história sobre o estilo; e comunicabilidade e redundância, ou seja, pouco espaço para ambiguidades (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 179-181).

⁹ Enquanto as *majors* trabalhavam em todas as três etapas da cadeia (produção, distribuição e exibição), as *minors* (Universal, Columbia e United Artists) trabalhavam somente nas duas primeiras etapas (OCHOA, 2013b, p. 7). A Disney ainda era um ator menor dentro da indústria, mas veria grande crescimento nos próximos anos.

O sistema, no entanto, sofreu um grande golpe em 1948, com a instauração do Decreto Paramount, que proibiu os estúdios de controlarem todas as etapas de exibição de um filme. A Suprema Corte declarou que as *majors* eram culpadas de violarem as leis antitruste e ordenou que os estúdios separassem suas redes de produção e distribuição das de exibição. Os circuitos de salas de cinema, portanto, eram excluídas de qualquer relação de sociedade com os grupos que produziam os filmes; e sem o oligopólio da cadeia, as *majors* não tinham mais como garantir a exibição de seus filmes e ficavam mais dependentes das escolhas comerciais dos donos dos cinemas. Os anos seguintes da década de 1950 foram de adaptação à nova situação, que culminou no enfraquecimento de estúdios maiores, como a RKO, e no fortalecimento de outros menores, como a Disney e a Universal (MONACO, 2001, p. 1).

Durante esses anos, a chegada de outros estúdios (e da televisão) ao mercado encareceu os preços dos talentos e diminuiu o ganho das distribuidoras (ligadas às *majors*) ao propor valores menores aos exibidores, na tentativa de competir com os grandes estúdios. Grupos menores, oferecendo produtos estrangeiros ou produções mais baratas, também entraram na jogada, aumentando a concorrência em uma área que, até então, parecia restrita a um punhado de atores.

Mas além das questões mercadológicas, outros fatores socioculturais e mudanças de estilo de vida da população (em especial, da classe-média que surgia no pós-guerra) foram determinantes para mudanças de hábitos que danavam as receitas dos filmes. Em 1946 (dois anos antes do Decreto Paramount), o público nacional nos cinemas foi de 90 milhões de espectadores; dez anos depois, em 1956, o público caiu praticamente pela metade, ao redor de 46 milhões de espectadores; em 1960, a taxa de queda diminuiu, mas o público não superou os 40 milhões; e, finalmente, em 1970, o número de espectadores nos Estados Unidos foi de apenas 20 milhões de pessoas, uma queda de quase 78% em vinte e quatro anos. Ainda que o número de filmes produzidos por ano tenha sofrido violentas oscilações durante essas décadas, estava claro que a diminuição de público não estava somente ligada a diminuição de filmes (MONACO, 2001, p. 40).

1.2.3. A popularização da TV

Um desses fatores socioculturais responsáveis pela crise instaurada em Hollywood foi a televisão. Nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, especialmente durante a década de 1950, a quantidade de aparelhos televisivos nas residências norte-americanas saltou espetacularmente, e o que os estúdios de cinema tratavam até então com desdém passou a ser

uma ameaça real à hegemonia do cinema enquanto atividade de lazer e entretenimento. Paul Monaco explica:

Em 1949, apenas 2% dos lares americanos possuíam algum tipo de aparelho televisivo. Dez anos depois, 86% tinham pelo menos um aparelho. (...) Como resultado, muitos historiadores do cinema sustentaram que as grandes empresas de Hollywood geralmente ignoravam a TV em favor de se escorar em esquemas para salvar o cinema norte-americano. (MONACO, 2001, p. 16)

Neste primeiro momento, há um embate evidente entre cinema e TV por espaço na vida do americano médio. No início dos anos de 1950, a distribuição dos aparelhos pelo território nacional ainda era desigual, mas era evidente que, onde havia mais televisores, maior o declínio de público dos cinemas (MONACO, 2001, p. 40)

Com o Decreto Paramount, as *majors* também estavam impossibilitadas de trabalhar elas mesmas diretamente com a transmissão televisiva. Esta, então, foi parar com as principais empresas de radiodifusão, que configuraram um domínio comercial em torno de três cadeias (as chamadas “Big Three”): NBC, CBS e ABC. De qualquer maneira, não era, à época, de interesse dos grandes estúdios investir na televisão, graças, principalmente, à crença dos grandes “figurões” de Hollywood de que a experiência cinematográfica jamais poderia ser substituída pela televisão por duas razões principais: (1) o espetáculo audiovisual e tecnológico das salas de cinema não poderia ser replicado na sala de casa; e (2) a programação televisiva não possuía a mesma qualidade dos *feature films*.

De fato, o conteúdo televisivo em seus anos de formação era de uma qualidade duvidosa. Mesmo assim, tal fator pareceu não importar muito: a novidade da mídia era tão fascinante para com o público que a qualidade da programação parecia pouco relevante (ALLEN, 2009, n.p.). Essa escassez de artistas talentosos, no entanto, foi passageira. Até meados dos anos de 1950, os programas ao vivo e de auditório dominavam a grade horário dos canais, e cada vez mais ganhavam prestígio tanto emocional quanto intelectual, balizando o que viria a ser conhecida como a *Era de Ouro* da TV americana (1948-1959). Como observa Allen, “o drama ao vivo da TV foi, em essência, a contribuição legítima do teatro à nova mídia” (2009, n.p.), enquanto a comédia se manteve sempre popular independente do seu veículo.

Mesmo assim, com a estabilidade do meio, a Televisão passou a empregar uma linguagem audiovisual mais próxima do cinema e começou a explorar os gêneros clássicos de Hollywood que foram tão populares no passado (essa união do novo ao velho e do velho ao novo será uma constante daqui para frente) — afinal, ambas as mídias têm como características

determinantes as imagens em movimento. Os seriados de faroestes, policiais e as *screwball comedies* foram os grandes sucessos e, de certa forma, a continuidade da ideologia da “velha Hollywood” que aos poucos entrava em uma crise de identidade: uma visão idealizada de “América”, baseada no respeito pela lei, a fidelidade marital, o patriotismo e a honestidade (OCHOA, 2013b, p. 11), ainda que tenha contribuído para formar a geração de Spielberg, entraria em conflito com esta na década seguinte.

Embora fosse categorizada em seus primórdios como um “rádio com imagens”, a televisão rapidamente foi se mostrando mais do que uma inovação tecnológica ou a “novidade do momento”: era um fenômeno cultural de tamanha importância que poderia ser considerada “mais influente na cultura e na conduta popular que os pais, escolas, igrejas e governos” (ALLEN, 2009, n.p.). Como o principal veículo de informação a partir da década de 1950, a televisão também seria responsável pelas tendências artísticas e culturais e pelo reboiço social que tomaria os Estados Unidos na década seguinte. Os executivos de Hollywood poderiam, no momento, ainda ignorar o poder da televisão, mas o público, em constante mudança demográfica, não poderia fazê-lo.

1.2.4. A “América” dos subúrbios e o público em fuga

O otimismo social e econômico gerado ao final da Segunda Guerra Mundial — a riqueza *per capita* dos norte-americanos era o dobro das de França e Alemanha, e cinco vezes maior que a japonesa (HOBSBAWM, 1995, n.p.)¹⁰ — provocou no país o surgimento de uma classe-média não mais marcada por uma identidade operária e produtiva que vigorou nos anos populistas do entreguerras, mas sim por uma identidade baseada no consumo, no prazer individual e no núcleo familiar (WASSER, 2010, p. 22). Com o radical aumento populacional (o chamado Baby Boom), as famílias de classe-média se afastavam cada vez mais dos centros urbanos e se dirigiam aos subúrbios ou ao interior do país. A família de Spielberg foi uma delas:

Em 1960, nove das quinze maiores áreas urbanas do país tinham maiorias suburbanas. Durante a década de 1960, 95 por cento do crescimento em áreas urbanas nos Estados

¹⁰ Hobsbawm argumenta que o crescimento econômico nos Estados Unidos no pós-guerra foi, na verdade, uma continuação dos processos que aconteciam durante a guerra, os quais foram singularmente bondosos com o país, que não foi destruído pelo conflito. Relativamente, o crescimento da economia norte-americana foi mais baixo que o de outros países beligerantes, mas estes partiram de uma base bem menor (1995, n.p.).

Unidos ocorreu em áreas suburbanas. (MONACO, 2001, p. 42)

Esse deslocamento geográfico do público não só distanciava as pessoas das cidades, onde havia um crescente aumento da violência, como também das salas de cinema, que em sua maioria ficavam nos centros urbanos. Os imóveis nos subúrbios também encareciam em função da sua procura, prejudicando as cadeias de cinemas que porventura tentassem explorar essas localidades — já que, em função do Decreto Paramount, não podiam contar com o dinheiro dos estúdios.

A mentalidade consumista e hedonista que cada vez mais se fortalecia nas casas norte-americanas (o famoso *American Way of Life*¹¹) também servia para enfraquecer as atividades coletivas, como as idas ao cinema. O prazer individual tornava-se norma, e esportes em equipe como o futebol americano ou beisebol davam espaço para os individuais, como golfe e tênis; excursões às cidades ficavam mais rarefeitas, exceto a trabalho; a família estendida minguava e o núcleo familiar duro, composto por pai, mãe e filhos, ganhava mais relevância do que nunca, sendo muitas vezes a única interação social de seus integrantes. O sonho das famílias de classe-média (não exclusivamente, mas predominantemente brancas) era ter uma casa com um quintal grande, um carro próprio e, claro, um aparelho de televisão.

Por que, então, essas famílias se deslocariam até ao centro das cidades para ir ao cinema se elas poderiam se desfrutar da TV no aconchego de suas casas grandes e protegidas? Ficava evidente que o público em geral não via muitas diferenças entre as imagens em movimentos nas salas de exibição e aquelas na sua sala de estar (ou até mesmo, se viam, não se importavam com elas). Para os executivos de Hollywood, nesse momento, e de maneira um tanto quanto desesperada, uma saída seria explorar as características espetaculosas que somente a “experiência cinema” poderia proporcionar — o que, a longo prazo, se mostraria uma despesa que não se pagaria.

¹¹O chamado *American Way of Life* (ou em português, “modo de vida americano”) é o etos nacionalista norte-americano calcado nos princípios da liberdade e da busca por felicidade, geralmente baseado em um suposto excepcionalismo cultural, no consumismo e no “Sonho Americano” (a ideia meritocrática de que qualquer um pode ser bem sucedido na vida através do próprio trabalho). William Herberg o define como: “O *American Way of Life* é individualista, dinâmico e pragmático. Afirma o valor supremo e a dignidade do indivíduo; enfatiza a atividade incessante de sua parte, pois ela nunca deve descansar, mas deve sempre se esforçar para ‘progredir’; define uma ética de autoconfiança, mérito e caráter, e julga por realizações: ‘ações, não credos’ são o que conta. (...) Mas, acima de tudo, o americano é idealista. Os americanos não podem continuar ganhando dinheiro ou alcançando sucesso mundial simplesmente por seus próprios méritos; tais coisas ‘materialistas’ devem, na mente americana, ser justificadas em termos ‘superiores’, em termos de ‘serviço’ ou ‘administração’ ou ‘bem-estar geral’... E por serem tão idealistas, os americanos tendem a ser moralistas; eles estão inclinados a ver todas as questões como claras e simples, pretas e brancas, questões de moralidade.” (1955, p. 79)

1.2.5. “O maior espetáculo da Terra” e a invasão estrangeira

A imagem pequena, ruidosa e em preto-e-branco da televisão era relativamente pouco excitante e pouco participativa. Hollywood viu nessa desvantagem televisiva a oportunidade perfeita para engajar o público a voltar para as salas de cinema: Cinerama, Cinemascope, Tecnicolor, 3D; tecnologias que já existiam há algum tempo, mas que não eram tão exploradas, passaram a ser algumas das estratégias de mercado na qual os estúdios apostavam para atrair as pessoas. O objetivo era fazer da experiência cinematográfica algo de um espetáculo imersivo que a Televisão não poderia replicar.

Inicia-se então a era dos “road show pictures”, que vigorou aproximadamente entre os anos de 1952 e 1966 (WASSER, 2010, p. 30). Muitos dos filmes do momento eram grandiloquentes: grandes cenários, grandes massas de pessoas, grandes e estrelados elencos, histórias épicas e fantasiosas, orçamentos gigantescos, longos tempos de duração, uso de efeitos especiais, locações internacionais e/ou históricas. Uma estética rococó na qual a grande janela dinamizou os vazios da composição, o uso da cor potencializou o contraste da figura humana e os efeitos cinematográficos ganharam protagonismo — a “representação em detrimento do relato” (OCHOA, 2013b, p. 14).

Como exemplos de filmes do período, podemos citar: *Os dez mandamentos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956 [figura 4]), *A ponte do rio Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, David Lean, 1957), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Cleópatra* (*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963 [figura 5]), *A noviça rebelde* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965 [figura 6]) e *A maior história de todos os tempos* (*The Greatest Story Ever Told*, George Stevens, 1965) — todos com graus variados de retorno financeiro. Não por acaso, como já ressaltado, o primeiro filme que Spielberg se recorda de assistir em uma sala de cinema foi *O maior espetáculo da terra*, de DeMille, que pode ser encaixado dentro dos “road show pictures”.

Os dez mandamentos teve uma bilheteria doméstica em 1956 de 86 milhões de dólares (WASSER, 2010, p. 30), superando a marca de *...E o vento levou* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) de quase duas décadas antes. Olhando para os lucros dos grandes sucessos, parecia que Hollywood tinha encontrado uma saída, mas a verdade é que os estúdios não conseguiam produzir *hits* o suficiente que sustentassem esse modelo espalhafatoso de cinema. Para se ter uma ideia, a próxima produção a superar a marca do filme de DeMille foi *A noviça rebelde* em 1965, com uma renda bruta de 160 milhões de dólares — quase uma década depois da estreia de *Os dez mandamentos*.

Em uma tentativa desesperada de conquistar público, uma única produção poderia receber um investimento gigantesco, o que não só diminuía a quantidade de filmes sendo feitos, como também aumentava o risco econômico de cada título. Ao tentar replicar os temas, gêneros e métodos de produção aplicados aos casos de sucesso, Hollywood acumulava fracasso atrás de fracasso, ao ponto de que, em 1961, três quartos dos filmes produzidos geravam prejuízos (MONACO, 2001, p. 10). Os estúdios ficavam esperançosos ao copiar as fórmulas de épicos como *Os dez mandamentos* e os musicais como *A noviça rebelde*, mas acabavam gerando bombas financeiras como *Cleópatra* e *O Fabuloso Doutor Dolittle* (*Doctor Dolittle*, Richard Fleischer, 1967).



Figuras 4, 5 e 6: cartazes de *Os dez mandamentos*, *Cleópatra* e *A noviça rebelde*.

Claro que não se pode dizer que toda a produção de Hollywood era voltada para esse tipo de filme. Diretores hoje consagrados como Alfred Hitchcock e Douglas Sirk passaram pelas décadas de 1950 e 1960 longe dos “road show pictures” ou explorando muito pouco o modelo, trabalhando e retrabalhando gêneros mais baratos como o melodrama, a comédia e o suspense. Outros caminhos que seriam essenciais para a formação da Nova Hollywood surgiam paralelamente, embora nunca no holofote, e já indicavam o tipo de cinema que mexeria nas bases do cinema norte-americano ainda no quinquênio 1959-1964. Filmes como *Desafio à corrupção* (*The Hustler*, 1961), de Robert Rossen; *Quimono escarlate* (*The Crimson Kimono*, 1959) de Samuel Fuller; *O que terá acontecido a Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane*, 1962) de Robert Aldrich; *Sangue sobre a neve* (*The Savage Innocents*, 1960) de Nicholas Ray; *Anatomia de um crime* (*Anatomy of a Crime*, 1959) de Otto Preminger; e *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958) e *Psicose* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock sugeriam a mistura de

clássico e moderno, estúdio e autor, que seria posteriormente central para o cinema da Nova Hollywood (ALPENDRE, 2013, p. 37).

De qualquer maneira, o dinheiro gasto nesses filmes-espetáculos evidenciavam a insustentabilidade dessa estratégia de produção. Até o início da década seguinte, as *majors* perderiam estamina financeira (a RKO, inclusive, tendo que fechar as portas em 1959) e passariam a focar-se mais na distribuição dos filmes.

Isso foi especialmente danoso para os exibidores. A nova atenção dada pelos estúdios à distribuição — uma vez que, o quão menor a quantidade de filmes, maior o controle do distribuidor — mudava também o regime de aluguel das películas: não mais os valores de locação referiam-se somente ao público, havia agora também uma taxa fixa para cada filme. Assim sendo, nos anos de 1960, os lucros de distribuição cresceram (dando respiro para as *majors*) enquanto os de exibição caíram (MONACO, 2001, p. 45).

O modelo de filmes-espetáculos também se mostrava oneroso para os exibidores. A aplicação de tecnologias como o Cinemascope e Cinerama encarecia os custos de exibição e o investimento requerido para a manutenção das salas de cinema adaptadas aumentava devido aos tipos de filmes que eram lançados. Isso pode explicar a maior entrada de filmes estrangeiros (em sua maioria, europeus) nos circuitos de exibição no final dos anos 1950, mais baratos de se obter e projetar, junto com o aumento expressivo do interesse do público (jovem e politizado) pelo produto de fora:

No final da década de 1950, uma parcela distinta da plateia americana começou a demonstrar interesse em filmes estrangeiros. (...) a onda de filmes de arte europeus, dirigida por personalidades como Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman, seguiu rapidamente. No início dos anos 1960, rotular um cinema de “arthouse” ou promover um filme chamando-o de “Nova Onda” poderia se traduzir em lucros consideráveis de bilheteria para exibidores de nicho nos Estados Unidos. (MONACO, 2001, p. 54)

O surgimento de exibição de circuito alternativo, os chamados “arthouse”, ajudou a construção de ambientes para que esse público jovem-adulto pudesse consumir e discutir o filme de arte europeu, especialmente nos maiores centros urbanos ou cidades universitárias. O crescimento do número de festivais nos Estados Unidos também proporcionou portas de entrada para filmes que antes não teriam condições de circular pelo território, contribuindo para o

contraste entre o interesse global por “filmes engajados” e o entretenimento de massa hollywoodiano.

O cinema, da maneira que Hollywood estabeleceu em seus anos dourados, de forma alguma desaparecia, mas perdia espaço.

1.2.6. O cinema e a TV unem forças

Conforme a popularidade da televisão crescia, com sua presença nos lares americanos cada vez mais ampla e sua importância no dia-a-dia das pessoas mais consolidada, sua programação também mudava. Como o videotape só começaria a ser mais usado na década de 1960, a programação televisiva inicial se escorava principalmente em transmissões ao vivo de performances musicais, eventos esportivos e sermões religiosos (ALLEN, 2009, n.p.).

Inspirados no vaudeville, programas de variedades se mostraram frutíferos dentro do imediatismo da TV ao vivo, capazes de ocuparem a grade de horário de maneira barata e prática, e ainda assim serem diversificados o bastante para atrair um constante interesse do público. Programas de auditório como *The Texaco Star Theatre* (NBC, 1948-1953) e *The Ed Sullivan Show* (CBS, 1948-1971) foram extremamente populares, além de verdadeiros marcos históricos¹².

Essa programação ao vivo, emitida principalmente de Nova York, dominou o horário nobre (das 20h às 23h) até 1955 (OCHOA, 2013b, p. 14). No entanto, as redes de televisão ainda precisavam de mais conteúdo: os programas ao vivo eram viáveis, mas não poderiam ser transmitidos a todo tempo; e ainda que os jornais televisivos ganhassem projeção e relevância no sentimento geral da população, a programação de entretenimento precisava ser mais dinâmica e diversificada em linguagem — uma demanda que os canais sozinhos não poderiam suprir.

A união de forças entre a Televisão e Hollywood parecia, então, questão de tempo. O que era visto anteriormente como a perdição do cinema, agora, na segunda metade da década de 1950, poderia ser a esperança dos estúdios. Mesmo que proibidos de controlar as transmissões televisivas pelo Decreto Paramount, os estúdios poderiam produzir para as redes de televisão. Os grupos de Hollywood já possuíam grande infraestrutura em produção audiovisual, consolidada por décadas e décadas de indústria, que poderia ser utilizada para

¹² Foi no espetáculo de Ed Sullivan que os Beatles fizeram seu primeiro show em solo norte-americano, em 1964, sendo assistidos por aproximadamente 73 milhões de espectadores em mais de 23 milhões de lares, o que representava 34 por cento da população dos Estados Unidos (LEWISOHN, 2010, p. 137).

suprir a demanda por conteúdo dos canais de TV. Era uma parceria lógica, e até mesmo inevitável, vista as similaridades conceituais entre as duas mídias: a imagem em movimento.

Dessa forma, Hollywood passou a utilizar de seu maquinário, corpo profissional e expertise para produzir conteúdo para a televisão. Estúdios menores, como a Universal, a Columbia e a Disney, foram os primeiros a entrar no ramo, o que pode explicar seu fortalecimento na mesma época em que nomes maiores como a RKO desapareciam (MONACO, 2001, p. 16). Durante os anos de 1960, as maiores companhias do cinema norte-americano já investiam bastante na produção para a televisão, o que acelerou e determinou a integração entre as duas mídias. Apesar da produção de longas-metragens decrescer rapidamente nessa década, as câmeras de Hollywood não paravam de rodar.

Um intercâmbio de pessoas, técnicas e equipamentos teve início e ganhou força nesse período. Muitos diretores da era clássica da produção cinematográfica hollywoodiana passaram a ser aventurar na tela pequena, fosse em posições de pouco destaque, fosse como centro da programação — como Alfred Hitchcock, que emprestava seu nome, talento e fama para *Alfred Hitchcock Apresenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, CBS e NBC, 1955-1965) (dos REIS; LIMA, 2015, p. 8). A televisão também se mostrava a porta de entrada para muitos diretores, da mesma maneira que o teatro para as gerações anteriores: os jovens artistas construíam currículos e experiências na televisão antes de se aventurarem no cinema. Nomes como Arthur Penn, Sidney Lumet, Robert Altman e o próprio Spielberg, cabe lembrar, começaram na TV. Outros, como John Cassavetes, trabalhavam na televisão para poder financiar seus projetos alternativos. Novas tecnologias também surgiam e eram testadas antes nas produções televisivas, como câmeras mais leves, lentes zoom, películas coloridas mais sensíveis e captação de áudio mais ágil, para então serem aplicadas no cinema¹³ — e, futuramente, contribuir para uma estética realista ligada às obras neohollywoodianas¹⁴.

Não obstante, os executivos dos estúdios ainda temiam (e com certa razão) que a exposição de filmes na TV afetasse os negócios no cinema. A estratégia, portanto, foi criar ramos auxiliares especificamente destinados à produção de séries e filmes para a TV, em um esquema mais rápido, prático e menos custoso daquele aplicado às divisões de cinema à época.

¹³ Incorporação de novas técnicas influenciadas pela televisão e os “novos cinemas”: uso de zoom e de teleobjetivas, imagens congeladas, divisão de tela, montagem sincopada, eliminação do *dissolve* em favor do corte seco, maior importância dada à edição de som (potenciar realismo, sobressaltar pontos de vista e uso até como música), predomínio de filmagem em locação com equipamentos mais leves, câmera no ombro, “camera car” (que favorecem o plano sequência). (OCHOA, 2013b, p. 17)

¹⁴ Nesse sentido, o cinema documentário do *Direct cinema* de diretores como Robert Drew e os irmãos Albert e David Maysles foi também extremamente importante para a experimentação e incorporação dessas novas tecnologias, como as câmeras Arriflex e o captador de áudio Nagra III, que possibilitaram a equipe de filmagem maior facilidade com a câmera na mão e a filmagem em locação (BISKIND, 2009, n.p.).

O resultado não apenas barateava a produção, como também diferenciava de maneira clara, aos olhos do consumidor, o projeto feito para a TV daquele feito para o cinema.

A televisão tirou grande parte do público de massa do cinema na década de 1950, apenas para se tornar cada vez mais dependente do produto da indústria cinematográfica e de seus valores de produção para grande parte de sua programação do horário nobre no final da década de 1960. Em todo o mundo, a difusão da televisão criou novos mercados para os filmes americanos mais antigos e estimulou o interesse do público pelos novos lançamentos de Hollywood. Ao longo da década de 1960, o impacto da televisão no cinema e dos filmes na TV, embora sempre complicado (e às vezes controverso), tornou-se, em essência, mutuamente benéfico. (MONACO, 2001, p. 17)

Estúdios como a Universal e a Warner passaram a investir nas produções de seriados policiais ou de faroeste que basicamente eram uma extensão da “velha Hollywood”. A Disney, até então um ator menor em Hollywood, explorava a televisão como uma ferramenta intermídia para promover tanto os seus filmes quanto seu parque temático, a Disneylândia, tornando-se eventualmente, nas palavras de Frederick Wasser, “a maior provedora cultural do século XX” (2010, p. 26).

Além disso, se Hollywood não conseguia engajar o público a ir ao cinema, ela poderia levar seus filmes até as pessoas: as filmotecas dos estúdios estavam munidas de um catálogo de filmes ociosos que poderiam ser transmitidos pela televisão por um certo valor. Dessa forma, sucessos do entreguerras poderiam voltar a gerar renda para os estúdios se fossem reexibidas nas salas-de-estar das pessoas. Os números de audiência indicavam que os programas mais assistidos eram os filmes exibidos durante o horário nobre, o que deixou claro que o público não havia perdido seu amor pelos filmes, ele só não queria ter o trabalho de sair de casa para assisti-los.

As *majors*, no entanto, cobravam muito caro pela exibição de seus principais títulos (ADAMS, 1956, p. 53). O mais barato, na época, era comprar títulos de estúdios decadentes ou em processo de falência, como a RKO, que se sujeitavam a ceder os títulos por preços módicos, no desespero de arcar com suas próprias crescentes despesas. Ironicamente, filmes estrangeiros (principalmente britânicos e europeus de modo geral) eram substancialmente mais disponíveis na televisão do que a filmografia de Hollywood, justamente porque o produto importado era bem mais barato (WASSER, 2010, p. 26-27). A geração dos *baby boomers*, que cresceu com a

televisão e da qual Steven Spielberg faz parte, teve acesso a uma produção estrangeira¹⁵ diversificada e mais eclética do que aquela que viam nas salas de cinema.

Outra estratégia pertinente e que começou a ganhar força nos anos 1960 foi a produção de telefilmes. Ao final da década, a Universal já tinha montado um esquema organizado e agressivo para a produção de filmes originais para a ABC (WASSER, 2010, p. 49), que, como já ressaltado antes, eram mais baratos e ao mesmo tempo distintos o suficiente (em teoria) para não substituírem os filmes de cinema. Faixas do horário nobre eram reservadas toda semana para a estreia de um filme diferente, como o *ABC Movie of the Week* (ABC, 1969-1975), que se tornavam verdadeiros fenômenos sociais ao suscitar engajamento e expectativa do público (OCHOA, 2013b, p. 16), gerando sucessos como *Glória e derrota (Brian's Song)*, Buzz Kulik, 1971), *Pânico e morte na cidade (The Night Stalker)*, John Llewellyn Moxey, 1972)¹⁶ e o próprio *Encurralado*. Ao final da década de 1960, os filmes produzidos pelas *majors* de Hollywood diretamente para a televisão superavam em número os filmes com lançamento para as salas de exibição (MONACO, 2001, p. 17).

1.2.7. Um público diferente para um cinema de transição

O público tradicional das produções hollywoodianas se afastava: as famílias brancas de classe-média urbana, a quem o *mainstream* da indústria historicamente via como público alvo, se distanciavam das grandes cidades e se mudavam para seus subúrbios. Como já discutido, as plateias das salas de cinema norte-americanas decaíam ano a ano entre as décadas de 1950 e 1970, mas isto não quer dizer que os rostos dessas audiências que restavam se mantinham os mesmos. Eles se diversificavam e ficavam mais jovens. Enquanto os adultos e crianças priorizavam a televisão e as atividades ao ar livre e renegavam os cinemas, quem ocupava as salas de exibição era a juventude.

Em 1968, 48% do público nos cinemas foi da faixa dos 16 aos 24 anos (COOK, 2000, p. 67)¹⁷. Era uma geração mais instruída, com uma educação mais completa e maior familiaridade com a linguagem audiovisual, principalmente por ter crescido em frente à TV,

¹⁵ Mesmo desprovidos de seu contexto original (já que os canais raramente expunham sua origem estrangeira) ou reeditados para que se encaixassem no cronograma de programação, esses filmes estrangeiros proporcionavam ao público um tipo diferente de cinema.

¹⁶ Assim como *Encurralado*, *Pânico e morte na cidade* é roteirizado por Richard Matheson, dessa vez adaptando uma obra de Jeffrey Grant Rice.

¹⁷ Pesquisa realizada pela Yankelovich and Associates, comissionada pela MPAA (Motion Pictures Association of America), que concluía que: “ser jovem e solteiro é a pré-condição principal para ser um assíduo e entusiástico cinéfilo” (COOK, 2000, p. 67)

com uma programação que experimentava cada vez mais. Era um público também mais diversificado racialmente, o que acarretava na procura por temáticas que questionassem ou fugissem mais daqueles ligados ao tradicional WASP americano (*White Anglo-Saxon Protestant*, ou em português, Branco Anglo-Saxão Protestante)¹⁸.

Surgiram circuitos alternativos de sala de cinema, principalmente nas metrópoles. Os anos de 1960 foram marcados pelos “novos cinemas” mundiais, especialmente os europeus, que, graças à crise financeira e criativa de Hollywood, promoveram uma verdadeira invasão estrangeira de filmes e bandas musicais no mercado norte-americano. A *Nouvelle Vague* francesa, a *British New Wave*, a Nova Onda do Cinema Checoslovaco e até mesmo os novos cinemas latino-americanos encontraram em parte dessa geração de jovens do pós-guerra um público cativo e engajado.

Os estúdios, para saírem da crise financeira em que se encontravam, precisavam se reinventar. A aproximação com a televisão foi essencial e, agora, as *majors* deveriam explorar esse público jovem, que era quem, de fato, ocupava as salas de cinema. Mesmo nos subúrbios mais conservadores, enquanto os pais e as crianças preferiam ficar assistindo televisão ou fazer compras, a juventude frequentava os cinemas de bairro ou os *multiplexes* em busca de narrativas que não encontraria em casa, ainda que não atingisse o nível de engajamento político-social da juventude das cidades (MONACO, 2001, p. 48).

Apelar para os gostos e sensibilidade artística e política desse público virou estratégia de sobrevivência. Por isso que a mão-de-obra cinéfila, que saía das universidades (que possuía não só um conhecimento técnico do trabalho, mas também acadêmico) ou iniciava suas carreiras na TV (como no caso de Spielberg), partia nesse momento a um processo de conquista de espaço e voz dentro da indústria: se a velha-guarda não conseguia se dirigir a esse novo público, esses realizadores jovens (em idade e/ou ideias) poderia aproximar criador do público, público esse acostumado com a televisão e com uma filmografia arrojada.

Não por acaso, no mesmo ano de 1967, dois sucessos (tanto de crítica quanto de bilheteria) que dialogavam diretamente com essa parcela da sociedade norte-americana tomaram as salas de cinema: *Bonnie e Clyde – uma rajada de balas* (Arthur Penn) e *A primeira noite de um homem* (*The Graduate*, Mike Nichols [figura 7]). O primeiro, uma crônica violenta sobre o jovem (e real) casal de criminosos que dão título ao filme; o segundo, sobre o despertar

¹⁸ Com as famílias brancas se mudando para os subúrbios, as salas de cinema passaram a ter um aumento (proporcional) de público afro-americano, o que evidenciaria questões raciais históricas que entrariam em ebulição na década de 1960. Assim, também, deu-se início do interesse de companhias e estúdios em explorar públicos não-brancos (MONACO, 2001, p. 42).

sexual e emancipatório de um jovem recém-formado. Dois anos depois, em 1969, outro *hit* inesperado: um *road movie* de baixíssimo orçamento¹⁹, aparentemente sem foco, sobre dois motoqueiros cruzando o sul dos Estados Unidos carregando os ganhos de uma transação de cocaína — *Sem destino* (*Easy Rider*), dirigido por sua coestrela Dennis Hopper.

Com temáticas provocativas e próximas à contracultura, e um estilo que dialogava com os cinemas europeus ditos modernos (mas sem se distanciar completamente da tradição narrativa norte-americana), esses filmes mostraram uma chance de sobrevivência para Hollywood. Assim como ocorrera com os *road show pictures* nos anos de 1950, a indústria cinematográfica procurava um modelo de sucesso que a sustentasse e lhe gerasse retorno financeiro, e que em ambos os casos (dos *road show pictures* e da Nova Hollywood) teve uma vida relativamente curta, pois ao final dos anos 1970 os modelos já eram outros²⁰.

Os estúdios estavam receosos diante da ausência de perspectivas para a indústria. Ainda que seu relacionamento com a televisão tenha se mostrado mais benéfico do que prejudicial, os lucros e o público de suas produções caíam ano após ano, não sanando o arrombo crítico que Hollywood tinha acumulado. Não havia uma direção a ser seguida e a prática se tornou jogar tudo na parede e ver o que colava. O diretor Martin Scorsese recorda: “As pessoas não tinham a menor ideia do que fazer. Você empurrava um pouquinho e, se cedia, você se esgueirava para dentro. E enquanto estávamos empurrando e sendo empurrados, os equipamentos estavam mudando, tornando-se menores e mais fáceis de usar. Aí os europeus apareceram. Misture todos esses elementos e de repente, no meio dos anos 1960, acontece a explosão” (em BISKIND, 2009, n.p.).



Figura 7: plano de A primeira noite de um homem.

¹⁹ Ainda que o filme tenha sido produzido de maneira independente, seu caráter independente ainda é questionável: *Sem destino* foi distribuído em acordo com a Columbia Pictures, uma *major* (MONACO, 2001, p. 30). Os estúdios mudavam os métodos, mas mantinham o controle.

²⁰ O método de baixo orçamento de *biker flicks* (filmes de motoqueiro, calcados em estrelas jovens e contraculturais), por exemplo, nunca conseguiu reproduzir o mesmo sucesso após *Sem destino* (COOK, 2000, p. 69).

Enxergar a Nova Hollywood que ia tomando forma como um período de grande expressão artística dentro da própria indústria norte-americana é válido. Ao mesmo tempo, é romântico, pois no fundo se tratava de uma estratégia econômica. Muitas das produções e dos artistas da época gozavam de certas liberdades e de um pensamento de cinema que eram, até o momento, muito raras dentro de Hollywood; por outro lado, tais tendências só foram se concretizando em função da procura da indústria de um modelo que fosse à época economicamente viável. A maioria das produções do período não era uma expressão da Nova Hollywood.

De qualquer maneira, estas novas vozes fizeram sucesso pois dialogavam de perto (ainda que nem sempre diretamente) com as mazelas que o público dos cinemas enxergava na sociedade americana. O reboiço social que tomou conta dos Estados Unidos na década de 1960 gerou cicatrizes que eram expostas nesses filmes, mas a partir do momento em que as questões da sociedade mudavam, mudava também o tipo de conteúdo que se buscava encontrar nas telas de cinema.

A “velha Hollywood” não morria com a “nova Hollywood”. A indústria do cinema norte-americano sempre foi multifacetada, mesmo nos dias fordistas de sua Era de Ouro, e não pode ser facilmente resumida à tópicos como “velho” e “novo” (KING, 2002, p. 2). O caso é que, nos tumultuosos anos de 1960 e 1970, enquanto os estúdios tentavam reencontrar uma nova identidade para si, os diretores se expressavam com uma liberdade (vigiada) poucas vezes sentida — o que evidencia a Nova Hollywood não como um período final para a indústria, mas sim um cinema de transição.

1.2.8. Os abalos no Sonho Americano

Os sucessos de *Bonnie e Clyde*²¹, *A primeira noite de um homem* e *Sem destino* não podem ser explicados unicamente por uma questão de representatividade, na qual o jovem vê sua própria imagem na tela. De fato, a idade similar entre protagonistas e espectadores contribuiu para o exercício de projeção e identificação do público, aumentando o apelo e o engajamento

²¹ Curioso, para não dizer simbólico, que, antes de cair nas mãos de Arthur Penn, o roteiro de *Bonnie e Clyde* (escrito por David Newman e Robert Brenton) tenha sido oferecido para François Truffaut, um dos principais nomes da *Nouvelle Vague* francesa. Os próprios roteiristas dizem que eram fãs de Truffaut e Godard (BISKIND, 2009, n.p.). Em 1968, o filme tinha totalizado 16,5 milhões de dólares, entrando à época no rol dos vinte filmes com maior bilheteria de todos os tempos (*ibid.*, n.p.). *A primeira noite de um homem* e *Sem destino* fizeram, respectivamente, 49 milhões e 19,1 milhões de dólares em bilheteria doméstica (BERLINER, 2010, p. 12).

proporcionado pelos filmes, mas sozinha não explica o fenômeno (muito porque não se tratava de uma faixa etária nunca explorada por Hollywood).

A questão mais saliente nessas obras parecia ser o quão a par do espírito de seu tempo elas se mostravam, um período de desencantamento ocorrido logo após a explosão otimista do pós-guerra, ecoando o sentimento de frustração e pessimismo que se formara durante a década de 1960. O fenômeno global do aumento do contingente estudantil nas universidades transformava esse setor da sociedade, mais do que nunca e especialmente nos EUA, em um agente político a ser reconhecido:

Essas massas de rapazes e moças e seus professores, contadas aos milhões ou pelo menos centenas de milhares em todos os Estados (...) e concentradas em campi ou “cidades universitárias” grandes e muitas vezes isolados, constituíam um novo fator na cultura e na política. Eram transnacionais, movimentando-se e comunicando ideias e experiências através de fronteiras com facilidade e rapidez, e provavelmente estavam mais à vontade com a tecnologia das comunicações que os governos. Como revelou a década de 1960, eram não apenas radicais e explosivas, mas singularmente eficazes na expressão nacional, e mesmo internacional, de descontentamento político e social. (HOBSBAWM, 1995, n.p.)

A figura da autoridade, tanto no dia-a-dia dos indivíduos quanto nas telas dos cinemas de Hollywood (espaço no qual, nas décadas anteriores, ela teve espaço cativo e idealizado), passava a ser questionada. Governantes, policiais, patrões, figuras paternas e religiosas, antes costumeiramente exaltadas na filmografia dita clássica como panteões da moralidade, passavam a ser representados no campo cinzento dos agentes de opressão, os quais os protagonistas deveriam enfrentar — fosse qual fosse seu objetivo final (em muitos casos, nenhum) ou se os personagens agiam dentro da lei.

Bonnie e Clyde e *Butch Cassidy and the Sundance Kid* retratam jovens fora-da-lei, espirituosos e carismáticos, em fuga e em confronto direto com as figuras paternas como a polícia. O fato de, nos dois casos, os protagonistas serem barbaramente mortos em retaliação pelas autoridades indica a generalizada falta de perspectiva que esse grupo em específico sentia no conflito geracional que se instaurava. Enquanto seus pais atingiram a idade adulta em momentos de esperança, com os Estados Unidos tomando a dianteira como a potência econômica global no ocidente, vendendo (às vezes no limiar da literalidade) o Sonho Americano e o *American Way* aos seus cidadãos, os filhos chegavam a esse momento da vida em um clima de incertezas.

Essa parcela de jovens adultos, como argumenta Hobsbawm (1995, n.p), encontrava-se em uma posição incômoda dentro da sociedade. Eles não tinham, dentro de uma ótica tradicional, função ou lugar definidos na malha de relações ao seu entorno, uma vez que não eram crianças/adolescentes, mas também ainda lutavam por sua emancipação financeira e emocional. E não tendo vivenciado tempos economicamente mais preocupantes, como aquele do entreguerras, suas insatisfações diante do mundo não eram facilmente sanadas com as melhorias em qualidade de vida providas do pós-guerra, as quais davam por certas. Enquanto isso, seus pais eram mais complacentes com as turbulências atuais, tendo eles mesmos experienciado momentos de grandes dificuldades no passado.

Em muitos aspectos, a existência mesma das novas massas implicava questões sobre a sociedade que as engendrara; e das questões à crítica é só um passo. Como nela se encaixavam? Que espécie de sociedade era aquela? A própria juventude do corpo estudantil, a própria largura do abismo de gerações entre esses filhos do mundo do pós-guerra e seus pais, estes capazes de lembrar e comparar, tornavam seus problemas mais urgentes, sua atitude mais crítica. (HOBSBAWM, 1995, n.p.)

Independentemente de conseguirem as soluções para sanar o mal-estar (na maior parte das vezes, há de se argumentar que não), seu apontamento e questionamento é o que se tornava essencial àquela altura. O contingente de personagens cínicos e sem objetivos claros que passavam a tomar as salas de cinema nesse final de década de 1960 indicava não apenas um mercado sedento por explorar um público frustrado, mas também realizadores e artistas eles mesmo frustrados com o tempo em que viviam. O mundo se apresentava a eles de maneira cada vez mais ambígua e incerta, e o tal do Sonho Americano, que muitos de seus pais haviam conquistado e ora ostentavam, desmoronava na frente de seus olhos sempre que ligavam a TV, uma ferida exposta que poderia ser confirmada ao sair dos subúrbios.

1.2.9. A realidade na TV

A televisão possui uma característica óbvia que o rádio não tem: a imagem. Ainda que ambas as mídias proporcionem meios de comunicação e de transmissão de informação, a vantagem pictórica da TV permite a ela repassar uma mensagem de maneira mais direta e com possivelmente maior impacto. A ontologia da imagem fotográfica e cinematográfica, de acordo com André Bazin, provém de uma relação existencial com seu objeto, e indica o poder da câmera de capturar e retratar a realidade e sua duração. É sabido que a TV não possui a mesma

base fotográfica do cinema, mas gostaria ainda assim de aplicar o conceito de ontologia da imagem de Bazin às imagens eletrônicas da televisão. Apesar de nascer de uma reflexão acerca do processo fotoquímico da incidência da luz na película de celuloide, a noção de realismo baziniano não permanece atrelada à tecnologia, e sim a uma estética.

A Televisão une o imediatismo do rádio (com a informação ao vivo, por exemplo) com o realismo da imagem cinematográfica, especialmente ao considerarmos o trabalho jornalístico, que preserva e expõe o documental da imagem e dos corpos retratados. Claro que essa noção de verdade pela TV é sempre questionável, ainda mais no século XXI quando a manipulação de imagens e vídeos é amplamente acessível, mas o impacto que as imagens televisivas ao vivo causaram nos lares americanos dos anos de 1960 é real. O rebuliço social que acontecia nas ruas, impulsionado pelos acontecimentos históricos da década (como os assassinatos de JFK e Martin Luther King e a Guerra do Vietnã), entrava na casa das pessoas pelas reportagens televisivas e alimentava a si mesmo. Ele causava comoção especialmente às gerações mais jovens, que se identificavam e se indignavam com aquilo que viam.

Ao falar sobre como surgiu a ideia para o conto “Duel” (que mais tarde daria origem ao roteiro de *Encurralado*), o autor Richard Matheson relembra uma passagem: era novembro de 1963, em Fillmore, Califórnia; Matheson e um amigo faziam uma pausa em uma partida de golfe e, almoçando na sede do clube, se depararam com o noticiário sobre o assassinato de John F. Kennedy em Dallas, Texas. Transtornados, os dois cancelaram a partida e decidiram voltar para casa. Durante a viagem, em meio a uma estrada desértica no sul da Califórnia, a dupla foi perseguida por um grande caminhão que, aparentemente, tentava arranca-los do asfalto e esmagar seu carro (AWALT, 2014, p. 15-16): “Nós gritávamos pela janela com raiva tanto pelo assassinato [de Kennedy²²] quanto por ele [Caminhão] tentando nos matar” (MATHESON, Richard citado em AWALT, 2014, p. 16)

Passado o susto, a veia criativa de Matheson o fez anotar as seguintes palavras: “ideia de história: caminhão assassino persegue homem em uma estrada rural” (AWALT, 2014, p. 16). A história percorreria um longo caminho até se tornar *Encurralado*, mas pode-se dizer que o filme começa e termina com a TV²³ e com o sentimento de perplexidade que surgia a partir da imagem televisiva.

²² Kennedy era um presidente jovem e popular. Às vezes detentor de uma imagem romantizada e idealizada — cabe lembrar que JFK foi um dos principais atores no cenário da Guerra Fria, muito responsável pela paranoia anticomunista e pela perpetuação das políticas imperialistas estadunidenses (vide a Invasão da Baía dos Porcos em 1961) — ainda assim era visto como uma figura progressista dentro da política dos EUA. Segundo Hobsbawm, o mais superestimado presidente norte-americano.

²³ Devido ao sucesso do filme, ele ganharia oportunidade nas salas de cinema, mas era originalmente um projeto exclusivo para a TV.

A midiatização do assassinato de JFK (e a reprodução *ad nauseam* da filmagem amadora de Abraham Zapruder, a partir de 1965) e de outros líderes importantes; a extensa cobertura jornalística sobre a Guerra do Vietnã (figura 8)²⁴ e sua barbárie (como o massacre de My Lai em 1968 ou a invasão do Camboja em 1970); a violência crescente nas grandes cidades (especialmente Chicago e Nova York); as imagens da brutalidade policial contra minorias e a luta pelos Direitos Civis (incluindo a morte de Martin Luther King Jr. em 1968); enfim, as imagens de violência que passavam na TV alimentavam a convulsão social pelo qual os Estados Unidos passavam durante a década de 1960 (ALPENDRE, 2013, p. 31, e OCHOA, 2013b, p. 10).

A vida e a sociedade norte-americanas se apresentavam para essa geração que chegava agora aos seus vinte ou trinta anos como algo bruto e desalentador — plena de injustiças, guerras, preconceitos e morte —, muito diferente da imagem idealizada de “América” que seus pais tinham (fruto de anos e anos de propaganda, do otimismo econômico do pós-guerra e do isolacionismo das famílias de classe-média nos subúrbios). O questionamento tornava-se natural: era essa potência ideológica que “a maioria dos americanos acreditava ser o modelo para o mundo” (HOBSBAWM, 1995, n.p.)?

Também contribuía para o estado de inquietação e intranquilidade da população a constante paranoia anticomunista, alimentada por certos figurões da política de Washington (que não necessariamente acreditavam de verdade em uma invasão soviética, mas enxergavam o potencial eleitoral de tal caça às bruxas) (HOBSBAWM, 1995, n.p.). A ameaça de um conflito bélico de proporções inimagináveis e com capacidade de aniquilar a humanidade, ainda que pouco provável (e com certeza indesejado, tanto por EUA quanto por União Soviética), era capaz de deixar o mundo pessimista, ao mesmo tempo em que movimentavam células pacifistas organizadas.

A Guerra do Vietnã, por exemplo, que tomou os anos 1960 e boa parte da década seguinte, dividiu a nação norte-americana e desmoralizou o exército. As atrocidades cometidas pelos soldados e autoridades em solo vietnamita (e exploradas ao máximo pela televisão) lançavam sombra sobre a alcunha de “heróis do mundo livre” que os Estados Unidos criaram para si e exploravam para manter sua posição como a principal potência do ocidente capitalista, colocando em cheque os valores do *American Way of Life* (MONACO, 2001, p. 5). Dessa maneira, protestos em massa, liderados pela população universitária, contra o *establishment* político, o imperialismo militar americano e as opressões sociais estouraram na década de 1960.

²⁴ A Guerra do Vietnã foi o primeiro conflito armado a ser amplamente midiatizado, especialmente em função da expansão da televisão.

“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” (ALPENDRE, 2013, p. 31).



Figura 8: plano do documentário *Corações e mentes* (*Hearts and Minds*, Peter Davies, 1974), sobre a Guerra do Vietnã.

1.3. Hollywood autoral

1.3.1. Novos tipos de histórias

Enquanto o modelo de vida tradicionalista norte-americano entrava em cheque em função de seus abalos nos tumultuados anos de 1960, outras filosofias se estabeleciam como alternativas para o *establishment* social, comportamental, familiar e econômico. De maneira similar à Hollywood, que procurava uma nova identidade para sobreviver, as gerações mais novas também saíam em busca de alternativas para se distanciar do que julgavam ser um modelo “careta” e opressor de “América”.

O governo estadunidense passava a ser questionado, especialmente com o notório vexame moral e humanitário que a Guerra do Vietnã proporcionou. Já as políticas raciais segregacionistas, resquícios do passado escravocrata do país, finalmente começavam a cair (ao menos no papel) graças aos esforços de personalidades como Martin Luther King Jr., Rosa Parks, Muhammad Ali e Malcom X. O mais afetado, no entanto, foi o modelo de família tradicional, composto por pai, mãe e filhos, no melhor estilo *Papai sabe tudo* (*Father Knows Best*, CBS e NBC, 1954-1960), no qual o pai é, apesar dos sobretons por vezes irônicos, a autoridade superior do lar e quem provém para o resto da família, enquanto a mãe tem como função exclusiva cuidar do lar e criar os filhos, e às crianças cabe somente obedecer. Nos EUA,

a família nuclear, antes em ascensão, agora retraía, caindo de 44% de todas as casas para 29% em vinte anos, entre 1960 e 1980 (HOBBSBAWM, 1995, n.p.). Também aumentavam os números de divórcios, de famílias sem filhos ou com só um dos pais (quase exclusivamente mães solas) e de casais que moravam juntos sem se casarem

Igualmente, as discussões ao redor da sexualidade individual desembocavam em mudanças drásticas nos padrões públicos de conduta sexual, parceria e reprodução (*ibid.*, n.p.). Ao menos em discurso, para essa parcela irrequieta da sociedade, o relacionamento heterossexual deixava de ser norma (embora ainda fosse o padrão e preconceitos ainda fossem mantidos) e as pessoas tinham direito à liberdade sexual, não mais presas a amarras religiosas, morais ou de compromisso. Entre elas, sexo antes ou fora do casamento, tantas vezes condenado pela antiga Hollywood, era menos tabu²⁵.

Hollywood precisava “pegar esse trem”, mesmo que isso significasse redefinir não somente a estética e temática de seus filmes, como também os modelos de sociedade que defendeu e propagandeou durante sua Era de Ouro em filmes como *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1945 [figura 9]) e *Nascida ontem* (*Born Yesterday*, George Cukor, 1950). Substituíam esses modelos, em parte, o antiautoritarismo, a ambiguidade ideológica e moral e o tratamento menos rígido de sexo e, especialmente, violência — os personagens sentiram necessidade de rebelar-se contra uma sociedade opressora (OCHOA, 2013b, p. 17-19).



Figura 9: plano de *A felicidade não se compra* (versão colorizada).

²⁵ No entanto, o sexo nunca foi de todo desestigmatizado. Basta lembrar a onda de filmes de terror nos anos de 1980 em que jovens sexualmente ativos costumeiramente são assassinados pelos vilões, a exemplo de *A hora do pesadelo* (*Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984) e *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980).

Claro que, para falar sobre violência, opressão e sexo, os filmes deveriam passar a retratá-los em uma relação mais frontal. Sérgio Alpendre pontua que “para que toda 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” (2013, p. 31). O Código Hays, ou Production Code, foi o conjunto de normas de conduta moralista em vigor desde 1934 que impossibilitava certos temas ou imagens (em especial, sexo e violência gráficos) de serem representados nas salas de cinema. Em seu lugar, instaurou-se o sistema de classificação etária da Motion Pictures Association of America (MPAA), no qual cada produção individualmente era associada a um grupo etário específico a depender de seu tipo de conteúdo (MONACO, 2001, p. 64).

À medida que o público dos filmes estava cada vez mais estreito para uma faixa etária no final da adolescência e início dos vinte anos, toda a indústria do cinema de Hollywood foi confrontada com a necessidade aguda de pisar em uma linha tênue através de um pântano de reivindicações e contra-reivindicações sobre que tipo de padrões e, portanto, que tipo de filmes eram os melhores para a sociedade. Em última análise, foram as mudanças demográficas do público dos filmes que revelaram mais sobre a direção que os padrões tomaram. (MONACO, 2001, p. 54)

Sem o Código Hays, um certo realismo social tornava-se possível e reflexos dos movimentos sociais se fortaleceram nas produções cinematográficas, embora na maioria das vezes de formas não diretas. Apesar disso, não é possível afirmar que o cinema da Nova Hollywood fosse orientado politicamente — em grande medida porque a Nova Hollywood nunca foi propriamente um movimento, muito mais um alinhamento de tendências. Mesmo que os baseados fumados em *Sem destino* ou a representação de sexo em *Perdidos na noite* fossem em si uma espécie de declaração política, não havia coerência suficiente entre as obras da época que indicasse posições políticas definidas ou homogêneas, no sentido ideológico.

O próprio Steven Spielberg não pode na grande maioria das vezes ser considerado um cineasta engajado. A dimensão político-social de suas obras existe, mas se encontra em níveis mais profundos da narrativa (fator definitivo para ser ignorada), denotando como o histórico do diretor sempre privilegiou a emoção no primeiro plano — o que muitas vezes o associa mais aos diretores clássicos de Hollywood do que aos seus contemporâneos (KENDRICK, 2014, p. 2 e 4). De qualquer maneira, a dimensão do *zeitgeist* (o espírito do tempo) sessentista e setentista

se desenvolve na obra do diretor em outras maneiras que não o discurso político aberto, como iremos desenvolver.

Pode-se argumentar, portanto, que o cinema da Nova Hollywood tenha tocado em certas problemáticas sociais de maneira oblíqua ou até mesmo superficial (não fútil, mas pouco aprofundada), ainda que o ineditismo de muitos dos seus temas fosse em si uma característica abaladora. Parece um tanto contraditório dizer isso, mas o cinema da Nova Hollywood representava mais um desejo de mudança do que uma luta por mudança, já que, nas suas bases, permanecia o *status quo* da “velha Hollywood”. Isso porque não somente os grandes estúdios se mantinham por trás dessas produções, mas também porque seus realizadores não apresentavam (e não representavam) mudanças concretas.

Por exemplo, mesmo que em certa consonância com os movimentos feministas, essas novas narrativas se davam principalmente a partir de um ponto de vista masculino, tanto de personagem quanto de realizador, ainda que representassem a crise da masculinidade do herói cinematográfico (OCHOA, 2013b, p. 19). Esses personagens, cada vez mais hipermasculinizados, eram colocados muitas vezes sob uma ótica problematizadora — como em *Taxi Driver – motorista de táxi* (*Taxi Driver*, 1976) ou *Caminhos perigosos* (*Mean Streets*, 1973), ambos de Martin Scorsese²⁶ —, mas ainda relegavam as vozes femininas a segundo plano, tanto ou mais que os filmes da Hollywood clássica. Pode-se dizer que, ao fazerem isso de modo explícito, escancaravam o problema, mas ao mesmo tempo não ofereciam alternativas. Em Spielberg, por exemplo, é difícil encontrar personagens femininas que não escapem da tríade “mãe”, “filha” e “esposa” ou que não estejam, quando muito, em papéis de suporte — a discussão de gênero, mesmo aquela crítica, sempre está na figura masculina, a qual raramente não possui nenhum tipo de qualidade redentora.

Entre os próprios realizadores, inclusive, é difícil encontrar figuras femininas de proeminência nas décadas de 1960 e 1970, talvez com as notáveis exceções de Barbara Loden (diretora de *Wanda* [1970]) e Elaine May (diretora de *O rapaz que partia corações* [*The Heartbreak Kid*, 1972]), *Mikey e Nicky* [*Mikey and Nickey*, 1976] e do infame *Ishtar* [1987]), embora Loden fizesse parte do circuito independente e May vivesse escanteada na indústria. Tal como na velha²⁷, a Nova Hollywood era um grupo majoritariamente masculino²⁸.

²⁶ A própria filmografia do diretor apresenta algumas exceções, como *Sexy e marginal* (*Boxcar Bertha*, 1972) e *Alice não mora mais aqui* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974), mas em sua maioria retrata histórias sobre homens em uma perspectiva masculina.

²⁷ É sempre bom lembrar a notável presença da grande diretora Ida Lupino na década de 1950.

²⁸ O mesmo pode ser dito com relação aos afro-americanos. Havia muito mais espaço para eles no cinema de nicho da *blaxploitation*, por motivos óbvios, do que no cinema *mainstream* no qual os diretores da Nova Hollywood conquistaram espaço. Atores negros proeminentes na época eram geralmente renegados a personagens secundários

Em outras palavras, enquanto essas problemáticas que foram aqui discutidas de um jeito ou de outro eram expostas na tela, nenhum caminho era apresentado e muito pouco ou nada de prático era oferecido (dentro ou fora do filme). Se alguma esperança de mudanças concretas existia, ela foi rapidamente se dissipando com o *backlash* conservador que se instauraria já ao final dos anos de 1960 e, principalmente, nos anos de 1980 — vide as eleições de figuras nada progressistas como Richard Nixon e Ronald Reagan²⁹ —, o que pode explicar o surgimento de histórias e de personagens cada vez mais desiludidos e incoerentes nos filmes no decorrer da década de 1970. A movimentação social desses anos resultou, sim, em relativas conquistas como a Lei dos Direitos Civis, mas no âmbito das estruturas sociais o que ficou foi um gosto amargo e desencantado³⁰.

1.3.2. O autor em Hollywood

Nos anos de 1960, a cinefilia, a crise financeira e de identidade do cinema norte-americano e a constante influência artística europeia tornava o campo autoral em Hollywood mais fértil do que nunca. A importação da “política dos autores” francesa por parte dos realizadores e da crítica — com a notável proeminência do crítico Andrew Sarris — mudava, dentro de uma determinada limitação, a maneira que o cinema norte-americano era visto e entendido por seus próprios participantes. Engendrada na França dos anos de 1950, florescendo dos escritos de André Bazin e principalmente dos “jovens turcos” da *Cahiers du cinéma*, a *politique des auteurs*, na tentativa de elevar o cinema ao nível da literatura e do teatro e ao mesmo tempo desvinculá-lo das outras artes, propunha enxergá-lo em um prisma autoral no qual o diretor cinematográfico é aquele cuja voz e matriz são os elementos sentidos na obra.

Nos Estados Unidos da primeira metade do século XX, o cinema pertencia à lógica do trabalho conjunto e da produção industrial fordista (e, de certa maneira, nunca deixou de sê-lo). O diretor, portanto, em território nacional, era visto como um artesão, uma das várias engrenagens encarregadas de colocar a produção em movimento. Nesse sentido, cabia ao

nessas produções, com a notável exceção de Sidney Poitier, que por sua vez se identificava mais com filmes tematicamente progressistas mas esteticamente conservadores do que com as narrativas “modernas” provindas dos cineastas da Nova Hollywood (MONACO, 2001, p. 149-151). A pesquisa não abordará com profundidade a questão racial nas produções da Nova Hollywood, mas é importante ressaltar como o perfil racial dos realizadores, assim como na questão de gênero, permaneceu igual.

²⁹ Richard Nixon foi presidente entre os anos de 1969 e 1974, quando renunciou devido ao escândalo de Watergate. Reagan foi governador do estado da Califórnia entre 1967 e 1975, antes de assumir a presidência de 1981 a 1989.

³⁰ De todos esses movimentos, talvez aquele que mais tenha surtido mudanças estruturais duradouras tenha sido a Revolução Sexual, mesmo que, em geral, ela represente a continuidade do pensamento individualista do *American Way of Life*, especialmente em sua busca pelo prazer particular.

produtor, dedicado a unir essas partes que formam o todo, a responsabilidade pelo filme e os caminhos pelo qual ele seguiria, sendo, portanto, a figura proeminente em sua feitura³¹. Dentro da “política dos autores”, no entanto, o artista por trás da obra seria o diretor, aquele que, através de sua *mise-en-scène* e composição, é capaz de “escrever” o filme como peça artística e, por consequência, assinar a obra: o realizador cinematográfico seria um artista/autor tal como um pintor ou escritor (BERNARDET; dos REIS, 2018, p. 15).

A ideia do cinema como arte já existia na França dos anos de 1920 nos conceitos de contribuição “individual”, do “si mesmo” e da individualização do “estilo” cinematográfico. A novidade da política estaria em fazer severas críticas ao chamado “cinema de qualidade francês”, extremamente calcado no roteiro e em adaptações literárias, e em aplicar a ideia de autor ao cinema norte-americano, visto na Europa até então como algo menor e “comercializado” (*ibid.*, 17). Ainda que os próprios jovens críticos franceses não tivessem definido de maneira pragmática seu conceito de autoria — até mesmo entre eles havia formulações conflitantes, às vezes mais baseadas em subjetividades e/ou visões políticas do que em posições argumentadas —, eles alçavam certos nomes do cinema de Hollywood ao “panteão” de diretores autores justamente por enxergar em suas obras unidade e matriz temáticas e de estilo; uma voz individual, inquieta e constante, que perpassa por todo o seu corpo de trabalho. O cineasta — isto é, aquele com as qualidades de autor — era um escritor, capaz de usar a linguagem cinematográfica como texto. Jean-Claude Bernardet resume: “A experiência cultural que molda a ideia do autor cinematográfico é a do escritor e seu livro”, com a diferença de que quem ostenta a caneta (aqui, a câmera) é o diretor, e não o roteirista; o autor cinematográfico seria aquele que “se expressa, que expressa o que tem dentro dele” (*ibid.* p. 21 e 29).

Figuras como Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, Nicholas Ray, Ernst Lubitch, John Ford, Orson Welles e Samuel Fuller, mesmo de dentro da rígida indústria norte-americana, uma dita “ditadura do produtor”, conseguiam imprimir uma voz autoral em suas obras e, por isso, atingiam o “panteão” dos diretores. Ou seja, mesmo no “terreno adverso” do filme de produtor, esses diretores eram capazes de se expressar como verdadeiros artistas, geralmente pouco importando se os filmes eram “objetivamente” bons ou ruins, chegando ao limite do autor ser mais valorizado que a obra ou a obra não ter autonomia em relação ao autor e ter significado

³¹ No dito “cinema de qualidade francês” atacado pela *Cahiers du cinéma*, antes da *Nouvelle Vague*, essa responsabilidade cabia aos roteiristas, que eram quem efetivamente assinavam a obra — um exemplo de como o cinema, neste momento, não era desassociado da literatura e nem uma arte independente. (BERNARDET; dos REIS, 2018, p. 17)

somente se vinculada a ele (*ibid.* p. 28). Dentro de uma indústria com participantes cada vez mais cinéfilos e/ou acadêmicos como era a Hollywood dos anos de 1960, a ideia da “política dos autores” penetrava com facilidade, movendo os jovens realizadores que saíam das faculdades de cinema ou iniciavam suas carreiras a se espelhar nos diretores do “panteão” (não somente naqueles que trabalhavam nos EUA, mas também nos estrangeiros). Pensava-se em ser autor antes mesmo de ser cineasta.

Mesmo com sua oposição (centrada em críticos como Pauline Kael³² [1971, n.p]), a *politique des auteurs* ecoou pelos estúdios, que passavam por um período de provação em função de sua instabilidade econômica e de paradigmas. Um encontro feliz, por assim dizer, entre uma crise de identidade de um lado e uma visão diferente de cinema que se popularizava do outro. Andrew Sarris, crítico e acadêmico, foi o principal propagador das ideias da *Cahiers du cinéma* no contexto norte-americano, apesar de reconhecer certos excessos no pensamento francês, especialmente na bajulação da figura do diretor e na diminuição da obra perante seu criador. De todo modo, foi a partir da “política dos autores” que Sarris formulou a *Author Theory* (a “Teoria do Autor”) nos Estados Unidos durante a primeira metade dos anos 1960 (BERNARDET; dos REIS, 2018, p. 33-34). Dentre os pontos que formam a teoria, estão:

- 1) A teoria requer a competência técnica de um diretor. Sem isso, ele é descartado (o que difere o pensamento de Sarris daquele dos franceses, no qual as competências técnicas do realizador eram hierarquicamente muito menos relevantes que suas pretensões artísticas);
- 2) O diretor deve apresentar características recorrentes, sua assinatura, ligadas a sua forma de pensar, sentir e existir. Ou seja, a obra ganha importância se comparada ao restante do corpo de trabalho do autor, que muito raramente encontra seu tema e matriz motores já em seu primeiro trabalho;
- 3) E a significação interior em cada obra, sua *mise-en-scène*, na qual cada escolha e opção em cena remete a uma ideia, a uma ideologia, a um sentido.

Outro ponto de relevância que diferenciava a filosofia de Sarris era enxergar as supostas coerções dos estúdios e produtores como agentes que integram o sistema criativo do cinema.

³² Em seu artigo *Raising Kane*, Pauline Kael faz críticas à *author theory*, usando como exemplo máximo *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940). Para Kael, a autoria do filme seminal estaria em seu roteirista, Herman J. Mankiewicz, e não no diretor Orson Welles (Kael inclusive questiona o crédito de corroteirista dado a Welles, o que foi foco de muitas polêmicas, a intenção da autora).

Em outras palavras, os realizadores podiam se expressar em função do sistema em que trabalhavam e não apesar dele, o que se mostrava muito vantajoso tanto para os estúdios quanto para os diretores: uma união da necessidade dos produtores de não perderem o controle e dos realizadores de se expressar. Os novos magnatas, provindos de outros setores da economia como os banqueiros ou advogados, que agora controlavam os grandes estúdios, frustrados com as crescentes dívidas e com sua inexperiência de compreender os gostos do público, passavam a confiar decisões executivas aos realizadores (BERLINER, 2010, p. 13). E enquanto essa filosofia gerasse retornos financeiros e prestígio aos seus atores, a tendência continuaria. Para Maurice Drouzy, os filmes não são um produto unicamente creditado a um autor que enfrenta um vilão caricato na figura do produtor; são frutos de um quadro de produção que envolve tanto o diretor quanto o produtor (e estenderia essa ideia para as outras funções de equipe) e conservam as marcas dessa relação (citado em BERNARDET; dos REIS, 2018, p. 53).

A teoria do autor passou por diversas revisões desde seu auge na França nos anos 1950 e nos EUA nos anos 1960. Notadamente, Roland Barthes proclamou a “morte do autor” no final dos anos 1960, e toda a crítica de inspiração pós-estruturalista nos anos 1970 decretou a obsolescência da política dos autores dos anos 1950. Isso, no entanto, não diminui a importância que o pensamento da *Cahiers du cinéma* teve não somente sobre o cinema norte-americano como em qualquer outro no mundo com objetivos artísticos e expressivos. Produtores e diretores, críticos e acadêmicos foram encorajados a olhar o cinema de Hollywood de outra maneira, também como um produto artístico — o que não quer dizer que antes não houvesse produções com esse tipo de pretensão ou finalidade, mas a filosofia autoral alcançava no momento (isto é, nas décadas de 1960 e 1970) um certo nível de autoconsciência e de visibilidade que antes, nos modelos do *studio system* clássico da indústria, raramente tinha (ALPENDRE, 2013, p. 35).

O autor, assim como os atores e atrizes estrelas das décadas de 1930 a 1950, também virava uma mercadoria e potencialmente uma importante ferramenta de marketing. O público, especialmente este jovem, com repertório e léxico cinematográficos muito maiores do que os de seus pais e avós, estava interessado não apenas no produto fílmico como também na voz que se expressava através dele. Os nomes de quem estava por detrás das câmeras eram tão chamativos quanto os dos atores, como procura exemplificar Frederick Wasser:

O desejo do público por autenticidade ampliou a influência do autorismo na indústria cinematográfica. Era inevitável que o autorismo se tornasse um dispositivo de marketing para vários filmes. Por exemplo, o trailer

americano de *Depois daquele beijo* de Antonioni em 1966 tentou vender ao público americano a virtude da “câmera de Antonioni”. (WASSER, 2010, p. 35)

O foco se distanciava da história que era contada e se direcionava para *como* essa história era contada, pelo menos para os realizadores e públicos com aspirações autorais. Se na Hollywood Clássica o cerne das obras era o relato, e na estética rococó dos “road show pictures” dos anos de 1950 a representação, a partir dos anos de 1960 desenvolveu-se um forte teor maneirista sensorial na filmografia norte-americana. Seguindo a terminologia de Paul Monaco, o Cinema de Sentimentos (1920-1950) dava espaço a um Cinema de Sensações, que data de obras como *Psicose* e *Um corpo que cai* de Alfred Hitchcock. Neste cinema, a imagem e o som se tornavam tão ou mais relevantes que o diálogo; os planos e a montagem ganhavam importância, construídos no que diz respeito a ritmo e tempo; e as características sinestésicas através da estética fílmica subjugavam a dramaturgia, vide, por exemplo, a cena do chuveiro (figura 10) em *Psicose* (MONACO, 2001, p. 2).



Figura 10: a cena do chuveiro em *Psicose*.

Um relação complicada se estabelecia entre os donos dos estúdios e os novos diretores, que queriam cada vez mais contar histórias pessoais e não somente as mais populares, ao mesmo tempo que não poderiam se desgarrar de todo o aparato econômico, narrativo e de influência que as tradicionais *majors* e a própria história do cinema norte-americano (que ajudou a formá-los enquanto cineastas) tinham a oferecer (WASSER, 2010, p. 35). Um relacionamento complexo no qual “uma certa invenção encontra uma certa tradição” (ALPENDRE, 2013, p. 29). Uma união conturbada entre “velho” e “novo”, “pátria” e “cidadão”, “pai” e “filho”; um desejo latejante por mudanças artísticas junto à dúvida profunda do que se colocar no lugar, de que caminho seguir; a ambição de se fazer um cinema vivo e pulsante e que respirasse os novos

ares da arte europeia e de, ainda assim, se escorar nos largos ombros dos mestres do passado do cinema norte-americano, reverenciando-os, aludindo a e ressignificando suas obras, bebendo do conhecimento daqueles que formaram o solo sobre o qual estes novos realizadores pisavam.

Em outras palavras, uma enfática ambiguidade.

1.3.3. Spielberg Incoerente

Essa ambiguidade (e eventual niilismo), presente em muitas obras do período, reverbera no que Robin Wood, em *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond* (2003), chama de “incoerência de texto”: uma falta de perspectiva da necessidade de quebra com o que veio antes em aliança com a tradição narrativa de Hollywood. Já vimos o quanto as figuras de autoridade eram postas em xeque nos filmes e nas ruas, o quanto os ideários do *American Dream* passavam a ser questionados pela geração do pós-guerra, e como, ao mesmo tempo, alternativas não conseguiam ser apresentadas e a emancipação com o cinema do passado parecia pouco provável (ou desejado). No entanto, alternativas coerentes e compreensivas não se apresentavam — daí a ambiguidade dos textos: filmes que muitas vezes contradizem a si mesmo ou, não raramente, não sabem o que querem dizer ou transmitir (WOOD, 2003, p. 45).

Em variados níveis, esse “novo cinema” norte-americano assimilava a técnica e a estética dos cinemas de arte estrangeiros, mas sem nunca conseguir quebrar devidamente com sua própria tradição estrutural de narrativa. A subversão, ainda que potente, vinha em momentos rarefeitos ou em alguns casos em camadas mais profundas da narrativa, menos idiossincráticas ou explícitas do que em suas contrapartes estrangeiras (BERLINER, 2010, p. 9). Isso não impediu parte da crítica cinematográfica de dar maior atenção àqueles filmes que, de alguma maneira, reverberassem em suas camadas mais expostas o cinismo político e artístico de sua época. Filmes que (aparentemente) abraçassem mitos, inocência, reconforto e redenção eram muitas vezes tratados apenas como sintomas do declínio cinematográfico e político que os EUA sofreriam, em teoria, nos anos de 1980, na visão desses críticos (KENDRICK, 2014, p. 15).

Spielberg era, para Robin Wood, o símbolo do reacionarismo Reaganiano nas telas de cinema, um arauto da infantilização do público e visto como um dos responsáveis pela derrocada do cinema transgressor que a geração do próprio diretor construía nas décadas de 1960 e 1970 (2003, p. 144). Em consonância com Wood, Robert Kolker trata Spielberg como “o grande narrador moderno de simples desejos realizados, da realidade desviada para os espaços imaginários de aspirações concretizadas, onde medos de abandono e impotência são

transformados em fantásticos espetáculos de segurança e ação alegre, onde até mesmo a ameaça final de aniquilação é desviada por uma figura masculina salvadora” (KOLKER, 2011, p. 304).

A lógica por trás dessa argumentação seria que, por ter um cinema de (suposto) otimismo, calcado na manipulação da emoção e nas virtudes de um paternalismo inerente à sociedade norte-americana, suas obras seriam *pró-establishment* e infantis, feitas por um cineasta “infantil” — como se houvesse demérito nisso.

Por outro lado, como James Kendrick procura trabalhar em seu livro *Darkness in the Bliss-out: A Reconsideration of the Films of Steven Spielberg*, enquanto os repreensores do diretor focavam suas críticas somente no palpável otimismo reconfortante de seus filmes³³, aqueles que o admiravam faziam o mesmo (2014, p. 2). Pauline Kael, uma das vozes dissonantes contra a Teoria do Autor de Sarris e antipática à “pretensão artística maçante e ambiguidade vazia de filmes de arte europeus”, apreciava a ressonância emocional e o maravilhamento que os filmes de Spielberg podem proporcionar (KENDRICK, 2014, p. 1). Além de tentar discutir essas definições vazias de “sério” e “infantil”, o argumento de Kendrick é que, contrário a essas tendências críticas antagônicas e mesmo em suas obras supostamente mais leves, há em Spielberg o peso e o mal-estar da História, escondidos.

Nenhum dos dois extremos parecia disposto a vasculhar as camadas profundas do trabalho de Spielberg e encontrar escondido sobre o otimismo e alegria (*bliss*) o tom irrequieto e soturno (*darkness*) que seus colegas mais cínicos da Nova Hollywood costumavam realizar. Steven Spielberg é um contador de histórias e o sentimento do espectador é seu principal foco, o que não impede que problemáticas sejam apresentadas em suas narrativas, muitas vezes difíceis de serem resolvidas.

Como as maiores obras do cinema clássico de Hollywood, os filmes de Spielberg tendem a operar em múltiplos níveis discursivos, às vezes contraditórios. Em uma extremidade do espectro discursivo está o nível potencialmente irracional e convencionalmente prazeroso associado ao cinema convencional de Hollywood: facilmente digerível e infinitamente confortável. [...] No entanto, os filmes de Spielberg também operam em um espectro de níveis múltiplos e mais profundos que valem a pena desenterrar para os espectadores que são capazes de ver a sabedoria passada recebida e reconhecer as experiências de visualização complexas que emanam dos

³³ Característica presente especialmente em suas obras durante a década de 1980, principalmente em *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), *E.T.: O extraterrestre* (*E.T.: the Extra-Terrestrial*, 1982), *Os Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) e *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984).

conflitos inerentes entre a luz e a escuridão, que seus mais ferrenhos detratores tendem a criticar e seu público mais admirado tende a ignorar ou relevar. (KENDRICK, 2014, p. 7)

Os artistas aos quais o diretor frequentemente se associa, como Frank Capra, Howard Hawks, Michael Curtiz, David Lean, Cecil B. DeMille e Walt Disney, não costumam ser os mesmos que haviam sido exaltados pelos *Cahiers*, com a notável exceção de Hitchcock e Ford (*ibid*, p. 2). Mas ao mesmo tempo, Spielberg já demonstrou diversas vezes admiração por diretores como François Truffaut, Federico Fellini e, por mais incongruente que possa parecer, um dos mais relevantes diretores independentes dos EUA: John Cassavetes. A relação de Spielberg com Cassavetes é, além de marcante, decisiva, já que foi esse último o responsável pela primeira experiência profissional do primeiro. O jovem Spielberg, 18 anos recém-completos, bisbilhotava um dia os estúdios da Universal quando se deparou com as gravações de um episódio de *Bob Hope Presents the Chrysler Theater* (NBC, 1963-1967) estrelado por Cassavetes. Tendo abordado Cassavetes para conversarem sobre direção, ele o convidou para ser assistente de produção (não remunerado) de um de seus filmes, que viria a ser *Faces* (1968). “Eu acho que ele é um gênio. Sempre achei”, disse Spielberg sobre Cassavetes e sobre sua experiência trabalhando com ele (VENTURA, 2010, n.p.).



Figura 11: Truffaut (ao centro) como o cientista francês Claude Lacombe em cena de *Contatos imediatos de terceiro grau*.

Quanto a Fellini e Truffaut, ambos mostraram admiração pelo trabalho de Spielberg, inclusive por *Encurralado*, cuja turnê por festivais europeus providenciou um amigável encontro entre o jovem americano e o mestre italiano (AWALT, 2014, p. 167 e 187). Ao fim da década de 1970, Truffaut atuaria em um dos principais papéis em *Contatos imediatos de terceiro grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) como o cientista

francês Claude Lacombe, seu único trabalho como ator em um filme de língua inglesa e não dirigido por ele mesmo (figura 11).

Se o autor aos moldes franceses realmente existe e ainda vive, Spielberg é um, mas não por opção: é em função das contradições que perpassam sua obra, na tentativa da reafirmação de um modelo de vida que, no fundo (às vezes *bem* no fundo), seus filmes reconhecem como perdido e ultrapassado, mas que o artista tenta insistentemente sempre reconciliar com a modernidade — assim como o perseguido David Mann em *Encurralado*. Seu próprio cinema é preso entre o clássico e o moderno, entre o contador de histórias e o artista, entre a emoção e a sensação, entre o reacionário e o subversivo: no caso de Spielberg, uma dicotomia que não existe, pois ele é tudo isso.

1.3.4. O homem do meio

Tal imagem é nítida no curta-metragem que lhe abriu as portas para a indústria, *Amblin*, em 1968. A história de dois jovens viajantes que cruzam o deserto e procuram uma carona até a praia ilustra o aspecto dividido da formação do diretor: um jovem realizador que quer estar sintonizado com sua própria geração ao mesmo tempo em que não consegue se desprender de certos valores que aprendeu a se escorar — um resumo importante da figura dúbia de Spielberg. O filme, um simples *road movie* sem diálogos, retrata uma série de situações interconectadas que, para contar a história, se utiliza do trabalho da fotografia e da montagem (que em nenhum momento passam despercebidos ou são transparentes, sempre chamando a atenção para si com seus movimentos de câmera, *zooms* intrusivos, cortes rápidos, transições de cenas, *freeze frames*).

Um jovem garoto, de camisa xadrez e jeans rasgados, carregando um *case* de violão, tenta sem sucesso obter uma carona em uma estrada no meio do deserto. Ele encontra com uma garota, tão desgarrada quanto ele aparentemente é, e os dois rapidamente formam uma amizade e decidem vagar juntos até a praia enquanto não encontram uma carona (figura 12). O que se segue é uma série de passagens, quase como esquetes, vivida pelos dois: eles brincam com caroços de azeitona na estrada; fumam um baseado debaixo de um túnel; conseguem carona com uma kombi *hippie*; transam ao lado da fogueira do acampamento, apesar do nervosismo do garoto; cruzam com outro caroneiro desesperado segurando uma placa escrito “UCLA”.

Durante a viagem, o garoto vai se mostrando cada vez mais alienado e a garota, suspeita dele. Quando finalmente chegam à praia e ele se atira ainda vestido na água, ela sorratamente abre sua maleta para encontrar um par de sapatos, uma camisa social, uma gravata, um vidro de enxaguante bucal e um exemplar da ficção-científica *A cidade e as estrelas* de Arthur C. Clarke. Com flores no cabelo e um sorriso melancólico, ela o observa se banhar e vai embora: ele até tentou, mas os dois não pertencem ao mesmo mundo. Ela quer uma vida livre na estrada, indo para onde for; ele quer uma vida careta de classe-média e roupas sociais. Ele sai da água sem ideia de que ela partiu e, assim, de maneira agridoce, termina o filme.



Figura 12: o casal caroneiro em Amblin'.

Este final é sintomático da relação do diretor com o seu tempo. Diferentemente de muitos de seus colegas e contemporâneos (urbanos, cosmopolitas, intelectuais), Spielberg é fruto do *sun belt*, do processo de suburbanização que tomou os Estados Unidos depois da Segunda Guerra; sua infância foi marcada por uma caminhada gradual em direção aos esparsos subúrbios de classe-média (KENDRICK, 2014, p. 26). Os valores desse modelo de vida entravam em choque com aquele que seus contemporâneos — a massa estudantil intelectualizada, especialmente a cidadina —, da contracultura e da invenção tentavam trazer à luz em protestos e manifestações que ocupavam espaço na TV junto com os programas de reafirmação de uma identidade nacional que ele tanto assistia quando criança (especialmente *O clube do Mickey*³⁴). A infantilização na cultura suburbana do *sun belt* é um aspecto manifesto em sua naturalização do desejo pelo prazer individual, no consumismo e na vida doméstica particular, alheia às questões que ebuliam o país e mais preocupada com que televisor comprar,

³⁴ *The Mickey Mouse Club*: programa de variedade feito pela Disney e exibido pela ABC (1955-1959), em redifusão (1977-1979) e pelo Disney Chanel (1989-1996).

que roupa vestir e na imagem de família apresentada — sinônimos, portanto, do tal “sonho americano” questionado pela juventude dos anos de 1960.

Nesse período de formação dos subúrbios, o isolacionismo dessa população fortaleceu a família imediata burguesa e contribuiu para sua maior importância na formação dos indivíduos norte-americanos. Assim, no senso comum, o imaginário da “família ideal” tornou-se imprescindível e também ferramenta de valorização e de propaganda do *American Way of Life* — a família tinha se transformado em *asset* econômico (estamos falando da maior potência capitalista, afinal). Do mesmo modo, os produtos culturais se voltaram para o indivíduo ou famílias, não para grupos regionais ou de classe, favorecendo sentimentos de comunidade menores e mais exclusivos. A figura paterna — e, por extensão, do governo, da polícia, do patrão, do homem mais velho, da igreja, do exército, da pátria — reafirmou sua posição de autoridade essencial no progresso das famílias e da nação (não é incomum, até hoje, encontrar bairros suburbanos em que todas as casas tenham uma bandeira americana, inclusive nos filmes). Sendo assim, patriotismo e paternalismo encontravam ali um ambiente propício para a exploração de seus valores de ordem, obediência e respeito.

O personagem Spielbergiano³⁵ muitas vezes é aquele (geralmente um homem) cuja a família ou a ideia de família é parte central do que o constitui enquanto pessoa: em *Tubarão*, o xerife Martin Brody (Roy Scheider) persegue o animal antagonista sobretudo por medo da segurança de seus filhos; toda a confusão causada pelo casal Lou Jean e Clovis (Goldie Hawn e William Atherton, respectivamente) em *Louca Escapada* (*Sugarland Express*, 1974) ocorre na tentativa de recuperar seu filho antes que ele entre para adoção; a relação entre o menino Elliot (Henry Thomas) e a criatura título de *E.T.* é uma amizade quase fraternal, além de ter o suporte da família do garoto, presente todo o filme (apesar da notável ausência do pai); e em uma das cenas filmadas posteriormente para *Encurralado*, que comentarei mais detidamente no próximo capítulo, o personagem David Mann faz um telefonema à esposa (com direito à avental e dois filhos pequenos), embora o tom aqui não seja nem um pouco celebrativo. Robin Wood afirma (e com certa razão) que Spielberg tem dificuldades (na verdade ele o considera incapaz) de não reafirmar ou de desconstruir o modelo tradicional de família nuclear americano (WOOD, 2003, p. 157), apesar de seu vocalizado apoio a outros tipos de modelos familiares.

³⁵ Trata-se de uma tendência contínua na carreira de Spielberg: *Jurassic Park – o parque dos dinossauros* (*Jurassic Park*, 1993), *O Resgate do Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), *Minority Report – a nova lei* (*Minority Report*, 2002) e *Guerra dos mundos* (*War of the Worlds*, 2005) retratam personagens que, de alguma maneira, buscam proteger ou reconstruir seus grupos familiares.

Ainda sobre a suburbanização, cabe lembrar que o fenômeno levou à área do *sun belt* populações de migrantes sem raízes ou vínculos históricos com a terra e, ao mesmo tempo, com pouco contato com os grandes centros urbanos, onde havia maior diversidade étnica e cultural; inocente e alheio, portanto, aos problemas reais da classe trabalhadora (WASSER, 2010, p. 21). Ainda que não pertencessem à elite econômica, esses indivíduos se sentiam mais próximos a seus patrões e aos ricos do que ao operariado do chão das fábricas; seus trabalhos não eram manuais, constituídos principalmente de serviços de escritório ou de vendas em ambientes onde a competitividade e a meritocracia eram extremamente incentivadas — os chamados “colarinhos brancos”³⁶. Sua identificação não se direcionava mais aos seus empregos, e sim a sua classe-social:

A suburbanização é uma manifestação espacial de uma mudança cultural em direção à vida centrada na família e ao consumismo. À medida que essa mudança ocorria, as pessoas tendiam a não se considerar carpinteiras, engenheiras ou escriturárias, mas como “pessoas normais de classe-média”. Eles estavam se afastando de uma identidade orientada para a produção para uma identidade baseada no consumo. “Classe-média” tornou-se um termo muito flexível, adotado por quase todos, e passou a incluir uma ampla gama de rendas e níveis de educação. O centro unificador da identidade da classe-média não era mais o trabalho, mas um estilo de vida familiar baseado em altos níveis de conforto e consumo. (WASSER, 2010, p. 22)

O cinema norte-americano do pós-guerra refletia a exaltação desse “homem do meio” como a face do americano típico. Filmes da estirpe de *A felicidade não se compra* proporcionam essa celebração do homem comum (embora o personagem vivido por James Stewart seja um banqueiro, mas ainda assim, não pertencente a uma elite) que encontra ecos em vários filmes de Steven Spielberg. O caso de *Tubarão* é paradigmático em seu protagonista: o herói do dia não é o cientista jovem e intelectual Matt Hooper (Richard Dreyfus) e nem o experiente lobo-do-mar proletário (vivido por Robert Shaw, cujo personagem inclusive morre), é ao final o homem comum, o “homem do meio”, o xerife Brody (WASSER, 2010, p. 70-71). Em Spielberg, a resposta parece não estar nem na juventude irrequieta e contestadora e nem na experiência conservadora de seus pais.

³⁶ “Colarinho branco” se refere ao trabalhador que não realiza trabalhos manuais (como fábricas, construção civil ou setor agrário) ou pertence à classe operária, sendo geralmente um profissional de escritório, administração e vendas. O termo vem do tipo de traje comum ao ambiente de escritório: camisa social branca.

Entretanto, seguindo pela linha apresentada por James Kendrick, se observadas atentamente, fissuras de inconformismo podem ser encontradas. Assim como em muitos filmes do primeiro período da Nova Hollywood (1969-1971), Spielberg apresenta em muitas de suas narrativas dramas individuais de homens em fuga, vide principalmente *Louca escapada* e *Encurralado* (FURTADO, 2015, p. 51). No caso do segundo, existe uma clara dimensão de sobrevivência inerente ao tipo de história sendo contada — o personagem de David Mann luta pela vida contra seu algoz Caminhão —, que trabalha no público principalmente respostas físicas e sensoriais; mas há também nas entrelinhas uma inconformidade social latente: Mann luta contra sua própria repressão de não conseguir ocupar a posição social que lhe foi atribuída e prometida enquanto homem e chefe de família. Como pretendo trabalhar nos próximos capítulos, ao aceitar o desafio do Caminhão, Mann utiliza-se do embate para descarregar sua frustração com o Sonho Americano.

Curiosamente, o próprio Robin Wood aponta certas fissuras de Spielberg com ele mesmo, especialmente em seu trato com a família nuclear: em *Tubarão*, a família é tensa e precária; em *Contatos imediatos*, ela se desintegra; e em *E.T.* ela já está desmanchada antes mesmo do filme começar (WOOD, 2003, p. 156-157). Ao apontar isso, o autor procura na verdade evidenciar a importância da figura paterna na narrativa Spielbergiana enquanto responsável pela unidade familiar — o que não está errado, mas inadvertidamente Wood acaba também evidenciando a dualidade e a incoerência de Spielberg. O diretor se mostra preso aos valores familiares com os quais cresceu, mas também não consegue deixar de indicar suas falhas, mesmo que seja em suas camadas mais profundas da narrativa. Em *Contatos imediatos*, embora possa parecer que a responsável pela desintegração familiar seja a mulher, por não compreender as visões do marido, é o homem que definitivamente a fragmenta ao perseguir uma fixação egoísta e autocentrada.

Spielberg, em último caso, é um artista “preso” aos seus próprios valores e referências — entre a tradição hollywoodiana e a modernidade cinematográfica, entre os valores familiares e a consciência social. Em seus primeiros anos, o diretor almejava estar a par de seus contemporâneos da Nova Hollywood, querendo participar da consciência de sua geração. Spielberg é como o caroneiro que desesperadamente quer ajuda para chegar a UCLA em *Amblin*³⁷. O próprio afirma:

Eu não sabia mais quem eu era. Queria fazer um filme que deixasse uma marca não na bilheteria, mas na consciência

³⁷ A UCLA (University of California, Los Angeles) foi uma das primeiras instituições de ensino com curso superior de Cinema, onde, curiosamente, Spielberg não pode ingressar por falta de nota.

das pessoas. Eu queria ser Antonioni, Bob Rafelson, Hal Ashby, Marty Scorsese. Eu queria ser qualquer pessoa menos eu mesmo. (SPIELBERG citado em BISKIND, 2009, n.p.)

Louca escapada foi a tentativa do diretor em realizar seu próprio *Bonnie e Clyde*, com seus elementos bem expostos: o casal de jovens em fuga e a sátira com a autoridade. No entanto, é nítido que Spielberg tem dificuldades em se distanciar de sua própria formação enquanto pessoa e cineasta: por mais que no filme a incompetência da polícia seja escrachada, há uma figura paterna redentora no capitão Tanner (Ben Johnson); e, no caso mais significativo, o final desolador da jornada de Lou Jean que resulta na morte de seu marido é atenuado por um rápido letreiro em que se lê que a protagonista conseguiu sim se reunir novamente com seu filho. Há que se ter otimismo.

O filme, no entanto, não conseguiu o mesmo sucesso ou repercussão de *Bonnie e Clyde* (*Louca escapada*, apesar de suas claras qualidades, não é um filme de evidência e parece ter infelizmente entrado no obscurantismo até mesmo dentro da filmografia do diretor), e Spielberg se viu desiludido. Em meados dos anos de 1970, com o esfriamento de toda a movimentação social que marcou a década anterior, o público já aparentava se distanciar dessas narrativas rebeldes e desafiadores e procuravam histórias voltadas às satisfações individuais e desejos realizados, mais leves e positivas do que o pesado cinismo das produções da época. Spielberg tentou agradar o espectador inquieto apenas para descobrir que se tratava de uma parcela do público que ia diminuindo.

A direção a tomar então foi propor narrativas que apelassem para uma audiência mais ampla e que poderiam ser desfrutadas por praticamente qualquer um. Filmes para todos os públicos (“all audiences movies”), centrados em prazeres individuais, com toques de jovialidade e suaves indícios de rebeldia (WASSER, 2010, p. 6) — o início dos “arrasa-quarteirões”, os *blockbusters* de verão, catapultados por *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, 1977) de George Lucas e *Tubarão* do próprio Spielberg, que transformaram seus diretores em dois dos nomes mais comercialmente bem sucedidos da história do cinema. Ao final da década de 1970, o público já se mostrava cansado das narrativas cínicas e se direcionava para histórias mais otimistas: *O comboio do medo* (*Sorcerer*, William Friedkin, 1977) e *O portal do paraíso* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980), por exemplo, eram verdadeiros fracassos de bilheteria.

Os filmes à Nova Hollywood persistiram até então porque era financeiramente viáveis, e Hollywood, como já foi demonstrado mais de uma vez, sempre procurou padrões que

lhes provessem estabilidade de lucros. A partir do momento em que esses modelos (os “road show pictures” ou as desafiadoras narrativas da Nova Hollywood) deixassem de ser comercialmente viáveis, novas tendências eram desejadas. Os “autores” de Hollywood nunca estiveram em pleno controle:

Hollywood nunca parou e permitiu que [os jovens cineastas da Nova Hollywood] tomassem conta das coisas. Basta apontar que as maiores bilheteria de 1970 foram *Love Story: Uma História de Amor (Love Story)*, de Arthur Hiller, e *Aeroporto (Airport)*, de George Seaton, longas muito longe de qualquer ideia de Nova Hollywood. A Nova Hollywood era um fenômeno essencialmente dos anos 1960, de um contexto socioeconômico que incentivou várias tendências de conteúdo e estéticas e também de um contexto industrial ligado à agonia do sistema dos grandes estúdios a partir da lei antitruste, que os obrigou a vender seu circuito exibidor e a subsequente venda para grandes consórcios. (FURTADO, 2015, p. 54)

É muito fácil, e por consequência preguiçoso, culpar Spielberg e Lucas pela derrocada da Nova Hollywood. Hollywood nunca deixou de ser uma indústria com pensamento fordista de linhas de produção: manter padrões que funcionam, e se o produto deixa de aprazer seu público alvo, ele deve ser repensado (triste, mas verdade). Se em um momento o autorismo é o que atrai as massas às salas de cinema, ele vai ser replicado; se não, não será. Filmes herméticos e espalhafatosos, grandes e caras *egotrips* como *O portal do paraíso* também foram responsáveis pelo fim da Nova Hollywood justamente por perder o contato com o público que os títulos do início da década, mesmo com suas narrativas desafiadoras, possuíam. Esse crédito não pode ser somente dado a filmes divertidos (e nem por isso idiotizantes) que fizeram filas quilométricas ao redor dos cinemas.

Considerando tudo isso, o protagonista de *Amblin'* é como uma projeção do próprio diretor: o jovem que quer se conectar com a garota rebelde, mas, no fim, apesar de seus esforços, é também o “careta” que usa gravata e lê aventuras de ficção-científica. A maior diferença entre eles é que, enquanto o rapaz de *Amblin'* tenta esconder sua caretece em seu *case* de violão a todo custo, Spielberg, em sentido oposto, no decorrer de sua carreira passou a esconder seu lado inquieto debaixo de muitas camadas de otimismo, esperança e fantasismos³⁸.

³⁸ É, ainda assim, problemático resumir a carreira do diretor a esses sentimentos, mesmo que seus filmes mais famosos (em especial aqueles da década de 1980) sigam essa linha. Em especial nas décadas de 1990 e de 2000, o diretor encontrou no drama histórico uma ferramenta para tratar de assuntos mais obscuros e graves sem nunca deixar de entreter, como o holocausto em *A lista de Schindler (Schindler's List, 1993)*; os horrores da guerra em *O resgate do soldado Ryan (Saving Private Ryan, 1998)*; o conflito Israel-Palestina e a culpa judaica em *Munique (Munich, 2005)* e questões raciais em *A cor púrpura (The Color Purple, 1985)* e *Amistad (1997)*.

Portanto, Spielberg se apresenta como, ele mesmo, um “homem do meio”: não por ser medíocre (o que definitivamente ele não é), mas por ser obcecado com o homem comum de todo dia, em seus mitos mas também em suas problemáticas; “homem do meio” por ser um artista moldado pelo seu entorno, pelo tradicionalismo da cultura do *sun belt* e sua glorificação dos prazeres particulares e pelo cinema arrojado e crítico de seus contemporâneos; “homem do meio” como alguém capaz de acessar diferentes sensibilidades, daqueles antenados com um cinema moderno ou com a programação escapista da TV norte-americana; “homem do meio” entre Truffauts-Fellinis-Hitchcocks e DeMilles-Capras-Leans; e por último, “homem do meio” por servir como um elo (um meio de campo) entre um cinema de massas altamente lucrativo e, ao mesmo tempo, de uma expressão autoral artística a ser reconhecida (ainda que, muitas vezes, parecer ignorada).

Assim também, *Encurralado*, sua primeira excursão na tela grande, se apresenta como um “filme do meio”: fruto das tendências de sua época; intersecção entre um modelo televisivo e um pensamento cinematográfico; uma potente exploração de gêneros e, ao mesmo tempo, sua subversão; uma obra de prestígio de público e de crítica; a tradição narrativa hollywoodiana de mãos dadas com aspirações artísticas de um jovem ainda em busca de sua identidade. *Encurralado* é (possivelmente junto a *Louca escapada*) seu filme em maior sintonia com a Nova Hollywood em sua narrativa alusiva e ambígua, reflexo dos sentimentos conflitantes e inquietantes de sua época, trabalhados em conjunto pela olhar ao mesmo tempo tradicional e rejuvenescido de seu realizador, o qual os próximos capítulos esperam fazer jus ao dissecá-lo.

Capítulo 2: A construção do duelo: intertextualidade e estilo em *Encurralado*

2.1 A narrativa alusiva.

A proliferação de estudiosos da história do cinema permitiu aos diretores emergentes pressupor que no mínimo parte de sua plateia estaria preparada para identificar em seus filmes alusões à história do cinema e enxergá-las como expressões artísticas. O jogo da alusão poderia começar; os mensageiros e os receptores estavam em seus lugares; as condições para o jogo da alusão eram satisfatórias.
(CARROLL, 1998, p. 243)

Em seu texto “The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)” ([1982] 1998), Noël Carroll trata de uma das principais características do cinema norte-americano dos anos de 1970: a alusão à própria história do cinema. O filme — não somente nos cinemas, como também na televisão — havia se tornado nas décadas anteriores uma figura cultural constante na vida do norte-americano médio. A presença massificada da indústria ajudava a compor um imaginário de cinema comum entre os realizadores e entre o público; e assim o cinema, como arte e entretenimento, conquistava espaço dentro do inconsciente coletivo, construindo um léxico compartilhado entre seus aficionados.

Ao tratar sobre drama e dramaturgia, Raymond Williams aponta como, desde de o advento do cinema e da televisão como fenômenos de massa, a sociedade (no seu caso, a ocidental) passou a colocar a si mesma dentro de uma lógica dramática, enxergando o cinema e o drama não apenas como linguagens em si, mas como elementos e lentes de sua própria linguagem (2002 [1974]). A percepção de ser dos indivíduos tornava-se, então, composta também pelas narrativas externas que eles consumiam: referências e alusões a esses tipos de histórias.

Diferentemente da população do século XIX, dependentes de fazer parte de uma certa elite ou da presença de teatros itinerantes em suas comunidades para consumir narrativas dramáticas, a geração de realizadores da Nova Hollywood cresceu com a TV e o cinema. O pós-guerra foi um período otimista e bondoso para os Estados Unidos e para a Hollywood, que pôde confirmar de vez sua hegemonia na indústria cinematográfica (no país e no exterior) e seu espaço na cultura popular; a Televisão, como já visto, apesar de um começo claudicante e de uma relação a princípio hostil ao cinema, foi peça fundamental também pela disseminação de

uma linguagem audiovisual assimilada por seus espectadores (basta lembrar que, por anos, o telefilme era tratada como um evento cultural de grande impacto).

A relação com o cinema dessa geração, porém, não se resumia ao consumo e realização; muitos deles eram egressos das recentes faculdades de cinema que surgiram pelo território norte-americano ao redor dos anos de 1960. Pela primeira vez, os agentes criativos de Hollywood possuíam uma educação formal na área, não baseada somente na experiência laboral pessoal, mas também em um olhar acadêmico emprestado da crítica europeia. Mesmo aqueles que não eram vinculados a instituições de ensino superior (como no caso de Spielberg) estavam imersos num ambiente de análise e de debate, no qual cinemas de diferentes lógicas eram lidos através de uma lente autoral: a cinefilia.

Não é inconcebível se presumir, portanto, que o repertório cinematográfico dessa geração (ao menos em matéria de quantidade e de diversidade de títulos consumidos) era único até então, e isso não se aplicava apenas aos realizadores. O próprio público vinha adquirindo seu conhecimento cinematográfico através da TV e das salas de cinema que, a despeito de sua crise financeira e quedas de bilheterias nos anos de 1960, ainda mantinham presença forte na vida da população — e parte dessa população participava ativamente dos círculos de cinefilia desses mesmos cineastas.

A epígrafe deste capítulo aponta como os cineastas compreendiam que partilhavam desse repertório cinematográfico com (parte) do público e que, portanto, poderiam utilizar-se da alusão à história do cinema como uma potente ferramenta expressiva para seus próprios filmes. Fazer referências a obras do passado e grandes cineastas, recriar cenas e temas cristalizados no imaginário da cinefilia e retrabalhar gêneros populares tornavam-se um meio de expandir significados para as novas narrativas, criando assim um caráter intertextual que se tornou característico deste novo cinema norte-americano, com a certeza de que pelo menos parcela dos espectadores poderia ler nas entrelinhas e fazer essas associações (CARROLL, 1998, p. 241).

Um cânone cinematográfico se formava no final dos anos 1960 para os futuros jovens cineastas (assim como o “panteão” de cineastas havia sido criado pela crítica francesa), e leituras adjetivadas eram aplicadas, em função de sua natureza alusiva, aos filmes dessa nova e moderna safra: falava-se de “paranoia langiana”, “ironia hitchcockiana” ou “profissionalismo hawksiano”, em referência a Fritz Lang, Alfred Hitchcock e Howard Hawks, respectivamente (*ibid*, p. 242 e 244). Ao associarem-se a esses mestres do passado por meio da alusão, esses filmes poderiam emprestar a visão de mundo (e talvez a qualidade) desses diretores e tecer comentários por consonância ou choque sobre esses temas e estilos:

Além disso, essas alusões dos cineastas dos anos setenta são dispositivos expressivos; são um meio de projetar e reforçar os temas e as qualidades emocionais e estéticas dos novos filmes. (...) por tal alusão, os novos cineastas identificam inequivocamente seu ponto de vista sobre o material em questão e, assim, comentam, com a força de um símbolo iconográfico, a ação contínua do novo filme. (CARROLL, 1998, p. 242)

A maneira que essas novas obras abordavam os filmes aludidos seria também um aspecto relevante de sua qualidade artística. Essas obras, dessa maneira, conquistavam camadas interpretativas através da intertextualidade que propunham e que parte do público poderia ler, baseada em seu conhecimento de cinema. A outra parte do público, menos versada nesse sentido, também não era esquecida; não raramente, esses filmes pareciam apelar para duas plateias distintas simultaneamente: a do filme de gênero e da cinefilia autoral. O uso de gêneros cinematográficos era prático, no sentido de entreter a partir de fórmulas conhecidas, mas também de conversar, criar sentidos, comentários ou interpretações a partir do seu uso.

Segundo Carroll, a alusão “evoca um gênero histórico e seus mitos, lugares-comuns e significados associados, a fim de gerar expressão por meio do atrito entre o antigo e o novo” (1998, p. 245) — tendência, como visto anteriormente, presente na Nova Hollywood. Retrabalhando esses gêneros, o cineasta poderia subvertê-los e expressar sua voz particular, ao mesmo tempo em que utilizaria de um meio conhecido para transportar sua mensagem de maneira palatável. Por exemplo: ao servir-se de uma luz contrastante em um ambiente urbano, um filme poderia evocar o cinismo comum ao o filme *noir* dos anos de 1940; ao retratar embates nos ambientes fronteiros dos *westerns* de John Ford, ele poderia também retrabalhar os conflitos entre a civilização e o selvagem e os rituais de hombridade presentes nesses outros filmes (o que veremos mais para frente no capítulo).

Ainda que muitas vezes esses filmes se perdessem em sua intertextualidade e fizessem sentido somente ligados às obras a que fazem referência, a alusão não deve ser vista como plágio ou necessariamente como uma homenagem. Mais do que tudo, trata-se de uma ferramenta expressiva para que o cineasta expresse sua voz autoral, podendo apresentar-se de diversas formas: o uso de tropos de gênero, como acabamos de discutir; a recriação pura e simples de cenas, personagens e enquadramentos (e conseqüentemente dos temas a eles atrelados); remodelagem ou uso de histórias já conhecidas; tipos de personagens (e seus atores) comumente associados a um arquétipo; a inserção de trechos de outros filmes, seja na montagem ou no fundo das cenas, exibidas nas televisões dos personagens ou em cartaz nos

cinemas desses mundos ficcionais, ou até mesmo a aparição direta de atores e diretores famosos como personagens na trama (*ibid*, p. 241).

Spielberg não era tímido no uso dessas estratégias. A alusão ao cinema norte-americano, muitas vezes carregada de saudosismo, como veremos mais para frente, é presente em muitas de suas obras mais famosas: *Caçadores da Arca Perdida* é praticamente uma reedição dos cinesseriados de aventura dos anos de 1930 e 1940, como *A cidade infernal* (*The Lost City*, Harry Revier, 1937) ou *Jim da Selva* (*Jungle Jim*, Ford Beebe & Clifford Sminth, 1937); *Tubarão*, *Jurassic Park* e *Encurralado* são reminiscentes dos filmes-B de monstros, e nesse último é também muito forte o uso de temas e cenários dos *westerns*; François Truffaut atua em um papel importante em *Contatos imediatos de terceiro grau*, enquanto em *1941 - uma guerra muito louca* (1941, 1979), Christopher Lee, Toshiro Mifune e Samuel Fuller dão as caras.³⁹

Carroll vai além para falar de Spielberg (a quem se refere como “tudo menos um artista possuído”), notando as fortes alusões aos desenhos animados em sua obra: “Seus discos voadores voam pela rodovia como o Papa-léguas, uma referência que ele tem o cuidado de apresentar; enquanto os finais de *Contatos Imediatos* e de *Caçadores da Arca Perdida* se alimentam da sequência de “Noite no Monte Calvo” de *Fantasia* (vários, 1940), a fim de envolver seus elementos sobrenaturais nas maravilhas ao estilo Disney”⁴⁰ (*ibid*, p. 251 [figuras 13 e 14]).

A ambição de se construir um tipo de cinema a partir de outros cinemas (com profunda ênfase no cinema norte-americano que veio antes) parece antecipar a tendência pós-moderna de esfumaçar (ou propriamente extinguir) os limites entre cultura erudita e cultura popular (JAMESON, 1985, p. 17). No entanto, não é possível chamar Spielberg de um autor pós-moderno, uma vez que suas obras dialogam com um passado artístico e histórico, mas sem a ironia própria da pós-modernidade. Seus filmes estão mais interessados em evocar sentimentos e estados de espírito saudosistas (como, por exemplo, à infância e a modelos do passado), e menos em comentários nostálgicos ou na metalinguagem explícita — diferentemente de diretores como Quentin Tarantino e os irmãos Coen, estes, sim, profundamente pós-modernos

³⁹ *1941* é uma comédia de guerra que sofre por não ser particularmente engraçada. No filme, a simplicidade (mas não mediocridade) narrativa e estética que Spielberg havia apresentado em *Encurralado* no começo da década dá espaço para uma megalomania e exagero espetaculosos, o que faz a comédia ficar em segundo plano. Independente disso, são notáveis as presenças de Lee (formidável figura chave do terror britânico), Mifune (ator símbolo do cinema do mestre japonês Akira Kurosawa) e Fuller (cineasta de quem Spielberg era fã confesso e a quem deve muito por seu estilo energético de direção e pelos filmes de guerra), exemplos de estratégias de alusão a que nos referimos.

⁴⁰ A alusão à Disney também é presente em *1941*, quando o General Stilwell (Robert Stack) se emociona com uma sessão de *Dumbo* (Ben Sharpsteen, 1941) enquanto o caos ocorre em Los Angeles, fora do cinema (figura 15). O próprio Robert Stack havia sido uma figura relevante na Televisão norte-americana dos anos de 1950.

em sua arte, em filmes como *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) e *Barton Fink – delírios de Hollywood* (*Barton Fink*, Joel Coen & Ethan Coen, 1991).



Figuras 13 e 14: as espaçonaves em *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* e a sequência de "Uma noite no Monte Calvo" em *Fantasia*.

De qualquer maneira, o cinema de alusão foi a maneira que esses jovens cineastas da geração de Spielberg encontraram para construir uma linguagem comum, uma identidade própria, elevando o status dos filmes norte-americanos dentro das outras artes. O cinema norte-americano (e por extensão o de Hollywood), assim, não poderia ser menosprezado e diminuído perante nenhum outro — seria uma arte “relevante” (independente da problemática desse tipo de definição) não apesar mas justamente em razão de sua popularidade. Ou seja, este cinema construiria, assim como Aristóteles ou Shakespeare, uma linguagem compartilhada. Essa

geração queria transformar o cinema norte-americano no que a ópera italiana era para a música ou no que o balé russo era para a dança: uma referência artística. O imaginário cinematográfico enraizado no público seria o filtro pelo qual esses artistas fariam a realidade (e a fantasia) concreta serem percebidas — e assim, por consequência, validando seus estilos deliberados e sua voz pessoal.



Figura 15: o General Stilwell (Robert Stack) assiste a Dumbo em cena de 1941.

2.2. Encurralado e os seus gêneros.

Filme híbrido, inclusive por pertencer tanto ao corpo televisivo quanto ao cinematográfico, *Encurralado*, como grande parte da filmografia de Spielberg, é fruto justamente desse trabalho (e retrabalho) da tradição narrativa do cinema norte-americano, que nem sempre chama a atenção para si. Primeiramente, é um filme *high-concept*, termo que não possui uma tradução em português, mas que se refere a uma história que pode ser condensada em uma única frase ou ação, chamativa e fácil de se vender, propensa ao *marketing*⁴¹. Por exemplo: *homem é perseguido por caminhão no deserto* — nesta única oração temos um protagonista (“homem”, David Mann), um antagonista (o “Caminhão”), um ambiente (“deserto”) e uma ação (“é perseguido”). Nem toda história ou tipo de filme é facilmente sintetizada dessa maneira e, por consequência, facilmente vendável. Uma obra como *O ano passado em Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), por exemplo, é dificilmente resumida a uma ação ou trama principal.

⁴¹ Aqui me refiro a uma definição mais objetiva de *high-concept*, uma vez que, hoje em dia, a ideia se expande para uma prática multimídia de Hollywood (vide as atuais franquias de sucesso da Marvel ou mesmo Star Wars com seus diversos produtos adjacentes).

A origem do *high-concept* é incerta, mas foi Barry Diller, vice-presidente da ABC no final dos anos de 1960, que o implementou no modelo televisivo (OCHOA, 2013b, p. 16). Apesar de ser uma tática já antiga em Hollywood, foi pela televisão que o *high-concept* se consolidou, uma vez que as propagandas da programação televisiva deveriam ser chamativas o suficiente para ganhar o interesse do público e rápidas para não perder sua atenção (*ibid.*, 2014, p. 22 e 26). Ao final da década de 1970, com as já discutidas mudanças no público médio norte-americano, o *high-concept* também se afirmou nas salas de cinema com os *blockbusters* de verão; histórias como “tubarão assassino aterroriza cidade costeira” ou “jovem fazendeiro se junta a um grupo de rebeldes para destruir um império maligno intergaláctico” eram muito mais fáceis de se publicizar e de se vender do que as narrativas mais “desafiadoras” do início da década.

Em segundo lugar (mas talvez mais importante), *Encurralado* é um filme de gênero, tantas vezes o salvaguarda de Hollywood. O mais óbvio e chamativo deles é o *thriller* (ou suspense); sua natureza narrativa e estrutural se escora no que chamamos de convenções desse tipo de filme. No entanto, há um segundo gênero explorado no filme, mesmo que de maneira mais abstrata e menos direta através da alusão, que é de extrema importância iconográfica e simbólica para esta história específica: o *western* (ou faroeste, como é comumente chamado em português).

Os chamados “gêneros cinematográficos” são utilizados para designar certos tipos de filmes que compartilham características em comum, ainda que não haja precisão exata para suas classificações (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 499). Isso porque são rótulos que se desenvolvem de maneira informal, através de tendências em que a indústria e arte se encaminham a partir de exemplos de sucesso:

Em todos os níveis dos processos que compõem a produção cinematográfica e a fruição espectral, os gêneros garantem que a maioria dos membros de uma cultura compartilhe pelo menos noções sobre os tipos de filmes que competem pela sua atenção (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 502)

Muitos desses gêneros, inclusive, se originam desde muito antes do próprio cinema: advindos do teatro, do romance ou da pantomima, eles foram readaptados para a tela grande (e posteriormente para a pequena), aproveitando-se da linguagem audiovisual para contar essas histórias através da nova mídia; em outros momentos, eles se estabeleceram a posteriori de maneira retroativa, a partir de tendências cinematográficas que, por conveniências comerciais

ou narrativas, se fortaleciam e ganhavam espaço nos anos de formação da indústria (a exemplo do *filme noir*, encarado como um gênero somente após seu principal ciclo nos anos de 1940).

Segundo David Bordwell e Kristin Thompson, “os gêneros são baseados em um acordo tácito entre os cineastas, os críticos e o público. O que dá aos filmes uma identidade comum são as *convenções de gênero* compartilhadas” (2013, p. 502). Essas “convenções de gênero” são justamente os elementos em comum que, com o tempo, ajudaram e ainda ajudam a solidificar e definir certos gêneros e a torná-los identificáveis para a crítica e o público: temas, tramas e estruturas das histórias; cenários e conflitos; tropos; tipos de personagens e seus arquétipos; símbolos narrativos e iconográficos; estilo e estética; e a emoção arrancada do público (medo para terror, riso para a comédia, tensão para o suspense etc.). Quando comparados nesses aspectos, muitos filmes apresentam elementos em comum de maneira que podem ser considerados pertencentes a um mesmo gênero — e que, quando o espectador se depara com obras descritas como também parte desses grupos, ele pode esperar (muitas vezes porque deseja) experiências similares àquelas providas por outros filmes do gênero. Ao entrar no cinema para ver um filme de comédia, o pagante espera rir; ao ver um *thriller*, ele espera sentir adrenalina; ao ver um filme *heist*, ele espera presenciar o plano de assalto dos bandidos se desenvolver e entrar em ação.

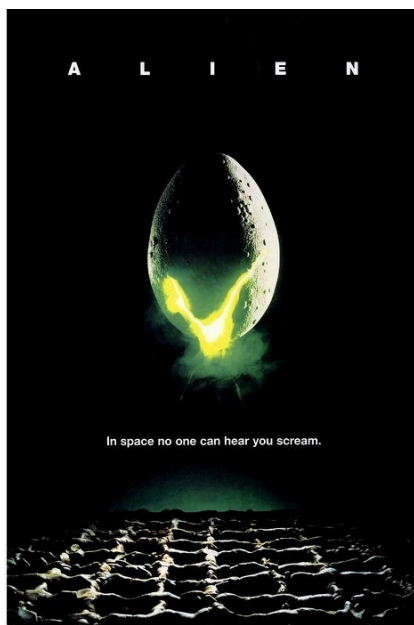


Figura 16: poster do filme *Alien*, o 8º passageiro (*Alien*, Ridley Scott, 1977), com os dizeres: “no espaço, ninguém pode te ouvir gritar”, peça publicitária que já indica ao público o tipo de filme a ser apresentado (terror e ficção-científica).

No entanto, os gêneros cinematográficos não são leis. Por estarem tão enraizados na história do cinema, os realizadores podem utilizar-se da subversão dos gêneros como uma ferramenta expressiva (artística e política) poderosa, uma vez que se trabalha com as expectativas do público, acostumado com as fórmulas e padrões dessas histórias. Os cineastas

podem misturar e inverter os gêneros tendo o espectador como cúmplice, sabendo que ele ou ela conhece (ainda que muitas vezes superficialmente e inconscientemente) as convenções desses tipos de filmes. Esse choque e atrito podem resultar em conceitos novos e em leituras diferenciadas dessas histórias, muitas vezes inclusive originando subgêneros cada vez mais específicos.

Gêneros também mudam com o tempo e com a sociedade através de mudanças na própria indústria ou no público; passam por ciclos de popularidade, no qual sua presença é maior ou menor a depender do que está em pauta naquele determinado espaço e tempo e de sua relevância para aquele momento histórico. O que leva um certo tipo de história a ser popular pode ser variado: satisfação e conforto em momentos de crise; alienação de problemas maiores; exploração de atitudes e valores ambivalentes ou reflexão sobre traumas e repressões como, por exemplo, ver algum tabu social na tela como o sexo nos anos de 1960. Dessa maneira, as convenções de gênero atraem atenção e geram emoção porque tocam em incertezas sociais profundas, que passam a ser direcionadas para atitudes de aprovação:

É como sugerir que, em pontos diferentes da história, os temas, as histórias, os valores ou as imagens de um gênero se harmonizam com atitudes públicas. [...] A hipótese é que as convenções de gênero, repetidas de filme para filme, refletem dúvidas e ansiedades difundidas no público. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 513)

Segundo essa leitura reflexiva dos gêneros cinematográficos, os processos sociais podem também ser sentidos nas inovações e renovações desses filmes. Se o feminismo está em pauta, personagens femininas podem conquistar espaço em histórias comumente associadas a homens, e se tensões políticas ocupam o noticiário, pode-se esperar uma crescente do número de filmes que tratem desse tema. Claro que leituras reflexivas podem ser, muitas vezes, simplistas demais, atribuindo características que na verdade já se encontravam nos gêneros antes dos novos processos sociais ou que mesmo são frutos da exploração da indústria sobre temas em moda. No entanto, é inegável que o cinema, sendo parte da cultura de massas e da indústria cultural, também é um produto da sociedade na qual ele está inserido, reflexo de seus anseios e desejos — e por isso que certas histórias são tão marcantes ou tão associadas a seus momentos históricos. Elas não são criadas no vácuo e muito menos alheias ao que as circundam.

Nesse sentido, o trabalho de gêneros e as alusões a eles em *Encurralado* podem ser vistos como, claro, uma tática da indústria, mas também como uma ferramenta estilística e de comentário social (ainda que essa dimensão da obra não esteja, e talvez nem deseje estar, em evidência). A leitura dessa obra, portanto, passa pela leitura dos gêneros que a compõem e como

esses elementos se relacionam: *thriller* e *western*, em suas diferenças e intersecções, caminham juntos (ou rodam, para manter o tema automobilístico) para contar essa história.⁴²

2.2.1. *Thriller*



Figura 17: David Mann (Dennis Weaver) é perseguido pelo Caminhão em *Encurralado*.

Homem é perseguido por caminhão no deserto: o particípio passado do verbo “perseguir” já indica o caráter thrilleresco da narrativa de *Encurralado* — ele presume um perpetuador e uma vítima, alguém pego em uma situação contra à vontade e da qual ele deve fugir ou enfrentar, respondendo a um estímulo externo. O herói desse tipo de história, a exemplo de Mann, constantemente se encontra em uma posição delicada na dialética controle/vulnerabilidade, retirado por forças externas da seguridade de sua comunidade, tradições, hábitos e morais (RUBIN, 1999, p. 12); é um personagem, geralmente passivo, que age a partir de instinto e reação em resposta às ações, aí sim ativas, dos antagonistas do seu ambiente.

É essa disrupção radical da rota desses personagens que coloca a história em movimento: a inserção de um elemento “exótico” no cotidiano ou um desvio de caminho que faz com que o protagonista tenha que agir para retornar ao seu estado inicial, embora ele raramente termine exatamente como começou. Em *Encurralado*, Mann é um tipo suburbano comum, um vendedor de classe-média sem nada particularmente destacável, em um atividade ordinária — uma viagem de carro à negócios, o que provavelmente faz parte de sua rotina dada

⁴² Em seu livro *El Diablo Sobre Ruedas*, em que analisa *Encurralado*, Santiago García Ochoa fala de uma “encruzilhada de gêneros” que compõem a obra. Além do *thriller* e do *western*, ele cita o *road movie* e o cinema fantástico como outros gêneros que compõem o filme (2013, p. 127). No mérito desta pesquisa, decidi me focar nos dois primeiros casos porque (1) a alusão ao *road movie* do caráter simbólico da viagem é muito vago e, na verdade, presente em muitas histórias diferentes; e (2) porque a presença do cinema fantástico na obra é diluída, ainda que importante, e resultado direto da interpretação dos outros gêneros.

a sua profissão — quando se depara com o “extraordinário”: um caminhão/caminhoneiro homicida do qual ele deve fugir para salvar sua vida (figura 17).

A ideia de um evento cataclísmico que arranca o protagonista de seu mundo habitual é, na verdade, convencional a muitos tipos diferentes de histórias. O *thriller*, no entanto, se diferencia de outras especialmente em seus aspectos estruturais e estilísticos. Segundo Martin Rubin, devido a enorme variedade de temas e subgêneros associados a ele, o *thriller* pode ser considerado um “metagênero”, no sentido que suas especificidades iconográficas (diferentemente do *western* ou da ficção-científica) são apresentados por outros gêneros aos quais a história em questão se associa (1999, p. 4). Em outras palavras, o *thriller* está mais associado a sensações do que a sentimentalidade ou a alguma indumentária específica.

Cabe lembrar que a expressão *thriller* vem de *thrill*, palavra inglesa para “emoção” ou “arrepio”. Seu grande farol são as reações quase físicas, mais do que somente sentimentais, que a obra extrai ou provoca em sua audiência⁴³. Esse filmes prezam pela exacerbação dos elementos narrativas que os estruturam: dilatações de tempos e ações; a exploração da fisicalidade das ações e de sua concomitância; ironias dramáticas, muito suspense, muita atmosfera; o que faz do gênero central para aqueles realizadores mais interessados na maneira que contam as histórias do que nas histórias em si, o chamado “cinema de sensações” que ganhava força nos anos de 1960. O espectador é colocado na posição dos personagens através de sua subjetividade, vulneráveis ao mar de emoções ambíguas e ambivalentes que, justamente por ser de tirar o fôlego, são procuradas e bem-vindas dentro do espaço do cinema (ou da sala-de-estar): extremos de ansiedade e prazer, sadismo e masoquismo, identificação e distanciamento (*ibid*, p. 4).

Para esse fim, as tramas dos filmes de *thriller* tendem a ser difusas e digressivas, trabalhando ao máximo sua ação central. Se os resultados dos embates entre os personagens podem ser de alguma forma previsíveis ou esperados, é a tensão de *quando* e *como* elas ocorrerão que deixa o espectador de cabelos em pé. *Encurralado* é um exemplo claro disso, também pela estrutura do roteiro de Richard Matheson originalmente feito para a televisão; as sequências, geralmente definidas pelos intervalos comerciais, são variações da mesma situação: *homem é perseguido por caminhão no deserto*. Tudo leva a crer que o embate físico entre Mann

⁴³ Através de uma lente feminista, a autora Linda Williams, em seu texto “Film Bodies: Gender, Genre and Excess” (1991), denomina esse gênero fílmico como “gêneros corpóreos”. Para ela, o filme pornográfico, o terror e o melodrama extrairiam reações físicas de suas audiência: respectivamente, o gozo, a tensão e o choro. Ainda que sua análise seja focada nesses três gêneros, a autora também afirma que o *thriller* caminha por uma rota similar ao do terror, ainda que, como gênero, o primeiro seja mais focado no aspecto psicológico do medo e o segundo na exploração visual dele.

e o Caminhão é inevitável — nosso protagonista tentará de diversas maneiras, mas não conseguirá fugir deste Golias mecanizado; resta saber se sobreviverá. As sequências (especialmente na versão original da TV) se estabelecem dessa maneira: Mann se depara com o caminhão e é ameaçado, tenta fugir, a tensão aumenta constantemente e chega a um pico, quando o protagonista consegue se salvar, mesmo que temporariamente; e assim essas ações seguem se repetindo, em degraus cada vez mais elevados de tensão, até chegar em seu clímax — o embate final.

Nessa repetição, outros fatores comuns ao gênero que atijam os nervos de quem assiste são o que Lars Ole Sauerberg chama de “ocultação” (*concealment*) e “prolongamento” (*protraction*), que possuem definições bem explicativas (*ibid*, p. 27). “Prolongamento”, como o nome sugere, refere-se a um resultado esperado que é adiado constantemente, estimulando a ansiedade por resolução do público. Por exemplo, em *Encurralado*, o encontro físico do protagonista com o Caminhão parece inevitável, mas Mann consegue constantemente se salvar no último instante, mesmo que, de novo, apenas temporariamente.⁴⁴



Figura 18: o caminhoneiro anônimo, escondido por detrás do para-brisa.

“Ocultação”, por sua vez, refere-se à narrativa que esconde alguma informação vital do espectador ou do leitor, essencial para uma compreensão mais clara da história, que por sua vez resta envolta em mistério, dúvida e incerteza e, conseqüentemente, em suspense. A expectativa por solucionar esse mistério prende a atenção do espectador: perguntas como “quem é o criminoso?”, “de onde e quando vem o perigo?” ou “onde está o alienígena assassino que está

⁴⁴ Na versão para os cinemas, uma das cenas adicionadas é um adiantamento do embate físico entre os dois automóveis, que originalmente ocorre somente no final. Falaremos mais dessa questão e das diferenças entre as duas versões ainda neste capítulo.

matando a tripulação da espaçonave?" são muitas vezes triviais nessas narrativas e pedem respostas. Até mesmo quando, ao fim, essas perguntas ficam sem resolução, a ideia do medo do desconhecido (de algo além da compreensão ou até mesmo sem sentido explícito e aparente) muitas vezes é fundamental para a construção de tensão.

Em *Encurralado*, a identidade do caminhoneiro (e mesmo seu rosto) nunca é revelada, uma tática presente desde o roteiro de Richard Matheson (mas não em seu conto) e abraçada por Spielberg (figura 18). Sua origem e motivação podem até ser especuladas, mas respostas concretas permanecem ocultas ao longo do filme, o que leva a uma série de interpretações e sensações. Uma delas é que passamos a tomar, por consequência dessa tática narrativa, a máquina por seu motorista: se o caminhoneiro em si não possui identidade, o caminhão por outro lado possui personalidade e traços humanizados, especialmente hipermasculinizados: irritadiço, violento e territorial (discutiremos as implicações disso no próximo capítulo). Outra consequência é a paranoia constante do personagem principal, irrequieto todo o tempo desde seu primeiro contato com o Caminhão, que age e se sente como se estivesse em uma conspiração.

Essa dimensão paranoica e conspiracionista do filme é geralmente creditada a uma alusão hitchcockiana (para usar a expressão adjetivante em referência a Alfred Hitchcock, não por acaso chamado de mestre do suspense) presente na obra de Spielberg. David Mann sente que qualquer homem no Café do Chuck pode ser o caminhoneiro homicida, todos a quem ele tenta pedir ajuda não acreditam em sua história, o caminhão parece prever todos os seus passos e parece vir de qualquer lugar. Sua posição é similar à de vários personagens do diretor inglês, homens comuns presos em armadilhas além de sua compreensão ou desacreditados pelos outros em sua paranoia.



Figuras 19, 20 e 21: cartazes de *Janela indiscreta*, *Intriga internacional* e *Um corpo que cai*, respectivamente.

Em *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954 [figura 19]), o fotógrafo de campo L.B. Jeffries (James Stewart), preso a uma cadeira de rodas em seu apartamento, suspeita que um dos seus vizinhos é um assassino e entra em um estado obsessivo para descobrir o mistério, ainda que poucos acreditem em sua história; em *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959 [figura 20]), o executivo Roger Thornhill (Cary Grant) tem sua identidade confundida e passa a ser perseguido pelos membros de uma misteriosa organização; já em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958 [figura 21]), o detetive John Ferguson (James Stewart novamente) é usado, sem saber, como peão para o plano de seu contratante de assassinar a própria esposa. Nessas histórias, Hitchcock trabalha com os pontos de vista específicos de seus protagonistas, mais interessado no trabalho psicológico desses personagens do que necessariamente nas engrenagens das armadilhas em que eles se enveredam: seu foco está nas reações deles, não nas conspirações em si. Através do roteiro e de sua *mise-en-scène*, geralmente limitada à subjetividade desses homens, o diretor consegue fazer com que o espectador partilhe da posição vulnerável dos personagens em exercícios de identificação emocional (RUBIN, 1999, p. 79 e 83).

Encurralado nutre uma relação similar com seu protagonista. Ainda que a câmera não se prenda ao olhar de David Mann (por exemplo, ela entra e sai, entre cortes, de dentro do seu carro, cobrindo um olhar que não é o dele), ela toma a subjetividade do protagonista como ponto de vista principal. O público, dessa forma, é colocado na sua posição — e, segundo o acordo tácito entre espectador e o *thriller*, se Mann corre perigo, o espectador também sente que corre, mesmo que do conforto do cinema ou da sala de TV —, daí o arrepio, a tensão, o suspense.

E, partindo de uma leitura reflexiva do gênero cinematográfico e de seu papel social, em anos de inquietação e paranoia frequentes como pelos quais passavam os EUA, faz sentido que essas histórias tensas fossem populares e que esses temas fossem abordados. A atmosfera paranoica da Guerra Fria e de sua instabilidade política e social pode ser sentida nas produções, desde os melhores anos de Alfred Hitchcock até os anos de 1970, com seus *thrillers* políticos da estirpe de *A trama* (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974) e *A conversação* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974), nos quais as conspirações políticas atingem os homens comuns, longe de serem de uma elite endinheirada ou pertencente a partidos políticos. Se David Mann saiu da segurança do seu lar suburbano sem esperar que poderia encontrar perigo mortal em uma estrada ordinária, ainda assim seu personagem partilha da inquietação de seu tempo com os rumos de seu país e da própria sociedade norte-americana.

Encurralado também apresenta relação direta com os primórdios do *thriller*: os “filmes de perseguição” (*chase films*). Ao tratar sobre o Primeiro Cinema, Tom Gunning fala dos

“filmes de atração”, uma ligação entre os parques de diversão e a nova mídia que surgiu ao final do século XIX, o cinema. Sem pretensões narrativas, essas pequenas obras, ainda em caráter experimental, procuravam providenciar sensações individuais tais como surpresa, riso ou até mesmo estímulos sexuais na audiência. Entre essas pequenas novidades, são destacáveis os “filmes de perseguição”, que exploravam a capacidade do cinema de transmitir movimento ao colocar, por exemplo, a câmera em bondinhos, carros, trens, elevadores etc., e perseguidor e perseguido no mesmo plano (*ibid*, p. 45). Constituídos basicamente de sequências de perseguição (ao ladrão, ao moleque peralta, na corrida contra o tempo para salvar a donzela), conforme o cinema baseado em histórias se estabelecia como a forma hegemônica na indústria, esses filmetes passaram a ser incorporados nessas narrativas mais bem trabalhadas. Para evocar essas sensações individuais de tensão e exasperação, as histórias deixam temporariamente seu foco narrativo de lado para explorar o caráter espetaculoso do cinema — desbocando, por exemplo, em sequências de perseguição de carro em filmes de ação:

Embora o “filme de perseguição” fosse muito limitado para ter mais do que uma breve proeminência na história do cinema, seu legado pode ser encontrado ao longo da história do *thriller*, especialmente em filmes dominados por sequências de perseguição anormalmente extensas que empilham um clímax sobre o outro com apenas um momento para os espectadores ou personagens recuperarem o fôlego. (RUBIN, 1999, p. 47)

No que se refere às sequências de perseguição de carro, Hollywood proporcionou ao final dos anos de 1960 uma explosão de títulos que exploravam esse recurso narrativo, muito graças ao sucesso estrondoso de *Bullitt* (Peter Yates, 1968 [figuras 22 e 23]). O filme, estrelado pelo “king of cool” Steve McQueen no papel do personagem título, possui uma das maiores sequências de perseguição motorizada da história do cinema (a ponto de seu material promocional se focar nela) e que foi referenciada e plenamente copiada à exaustão nos anos que seguiram. *Operação França*, de 1971, possui uma sequência claramente inspirada na de *Bullitt*, enquanto *Encurralado* empregou em sua produção táticas de filmagem utilizadas no filme de Peter Yates — incluindo um *kart* motorizado capaz de carregar câmera e operador e filmar os automóveis a nível das rodas, apelidado não por coincidência de *Bullitt Car* (AWALT, 2014, p. 93).

E nesses tipos de filmes, e isso inclui *Encurralado*, o movimento (ou a sensação de movimento propriamente dita) é parte essencial na criação de tensão e de extrair reações do público. Em seu texto “Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality”,

Tom Gunning discute o papel indicial do movimento ao cinema: a indexicalidade do cinema, se possível, não estaria na imagem em si, mas no movimento que ela retrata — fator que Tom Gunning explora para argumentar que o cinema é uma área da animação, e não o contrário. A “sensação de realidade cinematográfica” seria fruto não de suas qualidades pictóricas, e sim de sua montagem, movimento de câmera, atores e objetos, e ritmos visuais (mesmo daqueles que retratam estados mentais) — as reações físicas e emocionais de uma obra estariam ligadas à capacidade do cinema de tanto captar como criar movimento (GUNNING, 2007, p. 38). Gunning dá a isso o nome de “cinestesia” (do inglês “kinesthesia”; não confundir com sinestesia, ainda que os termos estejam, de alguma maneira, relacionados).



Figuras 22 e 23: a perseguição pelas ladeiras de São Francisco em Bullitt.

Citando Christian Metz, Gunning prossegue argumentando que o movimento é sempre percebido pelo espectador como algo real, mesmo quando retratada no espaço plano da tela — ao contrário de outras estruturas visuais, como o volume, que muitas vezes é prontamente percebido como irreal (*ibid*, p. 41). Sendo assim, o envolvimento emocional e físico do espectador com o cinema seria muito maior, se comparado com uma fotografia:

Experimentamos o movimento na tela de uma maneira diferente do que olhamos para as imagens estáticas, e essa diferença explica nossa participação na imagem do filme, um senso de percepção de riqueza ou envolvimento imediato na imagem. A participação do espectador na imagem em movimento depende, afirma Metz, da percepção do movimento e dos efeitos perceptuais, cognitivos e fisiológicos que isso desencadeia. A natureza do movimento cinematográfico, seu progresso contínuo, sua natureza de desdobramento, parecem exigir a participação de um observador. (GUNNING, 2007, p. 42)

Seguindo essa lógica, podemos dizer então que, em filmes como *Encurralado*, o espectador se sente mais participativo, justamente por perceber o movimento, a cinestesia expressa na tela, como algo mais próximo da sua realidade. Essas duas massas de metal (o carro

e o caminhão) se fazem presentes em seu movimento: qualquer impacto, qualquer erro por parte do motorista, pode resultar em destruição imediata.

A montagem nessas sequências de perseguição impõe um ritmo que acompanha, não somente a velocidade das máquinas, como também os estados de espírito de Mann. Conforme a tensão aumenta e os riscos se tornam cada vez mais eminentes, o ritmo dos cortes se torna mais intenso (com o auxílio da edição de som e, por vezes, da música⁴⁵), distendendo e acelerando os tempos, a depender da velocidade desses corpos, bem como da espiral paranoica na qual Mann vai se aventurando contra sua vontade.

Em determinado momento, durante a primeira grande ameaça do Caminhão contra a vida do protagonista, a montagem corta entre um despreocupado Mann e o Caminhão enfurecido: o som calmo da música *country* que o homem escuta em seu rádio é repentinamente interrompido pelo som ensurdecedor das rodas e do motor do Caminhão. O tempo dos entrecortes se torna cada vez mais rápido (a própria batida da música vindo do rádio também) e Mann logo nota o perigo que corre, se vê ameaçado e nervoso, sua ansiedade transparece. Quando, finalmente, Mann consegue escapar (por ora) do perigo, desviando para o Café do Chuck e batendo contra a cerca, o ritmo da montagem diminui, se acalma, dando início a sequência de introspecção do protagonista. Ele está a salvo, por enquanto.



Figura 24: o Caminhão em fastmotion.

Outro artifício da montagem é acelerar a imagem do Caminhão (um *fastmotion*, obtido ao aumentar o *frame rate* da película [figura 24]). Dessa maneira, os movimentos do automóvel e os da câmera são potencializados, denotando um caráter quase sobrenatural àquela máquina, tão grande e ainda assim tão rápida. O Caminhão é tratado pelo filme como um fantasma, que some e reaparece para atormentar o protagonista: quando Mann o ultrapassa pela primeira vez

⁴⁵ A música de Billy Goldenberg para *Encurralado* faz claras referências e alusões à famosa trilha de Bernard Hermann para *Psicose*.

(dando pontapé em sua ira), o Caminhão ressurge do nada, assustando o protagonista ao entrar em quadro, como se fosse notado apenas quando dentro do campo do plano — o que é, realisticamente falando, impossível; Mann notaria sua presença, fosse visualmente ou pelo som, antes que se aproximasse.

Em outros momentos, Mann se vê sozinho na estrada, apenas para que Caminhão surja atrás dele entre os cortes dos planos, como se a própria montagem do filme materializa-se esse vilão naquele ambiente. Ainda que seja um filme calcado em um certo realismo da imagem (especialmente da fisicalidade e da locação), é essa lida com o antagonista que aproxima *Encurralado* dos “filmes B” de monstro. Não há nada de fantástico ou extraordinário sobre esse Caminhão, mas ele é representado como um espectro fantasmagórico sem origem definida (vide as placas de diversos estados que carrega em seu para-choque que ameaça, interpretáveis também como *souvenirs* de antigas vítimas) ou motivação aparente (Mann não fez nada demais, além de ultrapassá-lo na estrada).



Figura 25: mesmo em plano estático de Mann, a velocidade dos corpos é notada pelo espectador através da referência do ambiente ao fundo.

A *mise-en-scène* de Spielberg também é importante para salientar toda essa energia cinética que o filme deseja explorar. A referência constante do espaço ao fundo dos planos relembra o espectador que aquele embate ocorre em um cenário real; é o *blur* e as linhas de ação do deserto ao fundo que indica a velocidade desses personagens quando, por exemplo, a câmera se encontra dentro do carro (figura 25). Inclusive, a câmera em movimento (por vezes com o auxílio do *Bullitt Car*) é responsável também por potencializar e dimensionar a velocidade relativa desses corpos: se o Caminhão se aproxima da câmera, e esta se aproxima dele também, a velocidade resultante percebida é a soma das dos dois corpos. Além disso, a lente por vezes se encontra rente ao chão ou aos carros, em uma proximidade extremamente desconfortável dada a velocidade impressa na imagem.

Já o uso de lentes grandes-angulares, próximas aos corpos dos veículos, especialmente de suas rodas, distorce a imagem, gerando um dinamismo pictórico para ela — em efeito similar ao aplicado por pintores e escultores do futurismo italiano (como Umberto Boccioni e Giacomo Balla) ou do regionalismo norte-americano, em especial Grant Wood (figura 26), como aponta Santiago Ochoa (2013b, p. 138). Cria-se, assim, um ponto de fuga mais agudo no quadro, forçando linhas de movimento para as quais os olhos do espectador são atraídos, obtendo-se dinamismo na imagem e a impressão de movimento (figura 27).



Figuras 26 e 27: "Death on the Ridge Road", de Grant Wood, em comparação com plano com objetiva grande-angular de Encurralado.

Com relação à decupagem, Spielberg, em certos momentos, coloca carro e Caminhão no mesmo plano (figura 28). A presença dos dois corpos, comprimidos dentro do quadro ao mesmo tempo que correm loucamente, trabalha a tensão de um choque eminente. Quando isso não é possível, Spielberg tenta utilizar-se das superfícies refletoras do Valiant de Mann (como o retrovisor ou os espelhos laterais [figura 29]) para trazer o Caminhão, refletido nessas superfícies, para dentro do plano, lembrando o espectador de sua presença e de que esses corpos se encontram, de fato, no mesmo espaço. Isso nos deixa aflitos, mas ainda ansiosos em saber o final desse embate.



Figuras 28 e 29: a presença do Caminhão e do Valiant no mesmo plano em movimento e o reflexo do Caminhão no espelho lateral do carro. A tensão do choque fica mais eminente.

Ainda que jovem e inexperiente, Spielberg fez questão de filmar em locação⁴⁶, em estradas e desertos reais, por algum motivo: ele sabia que esse tipo de filme, esse tipo de *thriller*, precisa da fisicalidade e da velocidade dos corpos expostos na tela; precisa da urgência da aceleração, da aproximação e, por fim, da colisão dos corpos (AWALT, 2014, p. 96).

2.2.2. *Western*



Figura 30: o acidentado Deserto do Mojave, em Encurralado.

Homem é perseguido por caminhão no deserto — o espaço onde o duelo ocorre, nesse caso o “deserto”, já indica iconograficamente outro gênero constituinte de *Encurralado*: o *western*. Graças ao próprio impacto cultural do cinema, os cenários do Oeste norte-americano passaram a ser fortemente associados a histórias de violência e honra, selvageria e civilidade, pistoleiros fora-da-lei e homens em busca de redenção. No filme de Spielberg, temos o acidentado Deserto do Mojave na Califórnia como o pano de fundo principal da história (figura 30).

Já mesmo em seus princípios, o gênero apresentou como um dos seus temas centrais “o conflito entre a ordem e a fronteira sem lei”, trazendo ao espaço de suas histórias relevância temática (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 514 e 515). Desde o firmamento da narrativa como forma hegemônica de filme, o *western* se tornou um gênero popular e um dos primeiros a ter no cinema seu principal campo, ainda que se escorasse fortemente em outras artes como a música, histórias populares, romances e *shows* do “Velho Oeste” — de onde, inclusive, o cinema empresta parte de sua iconografia: pistoleiros, caubóis, índios, chapéus, carroças,

⁴⁶ Muitos dos executivos da Universal preferiam que o filme fosse rodado em estúdio, com as imagens da estrada e do deserto projetadas atrás dos atores e dos carros (prática comum nos anos de 1940 e 1950) — o que, para um filme tão calcado na fisicalidade e na velocidade, só poderia resultar em desastre. Spielberg insistiu em rodar o filme em locação, o que só conseguiu após garantir que filmaria tudo em menos de 11 dias (acabou precisando de 13). Com as gravações em andamento, o gerente de produção Wallace Worsley Jr. admitiu que a filmagem em locação era a escolha certa (AWALT, 2014, p. 96).

bandanas, desertos, *saloons*, cavalos, bolas de palha⁴⁷, espingardas, duelos sob o sol, etc. A violência também tem um papel importante nessas histórias: a lei do *western* é muitas vezes a lei da terra e da natureza — a força, independentemente da moral. A Declaração de Independência pode até ser o guia dessa nação, mas são geralmente a Bíblia e a arma que a conduzem moralmente (BANDY; STOEHR; EASTWOOD, 2012, p. 5).

Essa própria iconografia do gênero, durante a primeira metade do século XX, tradicionalmente trabalhou essa dualidade entre mocinhos e bandidos, civilizados e selvagens, homem branco e nativo-americano, cidadão e fora-da-lei, família e ganância. Esse “mundo maniqueísta” muitas vezes, e por muito tempo, associou o gênero a uma espécie de “mito fundador” norte-americano: do homem branco que desbrava a vastidão selvagem, cria raízes e controla a natureza, traz civilidade e prosperidade para o novo mundo — tudo através do seu trabalho e esforço. Como Bordwell e Thompson colocam: “Conforme o gênero foi se desenvolvendo, ele aderiu a uma ideologia social implícita em suas convenções” (*ibid.*, p. 515).

Esse fato não implica, no entanto, que o *western* servisse a alguma agenda ou que todos os seus realizadores se alinhassem a essa ideologia dominadora (John Wayne, a nível pessoal, sendo um exemplo clássico daqueles que sim). Existem, claro, exemplos de filmes do período que, de alguma forma, faziam oposição a essa linha, mas em geral o próprio gênero se enveredou naturalmente por esse caminho (*ibid.*, p. 515) — não porque se baseasse no real, ainda que se inspirasse na realidade histórica, mas porque também era derivado de outros produtos culturais que justificavam tais mitos:

[Os] roteiros de faroeste derivavam de romances e contos, incluindo aqueles publicados por impressos populares, com mais frequência do que de relatos de jornais ou revistas ou registros históricos. Não é que os cineastas rejeitassem a história ou o realismo, mas sim que foram seduzidos pela lenda e, portanto, misturaram a criação de mitos com um senso de autenticidade fabricado. (BANDY; STOEHR; EASTWOOD, 2012, p. 5)

No revisionismo de gêneros estabelecidos nos anos de 1960, o cinema de Hollywood — incluindo o gênero *western* — encontrou meios de discutir temas contemporâneos sem endereça-los frontalmente. Com jovens realizadores cinéfilos e/ou estudantes de cinema, carregados de léxico e de repertório cinematográfico, a alusão à obras e gêneros do passado e

⁴⁷ Em inglês, a chamada *tumbleweed*, uma erva-daninha arrancada do chão pelo vento, cuja presença nos ambientes dessas histórias costumam pontuar seu caráter inóspito, como em cidades-fantasma ou pontos longe de qualquer civilização.

sua revisitação foi vista como uma ferramenta importante: os *western* revisionistas, como *Pequeno grande homem* (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970 [figura 31]), podiam abordar indiretamente a Guerra do Vietnã,⁴⁸ trocando as florestas tropicais do Sudeste Asiático pelas paisagens do Oeste Norte-Americano, a população vietnamita pelos nativos norte-americanos e o violento imperialismo estadunidense pelo genocídio imposto pelos desbravadores do Velho Oeste (OCHOA, 2013b, p. 10; e COOK, 2000, p. 174).



Figura 31: o massacre indígena em Pequeno grande homem.

Mas antes mesmo disso, já existiam obras e cineastas que colocassem em xeque uma visão idealizada do Oeste e de América. John Ford, provavelmente o diretor mais associado ao gênero, possui uma filmografia longa e diversa em tom e abordagem de *westerns*. Filmes como *Rastros de ódio* (*The Searchers*, John Ford, 1956 [figura 32]), ainda que se atenham ao patriotismo desse mito fundador e a espetacularização do extermínio indígena, também jogavam luz às problemáticas raciais dessa mesma história: o protagonista Ethan Edwards (vivido pelo quase onipresente John Wayne), cego pelo próprio ódio, prefere cogitar matar a própria sobrinha do que vê-la viver junto à tribo Comanche.

Já em *Renegando o meu sangue* (*Run of the Arrow*, 1957 [figura 33]), Samuel Fuller apresenta a história de um ex-soldado confederado (O'Meara, vivido por Rod Steiger) que, após o fim da Guerra Civil e se recusando a aceitar a autoridade da União, decide se juntar a uma tribo Sioux em sua luta contra o exército dos Estados Unidos. Ainda que problemática para padrões contemporâneos, a narrativa apresentada por Fuller não esconde a violência da própria História norte-americana — pelo contrário, ela aponta para sua própria “selvageria”, em oposição a “civilidade” e honradez dos povos nativos, estes sim colocados em um patamar

⁴⁸ Filmes que falassem diretamente sobre a Guerra do Vietnã seriam mais comuns somente ao final da década de 1970, uma vez o conflito terminado, com obras como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) e *O franco atirador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978).

idealizado. No filme, os Estados Unidos como conhecemos não foi criado somente por homens corajosos, mas também por homens ardilosos e covardes, que não respeitam rituais ou a honra.

E como último exemplo, temos *Matar ou morrer* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952 [figura 34]), que, de tão divergente da visão idealizada de América explorada pelos *westerns*, foi chamado de “antipatriótico” por John Wayne e Howard Hawks — que juntos realizaram outro faroeste anos mais tarde, *Onde começa o inferno* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959), justamente como contraponto ao filme de Zinnemann (MUNN, 2005, p. 148). Em *Matar ou morrer*, que se desenrola em tempo real, acompanhamos o xerife Will Kane (Gary Cooper), cujo senso de dever é testado a partir do momento em que a gangue de bandidos de Frank Miller (Ian MacDonal) retorna à pequena cidade para se vingar, e ele deve decidir se os enfrenta ou se foge com sua nova esposa, uma quaker pacifista.



Figuras 32, 33 e 34: posteres de Rastros do ódio, Renegando meu sangue e Matar ou morrer.

Kane tenta unir forças com seus concidadãos, mas a maioria sente medo do espectro dos assassinos que se aproximam da cidade e decide abandoná-lo, mesmo após todos os seus serviços prestados — pivô para o desagrado de Hawks e Wayne. O norte-americano aqui (talvez com a notável exceção do próprio xerife Kane) não é uma figura inabalável, capaz de lutar pela sua terra e ideias a qualquer preço; é humano, cheio de falhas e muitas vezes preocupado em somente sobreviver (e dadas as condições precárias do “verdadeiro Velho Oeste”, algo natural).

Como se pode ver, colocar o *western* como um estandarte desses valores um tanto antiquados é ser reducionista e injusto com um gênero tão diverso e tão longo, que desde os seus primórdios apresentou histórias ricas, complexas e contraditórias. Mesmo em seus títulos mais “conservadores”, calcados fielmente nesse mito de América, há histórias que fogem ao simplismo e que encontram riqueza nesses cenários tão conhecidos. Dito isso, muitos outros

filmes ganham força quando, ao mesmo tempo que trabalham nestes mesmos cenários, geram oposição de ideias com o que, geralmente, tomamos por um “*western* clássico”. Nessa seara, podemos citar novamente os “*westerns* revisionistas” da década de 1960, mas existem mais obras que, ao usufruírem do imaginário do faroeste e da alusão a ele, conseguem construir narrativas simbólicas e relevantes. *Encurralado* é um desses casos.

Ao contrário da presença do *thriller*, muito mais direta e perceptível, o *western* se encontra em uma forma muito mais abstrata em *Encurralado*, através da alusão ao gênero. Primeiramente, o filme se passa no deserto californiano (cenário típico do gênero), mas durante o tempo contemporâneo dos anos de 1960-1970 e não durante a chamada “expansão do Oeste” em meados do século XIX. Em segundo lugar, a indumentária clássica do gênero dá espaço a contrapartes modernas — cavalos e caubóis dão espaços para carros e caminhoneiros, ainda que as botas de couro e os chapéus tenham presença marcante. Estamos tratando, portanto, de questões contemporâneas que se utilizam do gênero como meio de mensagem.

No entanto, há dois elementos da narrativa do *western* importantes e mais claros na história: novamente, temos um cenário ermo e fronteiro, em que os personagens se sentem isolados (tanto confortáveis para atacar, quanto indefesos e sem lugar para fugir) e distante do espaço urbano; e um duelo (como o nome original do filme indica) entre duas figuras opostas, baseado em um senso de honra e um ritual de hombridade. David Mann e o Caminhão podem ser vistos então como versões contemporâneas dos pistoleiros clássicos ou até mesmo do Xerife Kane e Frank Miller — Spielberg já disse que, à época das gravações de seu filme, imaginava *Encurralado* como “*Matar ou morrer sobre rodas*” (OCHOA, 2013b, p. 34).

Dessa maneira, a figura de Mann como protagonista deste cenário é curiosa e dissonante da imagem comumente associada ao “herói do Oeste”:

O protagonista principal do faroeste com certeza é um homem, mas não um cara gentil e honesto. Heroico no sentido clássico, ele é um tipo corajoso, apto e ativo, ávido por aventura ou atormentado por ela, uma personalidade formada pela adversidade e pelo desafio, tão astuto e egoísta quanto qualquer um de seus predecessores homéricos ou virgilianos que foram provocados pelos Deuses olímpicos. (BANDY; STOEHR; EASTWOOD, 2012, p. 2)

O personagem de Dennis Weaver definitivamente não entra nessa descrição. Ele é fraco, sensível, ático, sem nada memorável além de um bigode comum aos homens em crise de meia-idade (figura 35). David Mann não é um herói mítico, apesar de carregar ironicamente o mesmo nome que a figura bíblica de Davi. Ele não consegue se impor sobre nenhuma outra figura da história: sua esposa, o frentista, as crianças do ônibus e, com certeza, não sobre o caminhoneiro misterioso — e esse fato o preenche de neuroses e paranoias, nada parecido com os heróis lacônicos e determinados como Ethan Edwards (figura 36).



Figuras 35 e 36: David Mann é fraco e desengoçado, muito distante do tipo forte e silencioso de Ethan Edwards (John Wayne) em Rastros de ódio.

No entanto, há pontos de convergências entre Mann e esses personagens tão icônicos. Tal qual os heróis de *western*, ele se encontra em uma posição de “matar ou morrer”. Nas narrativas de faroeste, o protagonista pode ser um pacifista (um “homem bom”) ou um verdadeiro fora-da-lei, não importa — ele sempre é levado pelo destino a situações em que deve agir com certeza e destreza, quase sempre através da violência. A arma, tão representativa do gênero, é uma extensão do herói do *western* porque o Oeste Norte-Americano foi criado à base da violência (*ibid.*, p. 3).

Se esse herói clássico do Oeste luta pela terra (para que o homem nela persevere, cresça e crie raízes) e para controlar a natureza e suas riquezas (transformando-a perante sua força de vontade e seu direito conquistado de usufruí-la), o objetivo de David Mann é, em uma primeira

camada, puramente sobreviver ao ataque do Caminhão. Ao perceber que a ameaça é real e séria, ele pensa em argumentar com seu algoz, mas ele nem ao menos sabe quem ele está enfrentando; depois, ele tenta fugir, sem sucesso; ao fim, em um espécie de catarse explosiva, Mann tem que usar de seu carro (sua “arma”) e enfrentar de frente esse monstro da estrada que o persegue. O duelo sob o sol, enfim, acontece. Mann não só consegue sobreviver e matar seu oponente no processo, como também se torna, conseqüentemente, o mais forte daquela estrada — conquistando o território (semelhante aos caubóis que conquistaram o Oeste) e uma posição de poder que sua figura almeja (ainda que tudo isso seja uma ilusão, como discutiremos no próximo capítulo).

Assim como essas figuras míticas do Velho Oeste, caubóis soturnos e lacônicos cujo o passado é envolto em mistério, Mann não tem um passado explícito; os detalhes de sua criação e sua biografia se mantêm, na maior parte do tempo, na penumbra (especialmente na versão original para TV, enquanto a versão para os cinemas é mais clara nessa caracterização). De qualquer maneira, é na sua lida com essa ameaça de morte que passamos a entendê-lo melhor, presenciando sua postura e ações diante desse ambiente e de tal perigo (*ibid.*, p. 3).

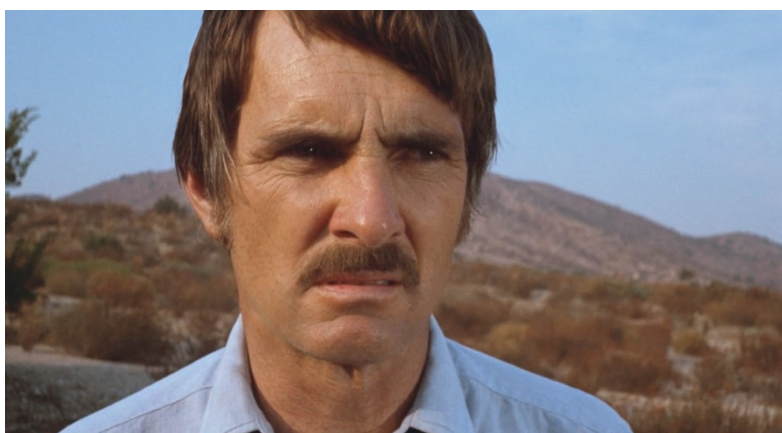


Figura 37: um close de David Mann.

Mesmo assim, surge a pergunta: por que ter *este* homem, tão distante do ideal do *western*, como protagonista dessa história? Justamente pela oposição, que cria significados ao trabalhar com a alusão e com o imaginário de faroeste que o público, por ter tanto contato com esse tipo de obra, carrega consigo. É usar da alusão como ferramenta expressiva da qual falávamos. Dessa forma, colocar esse homem desajeitado e ático dentro de um cenário e de um conflito típicos dessas histórias transforma sua busca por sobrevivência, também, na busca pelo degrau idealizado (e problemático) que esses heróis representam: fortes, imponentes, viris e, por que não, masculinos (ao menos desse tipo de masculinidade).

Falando em alusão, *Encurralado* também apresenta referências ao gênero de *western* em sua *mise-en-scène*, colocando Mann e o Caminhão nas posições dos pistoleiros do Velho Oeste. Em determinado momento, a decupagem da cena coloca os personagens em oposição, distribuídos frontalmente pela paisagem, em uma encarada dilatada no tempo. O famoso *plano americano* é aplicado, chamado assim justamente pelo seu uso extensivo nos faroestes, no qual os personagens são captados da cintura para cima, a fim de dar atenção às armas nos coldres. O próprio caminhão ganha essa aura de pistoleiro pela *mise-en-scène*: ao fundo, temos Mann, e em primeiro plano temos a roda do caminhão, ocupando a posição da pistola. Se a roda é a pistola, o Caminhão é o pistoleiro — e, novamente, humanizamos essa figura de metal, tomamos o caminhão por seu motorista. Assim, Mann enfrenta não somente o caminhoneiro, mas também tudo que aquela máquina assassina representa (essa ideia será mais trabalhada no próximo capítulo).

Os closes no rosto de Mann (figura 37), a dilatação desse tempo pela montagem, transformam esse momento em um olhar interno do personagem. É sua tomada de escolha: Mann decide atirar. Mann aceita o duelo.

2.3. Duas versões, mesmo filme.

Importante ressaltar que, apesar das escolhas de direção de Spielberg serem essenciais para a temática *western* em seu filme, Richard Matheson tem igual contribuição para tal (afinal, o cenário e o roteiro são seus). Além de ter trabalhado em clássicos do suspense como *Além da imaginação*, Matheson tem um longo currículo escrevendo faroestes para a TV, como *Procurado vivo ou morto* (*Wanted: Dead or Alive*, CBS, 1958-1961) e *Lawman* (ABC, 1958-1962). De maneira alguma ele era novo ao gênero e, desse jeito, suas escolhas que aproximam *Encurralado* ao *western* e ao *thriller* parecem muito deliberadas. Documentar o espaço do deserto, inclusive, foi parte de seu processo de criação (AWALT, 2014, p. 21).

Como já dito anteriormente, a gênese de *Encurralado* data de quase uma década antes da estreia do filme. O escritor, após sua traumática experiência na estrada no dia do assassinato de John Kennedy em 1963, tentou vender a ideia para produtores de seriados de antologia, que lhe respondiam que “não havia o suficiente ali” para uma história. Sem sucesso, Matheson engavetou a história por sete anos, até que conseguiu publicá-la como conto na revista *Playboy* em 1970, chegando primeiramente ao conhecimento dos produtores da Universal e posteriormente ao de Spielberg (*ibid.*, p. 20).

Filme feito e sucesso alcançado, os executivos da Universal decidiram rodar novas cenas para que a película atingisse a minutagem de 90 minutos e pudesse circular nas salas de cinema europeias⁴⁹ em 1972. Além da oportunidade de poder conhecer cineastas como François Truffaut e Federico Fellini, Spielberg também poderia reeditar, junto ao montador chefe Frank Morris, algumas cenas que não lhe agradavam — uma vez que a versão original para televisão teve apenas três semanas para sua finalização, incluindo montagem, música e mixagem de som (*ibid.*, p. 143). Como resultado, *Encurralado* possui dois cortes conhecidos (a versão original para TV e a versão para os cinemas) que, apesar da clara adição de cenas, ainda possuem diferenças menores entre si.

As cenas adicionadas, que não tiveram envolvimento de Matheson e nem estão presentes no roteiro original, são quatro:

- 1) O prólogo do filme, do ponto de vista do carro saindo de sua residência nos subúrbios, cruzando a cidade e chegando à estrada (cena idealizada e escrita por Spielberg);
- 2) A conversa ao telefone entre Mann e sua esposa que ocorre no primeiro posto de gasolina (cena escrita pelo produtor George Eckstein);
- 3) A cena com ônibus escolar (escrita por Eckstein);
- 4) e a cena em que o Caminhão empurra o carro de Mann em direção à linha do trem (escrita por Spielberg).

Matheson não ficou entusiasmado com as mudanças, embora entendesse a natureza de sua adição: “Eu não gosto dos acréscimos, embora tivessem que fazê-lo para o lançamento nos cinemas. (...) A versão de TV estava tão esticada quanto poderia ser” (AWALT, 2014, p. 177). Matheson parecia ter uma implicância especial, e com certa razão, com a cena do trilho do trem, que retratava um contato físico precoce entre o carro e o Caminhão; para o roteirista, a cena diminuiria a força do final, no qual o primeiro e único embate físico entre as máquinas havia sido originalmente concebido (*ibid.*, p. 126).

⁴⁹ No total, as filmagens duraram 14 dias (os dez dias iniciais programados, mais dois dias fora do cronograma e posteriormente mais dois dias para as cenas adicionais). No momento das filmagens iniciais, a equipe possuía apenas um caminhão, de modelo Peterbilt 281. Para as filmagens adicionais, uma vez que o caminhão original havia sido destruído para a cena final, um outro de modelo Peterbilt 351 teve que ser escalado, e é possível identificar as diferenças entre os dois “atores”.

Ainda que envolvido na sua confecção, Spielberg também partilhava da opinião de Matheson sobre as adições. Segundo George Eckstein, o diretor tinha problemas com a cena de diálogo que o produtor havia escrito entre Mann e a Senhora Mann, a qual ele enxergava como exagerada e extremamente sem sutileza. Segundo Spielberg: “Eu resisti em mostrar sua esposa o intimidando pelo telefone, (...) pensei que tudo aquilo era muito na cara e eu não gostava disso” (*ibid.*, p. 177).



Figuras 38, 39 e 40: o carro de David deixa seu lar no subúrbios, passa pela cidade, até chegar à estrada (cena adicional 1).

De fato, expandir a história de maneira coerente para os 75 minutos televisivos já havia sido desafiador para o roteirista e o diretor, de modo que a maioria das cenas filmadas posteriormente parecem redundantes ou pouco acrescentam de fato à narrativa. A cena

adicional número 3, envolvendo o ônibus escolar, não é uma situação gerada nem por Mann e nem pelo Caminhão e pouco desenvolve o embate entre os dois, além de estabelecer melhor que o rancor do caminhoneiro é unicamente voltado a Mann (uma vez que ele não ataca o ônibus) e que Mann é tão molenga a ponto de não impor nenhum respeito às crianças. Já a cena adicional número 4 é somente uma cena de tensão extra deslocada do resto, talvez trabalhando a cumplicidade das máquinas (Caminhão e Trem) ou alguma sugestão freudiana jocosa, mas não muito mais do que isso (GORDON, 2008, p. 21).

Por outro lado, as cenas 1 e 2 parecem mais orgânicas aos temas da narrativa. A cena adicional 2, embora de fato possua a pouca sutileza apontada por Spielberg, explora o tema da emasculação do personagem principal. Ele se sente diminuído perante a esposa (e diante de qualquer um, na verdade), algo que, na versão original para TV, é apenas sugestionado no diálogo entre Mann e o frentista do posto. A cena 2, por consequência, expande esse tema e dá um exemplo concreto (na figura da Senhora Mann) da personalidade frágil e recalcada do protagonista e do *American Way of Life* expresso em sua família — embora seja didática e também cause ruído, uma vez sendo o único momento em que, através do entrecortes da conversa ao telefone, um espaço que não seja do entorno imediato de Mann é representado.

A cena adicional 1, por sua vez, é recheada de conteúdo temático e serve perfeitamente como a nova abertura do filme para a versão dos cinemas. Enquanto no corte original o filme se iniciava com Mann já na estrada, na nova versão temos a oportunidade de presenciar o caminho do protagonista de sua casa até a estrada (figuras 38, 39 e 40). Através de planos subjetivos do ponto de vista do carro (misturado ao do próprio protagonista, conectando motorista e seu automóvel), sabemos que Mann sai de sua residência nos subúrbios (organizados, homogêneos e civilizados), passa pela cidade (heterogênea e caótica) e chega ao deserto (árido, isolado e selvagem). O espectador tem um vislumbre das origens de Mann e de quem ele é antes mesmo de conhecê-lo — e, conseqüentemente, do quão deslocado ele está no espaço da estrada.

Outras mudanças menores estão presentes entre os dois cortes especialmente no que diz respeito à voz *over* do protagonista, que expressa seus monólogos internos ou uso de palavras, censurados na TV. Spielberg queria, desde o princípio, cortar o maior número de falas possível e abordar a obra como um filme silencioso, criando uma narrativa eminentemente visual; no entanto, por imposição da Universal, seguindo uma certa cartilha de “didatismo televisivo” ao qual as obras da TV eram comumente associados, mantiveram-se as *voices over* de Mann. Com a nova versão, Spielberg pôde finalmente cortar muitas dessas falas e adaptar melhor o filme para o público cinematográfico, para o contento de Matheson, que concordava com a ideia (*ibid*,

p. 54). Alguns planos também foram reordenados, cortados ou tiveram seus tempos alterados, numa clara tentativa de polir uma montagem que tinha sido feita inicialmente às pressas. Há também a notável mudança da janela do filme, originalmente em 4:3 (o *aspect ratio* costumaz à televisão da época) e posteriormente em 1,85:1 (uma janela mais “cinematográfica”) [figuras 41 e 42].

A versão original de TV pode ser pouco caprichada e um tanto didática, enquanto a versão dos cinemas pode ser um tanto redundante e inchada, mas ambas são o mesmo filme. Elas evocam os mesmos temas, cenários e relações. O relacionamento de Mann e sua esposa, por exemplo, já está dado em seu diálogo com o frentista; a cena da conversa telefônica entre os dois apenas a aproxima da superfície, coloca-a em evidência. É difícil definir qual versão representaria melhor a história, já que ambas possuem “virtudes” e “defeitos” — a versão ideal de Spielberg parece se encontrar em algum lugar entre as duas. Entretanto, por ser a versão mais acessível e comercializada (e, conseqüentemente, mais conhecida hoje em dia), optamos por usar a segunda versão (realizada para o cinema) como base das análises a seguir. Isso não implica que a versão original seja menor em comparação ou que tenha tido menos impacto cultural.



Figuras 41 e 42: comparativo entre as a janela 4:3 da versão para TV e a janela 1,85:1 da versão para os cinemas, respectivamente.

Capítulo 3: A máquina, o desconhecido e o homem.

No Capítulo 1, discorremos sobre o contexto histórico de *Encurralado* e sua posição mista dentro da filmografia norte-americana de telefilme e filme de autor. Já no capítulo 2, propusemos um olhar sobre as bases estéticas que compõem sua narrativa audiovisual: a linguagem dos gêneros e das alusões, que transformam o filme em ponte para todo um léxico cinematográfico pré-existente e ao qual o público tem acesso.

Tendo como base esses dois capítulos anteriores, podemos dar início, então, ao trabalho de análise filmica dessa obra. Curiosamente, *Encurralado* possui uma característica vital para que essa atividade se torne, ao mesmo tempo, direta e complexa: ele é um filme muito simples. Em sua narrativa, não temos muitos cenários, muitos personagens ou uma trama carregada e cheia de reviravoltas — trata-se, em suma, de variações da mesma ação, a perseguição, como já discutido. Encontrar ali algum tema central para realizar sua análise é, presumidamente, algo simples, mas também desafiador: como transpassar a *primeira* camada de leitura? Como aprofundar essa leitura com, aparentemente, tão poucos elementos à disposição?

A beleza da simplicidade está, justamente, em ver como esses elementos ganham força quando colocados em oposição entre si e em relação ao seu próprio contexto e à bagagem que nós, espectadores, carregamos conosco (daí a importância dos capítulos 1 e 2). As leituras podem ser ricas e únicas (e colateralmente enviesadas) por necessitar que o leitor impute elementos do seu histórico e léxico particulares para preencher as lacunas interpretativas que a narrativa não entrega facilmente. Como já dito, histórias não surgem do vácuo, elas possuem pontes com o lugar que surgem, com quem as escreve e com que as lê.

Outro desafio que se apresenta é: por onde começar, uma vez que a história é tão direta ao ponto. Começar pelo elemento humano parece ser a melhor estratégia, e ironicamente (ao menos por ora) o encontramos na sua figura mais pitoresca e que mais salta aos olhos: o Caminhão homicida. Ele é o antagonista dessa história, são suas ações que colocam a narrativa em movimento e é ele a materialização da turbulência e da paranoia do protagonista. As principais perguntas que surgem giram ao redor dele: quem ele é? O que quer? Qual sua história e motivações? E, talvez mais importante para o momento, o que ele representa?

Tratar sobre o protagonista implica também em discutir aquilo que ele enfrenta, afinal os sentidos emergem da oposição entre as duas partes. Essa figura pitoresca, que chama tanta atenção, pode servir de ponte para os símbolos potentes e para os discursos imbuídos nessa narrativa, que justamente por ser tão simples, contém inúmeros. Mas acredito que existam três

lentes de leitura que indicam um bom caminho para a análise e que já foram introduzidas nos capítulos anteriores. São elas: o homem contra a máquina, o homem contra o desconhecido, e o homem contra o homem.

Claro que há outras abordagens possíveis, filmes são polissêmicos, mas estas trabalham o campo psicossocial dessa história de maneira satisfatória, como pretendo demonstrar. Para isso, julgo necessário para um melhor entendimento e didatismo da análise uma breve recapitulação de seus principais pontos. Claro que estamos falando de uma mídia audiovisual e nada substitui sua visualização.

Ao filme, então.

RESUMO DA ÓPERA

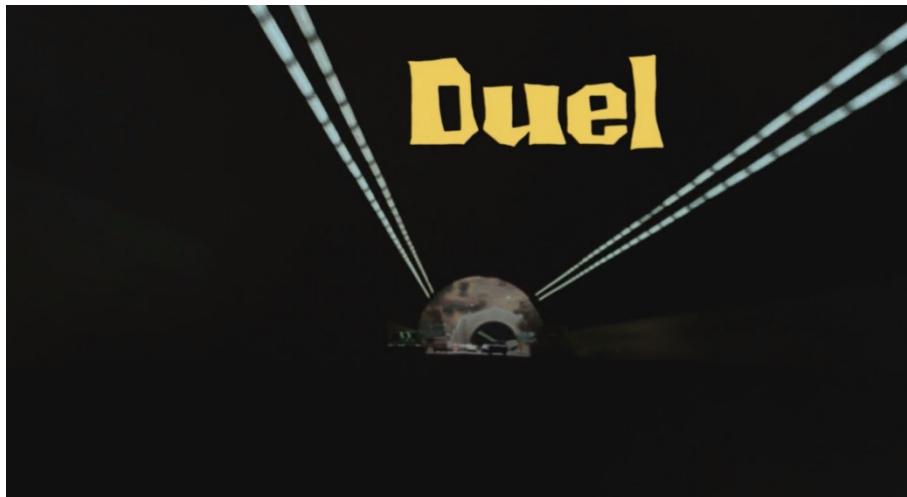


Figura 43: cartela de título em Encurralado, na versão para os cinemas.

David Mann (Dennis Weaver) é um vendedor de meia-idade e classe-média em uma viagem de negócios pelas estradas áridas do Deserto de Mojave, em seu compacto Plymouth Valiant vermelho. O filme se inicia com o ponto de vista do carro, saindo de sua tranquila vizinhança suburbana, passando pela caótica cidade, até chegar em uma rodovia praticamente deserta, onde Mann ouve no rádio as lamúrias de um homem anônimo tendo que admitir que sua esposa é a provedora da casa, e não ele.

Mais à frente, Mann se depara com um grande Caminhão-tanque em marcha lenta. A palavra “inflamável” ocupa a lataria do caminhão em letras garrafais, indicando de prontidão sua personalidade irritadiça e o possível perigo que representa. A lentidão do veículo força Mann a ultrapassá-lo, tranquilamente, com seu pequeno Valiant, como algo genuinamente rotineiro. Instantes depois o caminhão retoma bruscamente a frente, pegando Mann de surpresa e assustando-o. Está dado o início do duelo.

Mann consegue tomar a frente novamente, deixando o Caminhão para trás, que responde com uma buzina ameaçadora. O pequeno Valiant para em um posto de gasolina: enquanto Mann conversa com o frentista, o Caminhão se aproxima da bomba ao lado — irritado com a demora, o caminhoneiro buzina. Mann não consegue ver seu rosto, mas enxerga as botas de couro de cobra do homem quando ele desce do Caminhão. O protagonista se dirige ao telefone público.

Ele tem uma conversa rápida e ríspida com sua esposa: eles brigaram na noite anterior, porque um homem “a comeu com os olhos” e ele não fez nada a respeito. Antes de partir, o frentista diz a Mann que ele precisa trocar a mangueira do radiador, ao que ele ignora. O Caminhão, ainda esperando, buzina enfurecido.

De volta para a estrada, o Caminhão alcança novamente o Valiant, chegando cada vez mais perto, ameaçadoramente. Mann, com medo, permite que a máquina o ultrapasse, mas quando o Caminhão toma a frente, ele desacelera, impossibilitando Mann de manter o ritmo necessário para sua viagem. Irritado, ele tenta ultrapassar novamente o Caminhão, que obstrui constantemente o seu caminho. Com a mão esquerda, ele acena para Mann passá-lo, só para que ele quase bata em um outro carro vindo na faixa oposta. O caminhoneiro quis matá-lo.

Assustado, Mann pega uma rotatória em alta velocidade e colide com uma cerca. Ele tenta dizer aos velhos que estão por perto sobre o ataque do caminhão, mas ninguém lhe dá ouvidos. Com dores no pescoço e em choque, vai à lanchonete da estrada (o Café do Chuck) tentar se recompor. Em um monólogo interior, ele se pergunta os motivos da agressão e da efemeridade da vida, para depois se acalmar com um mantra de que tudo aquilo passou... Só para encontrar o “inflamável” estacionado do lado de fora.

Neurótico e paranoico, Mann se senta na mesa do *diner*, observando os homens durões na lanchonete, seus braços e botas de couro; apequenado na presença deles, ele tenta adivinhar quem é o motorista misterioso e passa a ensaiar um pedido de desculpas. Entretanto, zangado com sua própria autopiedade, ele inicia uma briga com um dos clientes e é expulso do local, só para ver o Caminhão “inflamável” indo embora — nenhum dos homens era o caminhoneiro, e ele só estava no aguardo de que Mann saísse dali.

Em movimento novamente, o Valiant se depara com um ônibus escolar emperrado na estrada. O motorista lhe pede ajuda, muito para o desespero de Mann, que mesmo assim não consegue dizer não. Enquanto ele tenta empurrar o ônibus com a tração do carro, as crianças zombam dele, até que Mann vê o Caminhão, ameaçadoramente, à espreita no túnel à frente. Neurótico, Mann tenta avisar o motorista do ônibus sobre o “inflamável”, assustando os pequenos. Com medo, ele arranca o carro que estava preso sob o chassi do ônibus e foge,

observando pelo retrovisor o caminhão ajudando as crianças (ao que tudo indica, a ira da máquina é somente contra Mann).

Em seguida, em uma encruzilhada com a linha do trem, o Caminhão tenta empurrar o Valiant sobre as linhas da locomotiva para ser esmagado, testando o poder dos freios do carro de Mann. Assim que o trem passa, Mann acelera e tenta se distanciar do caminhão ao pegar um caminho alternativo, mas a tranquilidade é passageira e logo o encontra novamente.

Os dois prosseguem em marcha lenta e tensa pela estrada, até chegarem em um outro posto. Mann encosta o carro e o Caminhão para no acostamento, esperando por ele. Mann entra em uma cabine telefônica, tentando contatar a polícia sobre as agressões do Caminhão, quando o monstro reaparece e tenta atropelá-lo, destruindo a cabine e as jaulas de bichos peçonhentos expostas no local.

Na tentativa de se distanciar de seu algoz, escondendo-se atrás de uma colina, Mann estaciona o carro ao lado da linha do trem e decide esperar (mesmo que isso signifique chegar atrasado ao seu compromisso). Ali perto, há um ferro-velho de carros antigos, como um cemitério, no qual a câmara parece englobar o Valiant junto à sucata. Mann cai no sono enquanto reflete sobre os motivos de tudo aquilo estar acontecendo. Ele acorda com a buzina da locomotiva, a qual ele confunde primeiramente com a do Caminhão. Rindo de si mesmo, ele volta à estrada, só para se deparar com o Caminhão novamente, intencionalmente esperando por ele, parado no acostamento. Ele se posta novamente à frente de Mann, antagonizando-o.

Como se estivesse zombando do homem e o convidando para o embate, ele bloqueia o caminho, e sempre que Mann tenta se aproximar a pé, ele se distancia. Quando Mann pede ajuda para um casal de idosos, o Caminhão ameaça os atropelar. Enraivecido, Mann acelera com toda a força do motor, ultrapassando o Caminhão e reiniciando a perseguição. Mann aceitou o chamado, aceitou o duelo.

Os dois se dirigem para as montanhas, quando a mangueira do radiador do Valiant se rompe, e o motor superaquece (antes ele tivesse escutado o frentista do primeiro posto). Desesperado e paranoico, gritando como uma criança, Mann tenta seguir com o carro pela estrada íngreme, torcendo por uma descida, enquanto o Caminhão o segue lentamente, como se não tivesse pressa para o bote e se divertisse com a situação de Mann.

Em meio à fumaça do motor, o Valiant mal consegue aguentar a subida, mas alcança o pico e pega velocidade na descida, para o alívio de Mann. Ele se machuca em uma curva e acaba pegando um caminho sem saída, que dá para o precipício. O Caminhão o segue.

Desesperado para acabar com aquilo, Mann embica o carro em direção ao Caminhão para que batam de frente, e trava o acelerador com sua maleta (na qual seu nome está marcado).

No momento em que as máquinas vão colidir, Mann salta, fazendo com que o Caminhão e o Valiant caiam no desfiladeiro, sem dar chances para os freios do “inflamável”. O Caminhão é destruído na queda, e contemplamos os últimos suspiros da máquina.

Entusiasmado com a vitória no duelo, David Mann comemora efusivamente, sem que haja ninguém para testemunhar sua glória. Sozinho e no meio do nada, ele se senta na beira do desfiladeiro, observando o pôr do sol, sem perspectivas para onde ir.

3.1. Homem contra a máquina.

Literalmente, Mann enfrenta uma máquina. O Caminhão é, afinal, um veículo automotivo, um conjunto de mecanismos combinados para receber uma forma definida de energia, transformá-la e restituí-la sob a forma mais apropriada, ou para produzir determinado efeito: no seu caso particular, transportar grandes quantidades de carga (definição tirada do Dicionário Online de Português⁵⁰). Pelo lado figurado, no entanto, a definição para máquina pode ser a de “homem que obedece cegamente às determinações de outrem”⁵¹.

Não se trata somente de um aparato ou instrumento, mas também de um mecanismo ou sistema responsáveis pelo seu próprio funcionamento. Portanto, ao usarem a imagem do Caminhão como antagonista, Matheson e Spielberg indicam que a luta de David Mann pode não ser somente contra o automóvel intrinsecamente, mas também contra aquilo que ele representa. As interpretações, então, podem ser inúmeras.

A mais imediata, devido à natureza do embate, seria a inquietação contra a presença tecnológica no cotidiano moderno, na qual um homem não identificado (o caminhoneiro) é resumido a sua máquina (o Caminhão). Isso seria um exemplo da tecnofobia dos Estados Unidos nos anos de 1960 e 1970, período de grandes avanços tecnológicos e de tantas incertezas sociais e políticas (GORDON, p. 16). O caminhoneiro, no entanto, não está só: Mann parece partilhar de tal situação, no momento em que seu pequeno Plymouth Valiant se apresenta, não apenas como uma extensão de seu corpo, mas reflexo de sua personalidade e ao mesmo tempo determinante para ela.

O filme está situado no seio da sociedade que inventou a cultura do automóvel, cuja indústria foi vital para o fortalecimento desta mesma sociedade no início do século XX (Henry Ford sendo seu exemplo mais glorificado). Com o *boom* econômico do pós-guerra e a forte

⁵⁰ MÁQUINA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/maquina/>. Acesso em 19 de Maio de 2022.

⁵¹ Ídem.

suburbanização, o transporte individual automobilístico (leia-se, o carro) tornou-se uma ferramenta essencial para o norte-americano médio como David Mann: para que ele pudesse se deslocar para os centros urbanos, para que ele pudesse trabalhar, para que pudesse ter lazer, para que ele pudesse “ser alguém” e viver o Sonho Americano. Ter um carro, além de sua praticidade, também representaria *status* social (HOBSBAWM, 1995, n. p.).

O historiador Eric Hobsbawm aponta como, em 1957, os Sete Grandes do capitalismo (EUA, Canadá, Japão, França, Alemanha Ocidental, Itália e Reino Unido), sozinhos, representavam mais de três quartos do número de automóveis existentes no mundo. Ao mesmo tempo, o crescimento econômico de muitos dos chamados Países do Terceiro Mundo, entre as décadas de 1950 e 1980, poderia ser reconhecido através do notório aumento do número de caminhões em serviço nessas regiões (significante de um aumento considerável na produção e consumo dessas áreas). O baixo valor dos barris de petróleo árabes durante o mesmo período pode ajudar a explicar o crescente apreço que o automóvel conquistava nos países do bloco ocidental (*ibid.*, 1995), mas acredito que, considerando as tensões da Guerra Fria, faz também sentido que o uso do carro tenha ganhado força dentro de uma ideologia econômica liberal e individualista.

Nos anos de 1960, o estado da Califórnia, cenário de *Encurralado*, já se encontrava mais adaptado aos carros do que aos próprios pedestres ou a qualquer outro meio de transporte — sendo paradigmático do modelo urbano da “Idade do Motor” (EVANS, 1991, p. 112). Em 1973, Los Angeles já teria inclusive atingido um número maior de veículos do que de pessoas (FLINK, 1976, p. 211).

Não é incomum, dentro do universo popular, fazer leituras de indivíduos através de suas posses, e o carro não é exceção: modelos, marcas e valores podem ser indicativos do extrato social, da profissão e da personalidade de seus donos. Carros de luxo são mais vistos nos centros financeiros das cidades ou em bairros alta-renda, visto que é lá que trabalham e vivem o empresariado e as camadas mais ricas da sociedade; em bairros periféricos e empobrecidos, por sua vez, são mais encontrados modelos antigos e populares, pois são aqueles aos quais a massa proletária tem mais acesso (isso quando tem e não depende do transporte coletivo público); já nas áreas rurais ou rodoviárias, vê-se caminhonetes, tratores e caminhões, pois lá eles também têm uma função laboral.

Em seu artigo “Una relectura de *Duel*”, Santiago Garcia Ochoa trabalha os aspectos psicológicos do uso do carro que podem estar presentes na narrativa do filme (2013a, pp. 112-113). O primeiro deles, e talvez o mais claro, é o anonimato e a falta de comunicação que o automóvel proporciona: isolados e ocultados dentro de suas próprias cabines, os motoristas são

impossibilitados de se comunicar diretamente, recorrendo a faróis e buzinas para se fazerem entender, ao mesmo tempo em que não sabem necessariamente com quem se comunicam. Isso influi no curioso processo de tomar o carro pelo motorista, em que toda a personalidade e individualidade humana é endereçada à máquina e não a quem a guia. Gente se torna carro, carro se torna gente⁵².



Figura 44: o Caminhão, com sua cabine que lembra um rosto humano, sem aproxima rapidamente do pequeno carro de David Mann.

Em *Encurralado* isso é obviamente presente nas escolhas estéticas do roteiro e da direção no momento em que nem protagonista e nem público conseguem ver o rosto do caminhoneiro homicida: sua identidade permanece oculta, anônima. Assim, ao mesmo tempo em que o motorista se torna máquina, a máquina se torna humana aos olhos do espectador. Tomamos todas as qualidades humanas que estariam porventura atreladas ao motorista como características desse monstro mecanizado. A cabine do Caminhão se torna, assim, o rosto do vilão (figura 44). Não por acaso, ao escalar o Caminhão, Spielberg procurava uma máquina que, de alguma maneira, fosse “antropomorfizável”, daí a opção pelo Peterbilt: sua cabine comprida e seu para-brisa dividido em dois remeteriam ao nariz e aos olhos de um rosto humano, enquanto seus retrovisores laterais às suas orelhas (AWALT, 2014, p. 56).

⁵² Permita-me fazer uma breve digressão pessoal que acredito que possa ilustrar esse ponto: na cidade praiana de Ubatuba-SP, onde costumo passar as férias com a família, uma movimentada rodovia separa a cidade de sua orla, e os pedestres precisam atravessá-la para chegar à praia. Até hoje, não há semáforos que controlem o tráfego, de modo que os banhistas necessitam da boa vontade dos motoristas para poder atravessar. Sempre que um parava seu carro e nos dava passagem, meu pai o agradecia, mas referindo-se ao modelo do automóvel ou à cidade de sua placa de identificação: “obrigado, Campinas!” ou “valeu, Volkswagen!”. Afinal, essas são as únicas referências que meu pai tinha sobre aquele indivíduo, isolado dentro de seu carro. Da mesma maneira, vez ou outra meu pai chamaria de “playboy” aquele carro de grife que não fosse gentil.

Além disso, o Peterbilt parece carregar consigo uma outra potência visual: a da força bruta. A Peterbilt Motor Company é uma fabricante de caminhões norte-americana fundada em 1939, ainda muito requisitada nos serviços de transporte interno do país. A companhia surgiu a partir da necessidade recorrente do transporte de carga-pesada, uma vez que a indústria madeireira (muito em alta no início do século XX) possuía uma logística demorada e dispendiosa, já que o material era transportado principalmente através de tratores a vapor e a cavalo⁵³. Com isso, a Peterbilt construiu seu nome com modelos de “classe 8” (referente à veículos com peso superior à 15 mil quilos, segundo o índice GVWR norte-americano⁵⁴). E, dessa forma, a marca se tornou referência no transporte de carga-pesada e de algo bruto e forte.

Nobody's kid brother, this one stands on its own four tires and challenges every car made here or abroad to match it — pound for pound, dollar for dollar! Chrysler Corporation has the last word...

Valiant

25 ways you'll like Valiant best...

- It looks great.
- It's easier to get into than most big cars.
- The doors close with a big car "thunk."
- There's room for a well-dressed family of six.
- Even basketball players can sit up straight.
- The hood is low so you can see better.
- You can show more in the trunk than in most big car trunks.
- The optional engine (see floor) is so quiet you can hear back-seat passengers.
- You can get up to 30 miles per gallon on regular gasoline.
- You can cruise at top highway speeds with plenty in reserve.
- You can climb hills as if they weren't there.
- The Thrush-Aire ride is so smooth you could wear mittens.
- The optional body is probably the safest on the road today.
- The body is most graceful, best priced and easiest to load.
- Even when the engine's idling, the battery is charging.
- You can pull into parking spaces just closed to others.
- Your garage is suddenly over two feet larger.
- Everything under the hood is easy to get at.
- Valiant's finish stays shiny; you never have to polish.
- The exact interiors can be cleaned with a damp cloth.
- You can have power steering and power brakes.
- You can have stick shift or push-button automatic transmission.
- You can have a 4 door sedan or a station wagon. (See or floor panel).
- Your maintenance man will say, "Very low."
- The price is right.

Don't even turn the page—go at once to your Valiant dealer!

Figura 45: propaganda do Valiant com os dizeres: "Não é o caçula de ninguém, este carro se garante com suas próprias rodas e enfrenta qualquer outro fabricado aqui ou no exterior - libra por libra, dólar por dólar! A Chrysler Corporation tem a última palavra... Valiant."

Mas tal condição não diz respeito somente ao Caminhão/caminhoneiro, já que Mann também está fadado a isso. Se emprestamos ao caminhoneiro traços de seu veículo — como alguém sujo, cheio de marcas e cicatrizes, e, principalmente, “inflamável” como indica sua carroceria —, fazemos o mesmo com o protagonista. O Plymouth Valiant é pequeno, limpo,

⁵³ RYAN, Colin. Peterbilt – Truck Legends. **MotorTrend**, 14 de Maio de 2015. Disponível em: <https://www.motortrend.com/features/1505-peterbilt-truck-trend-legends/>. Acesso em 4 de Setembro de 2022. THE HISTORY of Peterbilt trucks (fun facts included!). **AKMI Corporation**, 24 de Fevereiro de 2020. Disponível em: <https://akmicorp.com/79-years-of-peterbilt-a-brief-look/>. Acesso em 4 de Setembro de 2022.

⁵⁴ Do inglês “gross vehicle weight rating”, ou “classificação de peso bruto do veículo”.

simétrico, muito mais frágil e menos imponente que seu rival, tal como o próprio David Mann (exploraremos a fundo mais à frente).

Fabricado pela Chrysler entre fim dos anos de 1950 e fim dos anos de 1970, o Valiant foi criado pela marca para que companhia pudesse adentrar o, à época, crescente mercado de carros compactos e populares⁵⁵. O veículo era endereçado especialmente à classe-média, sendo mais barato e leve que outros automóveis (e supostamente seguro e confiável), ao mesmo tempo em que pretendia manter a elegância e robustez de outros modelos do passado. Lançado com o slogan “Não é o caçula de ninguém, este carro se garante com suas próprias rodas”⁵⁶ (figura 45), o carrinho da Chrysler parece se aproximar da personalidade de Mann: um sujeito visto (até por si mesmo) como frágil e que procura compensar essa percepção de alguma forma.



Figuras 46 e 47: comparativo entre os estados do Valiant de Mann no começo da história e em seu trecho final, respectivamente.

Assim chegamos a outro aspecto psicológico do uso do carro apontado por Ochoa: o veículo como extensão do corpo do motorista. Tratemos sobre o ponto de vista da obra: embora o olhar da câmera passe por vários espaços distintos, ele está, geralmente, atrelado ao do protagonista. Mas na cena de abertura da versão do filme para os cinemas (a mais significativa das adições), o primeiro ponto de vista que acompanhamos é aquele do carro de Mann. Com a câmera rente ao asfalto, na altura do para-choque, o plano subjetivo sai da escuridão da garagem e se lança à rua. O primeiro elemento de Mann com o qual temos contato é o olhar de seu carro — os pontos de vista de homem e máquina, assim, se misturam.

A experiência sensorial de dirigir mostra como, quando ao volante, encaramos todo conjunto (motorista e carro) como pertencentes a um mesmo sistema nervoso. Essa ideia de extensão física dos corpos é clara quando pensamos que a segurança do motorista está atrelada à segurança do automóvel: não se pensa somente em “não acidentar o carro”, mas também em

⁵⁵ SHREVE, Russ. The Strange Development Story of the Plymouth Valiant. **Valiant.org**. Disponível em: <https://www.valiant.org/history.html>. Acesso em 7 de Setembro de 2022.

⁵⁶ CRYSLER Valiant Ad. **Attic Paper**. Disponível em: <https://www.atticpaper.com/proddetail.php?prod=1959-chrysler-valiant-ad>. Acesso em 7 de Setembro de 2022.

“não *se* acidentará”. Em certos momentos da perseguição em *Encurralado*, Mann colide seu Plymouth Valiant contra obstáculos: em um deles, antes da breve segurança no Café do Chuck, ele acaba com torcicolo ao bater em uma cerca; em outro, mais ao final, ao colidir com um cavalete, Mann fere os lábios a ponto de sangrar.

Se a princípio o Plymouth Valiant é limpo e simétrico tal como seu motorista, no embate final ele já se encontra sujo e amassado — antes de, enfim, ser destruído —, acompanhando a transformação emocional de Mann, que vai de um “homem civilizado” para alguém tomado pela raiva e comandado por um primitivo senso de sobrevivência (figuras 46 e 47). O mesmo acontece com o Caminhão: antes forte e imponente, ele se despedaça no precipício.



Figura 48: um contra-plongée da cabine do Caminhão.



Figura 49: o braço queimado pelo sol.



Figura 50: o para-choque do Caminhão, recortado dentro do quadro pelo reflexo no retrovisor de David Mann.

A direção de Spielberg aproxima Caminhão e caminhoneiro ainda mais ao decupar seus corpos, justamente ao tratar o veículo na *mise-èn-scene* como uma figura humana. Seu corpo também é recortado em planos próximos, *closes*, *contra-plongées* (figura 48) ou colocado em oposição a David Mann pela montagem. Ao decorrer do filme, Mann apenas tem vislumbres de seu motorista — o braço forte queimado pelo sol (figura 49) e as botas de couro de cobra — enquanto também experienciamos muitas vezes o Caminhão por pedaços de seu todo: detalhes de suas rodas, carroceria, cabine e para-choque (figura 50). Um paralelismo visual que conecta as figuras.

Aí que a alusão se mostra, novamente, potente nessa narrativa: esteticamente falando, Spielberg emprega uma cinematografia que alude aos clássicos do cinema de faroeste, como já discutimos no capítulo 2; e, dramaturgicamente, Matheson coloca essas figuras em oposições comuns ao gênero: o embate entre dois forasteiros em um lugar ermo e desértico, uma luta pelo honra e pelo território, como também já visto. O Caminhão é colocado em uma posição humana na narrativa.



Figura 51: o plano em questão: depois de um *zoom out*, as rodas do Caminhão são reveladas, à espreita.

Vejam, por exemplo, o momento em que Mann reencontra o Caminhão bloqueando a estrada. O Valiant vermelho vem se aproximando da câmera (distante, com uma lente telada) e, de repente, freia bruscamente, derrapando sobre a estrada terrosa; o *zoom out* da lente revela, logo depois disso, as rodas do Caminhão em primeiro plano, como se esperando pelo pequeno compacto (figura 51).

Além de explorar as tensões entre os elementos dentro e fora de campo, em um plano contínuo, o quadro final de Spielberg remete aos duelos dos filmes de faroeste — ou melhor dizendo, a sua decupagem e *mise-èn-scene*. As rodas do Caminhão em primeiro plano com o

Valiant ao fundo dialogam diretamente com os planos dos coldres dos pistoleiros dos *westerns*: um conflito silencioso, na base dos olhares, antes do primeiro tiro (figuras 52 e 53).

Se o coldre da arma é a roda do caminhão, o pistoleiro desconhecido é a máquina. O Caminhão é uma extensão de seu motorista, e, portanto, um personagem por si só, sentimental, emotivo, irritadiço. O “inflamável” escrito em letras garrafais em sua lataria não se refere somente ao conteúdo de sua carga, mas também a sua personalidade: uma simples fâsca, um simples distúrbio de seu mundo, e ele explode — tal qual como Mann, mas de maneira muito menos reprimida.



Figuras 52 e 53: plano de Era uma vez no oeste (Once Upon a Time in the West, Sergio Leone, 1968) em comparação com plano de Encurralado, respectivamente. Assim como na figura 51, os personagens do filme de Spielberg estão dispostos de maneira análoga aos duelos de faroeste.

A máquina age como uma criatura orgânica: os roncões de seu motor parecem rosnados de uma fera e suas táticas de perseguição lembram as de um predador com sua presa⁵⁷ (provocar, emboscar, cansar e isolar até encontrar o momento de finalmente atacar). Quando carro e Caminhão caem desfiladeiro abaixo, a edição de som lança mão de uma buzina estridente do Caminhão que se mescla a um rugido animalesco — o mesmo usado por Spielberg, anos depois, em *Tubarão* (AWALT, 2014, p. 140). Máquina e besta se misturam.

Filmada em um plano-sequência de aproximadamente um minuto (o segundo mais longo do filme, atrás somente do monólogo no banheiro do Café do Chuck), é uma morte lenta, agonizante e solene, e um tanto satisfatória, para o vilão dessa história, que tanto importunou o protagonista. Como a produção do filme possuía somente um Peterbilt para as gravações originais, a equipe de filmagem tinha exatamente uma única chance de gravar a destruição do Caminhão. A ação foi captada por todas as seis câmeras que tinham à disposição, a fim de garantir a maior quantidade de ângulos de cobertura possível. Por sorte, um dos cinegrafistas conseguiu captar toda a ação em um único plano contínuo, o qual Spielberg julgou perfeito para a morte lenta e prazerosa desse valentão da estrada. Os executivos da Universal, no entanto, ficaram desapontados por não ter ocorrido a explosão programada, e ordenaram Spielberg que regravasse toda a ação com um novo Caminhão, o que o diretor se negou a fazer. No fim das contas, Spielberg ganhou a discussão e o plano original foi mantido (AWALT, 2014, pp. 12 e 13).



Figura 54: os destroços do Caminhão.

⁵⁷ É possível encontrar, até pela fascinação que Spielberg tem pela animação, uma similaridade irônica de Mann e o Caminhão com os personagens do Papa-léguas e Willy Coiote, criados por Chuck Jones. Ambas as duplas encenam longas perseguições pelos desertos do Oeste Norte-Americano, ainda que Mann não seja astuto como a ave e nem o Caminhão idiota como o coiote.

Em câmera lenta, os destroços dos veículos se contorcem, se entrelaçam e se misturam à poeira, que levanta e dificulta a visão. Será que, finalmente, ele está morto? Quando a poeira baixa, a decupagem volta a dissecar o corpo do Caminhão, agora de fato em pedaços, para provar ao espectador que ele foi derrotado: a lataria amassada e carbonizada, os vidros quebrados, os medidores parados, óleo (ou sangue, aqui eles são a mesma coisa) escorre pelo volante. Uma roda gira lentamente até finalmente parar, como se fosse os últimos suspiros da máquina, sua linha vital desaparecendo (figura 54).

Óleo que é sangue, buzina que é rugido, para-brisa que são olhos, para-choque que é nariz — o Caminhão se torna, de fato, personalizado. Ao mesmo tempo, o corpo humano que o dirige praticamente desaparece, restando somente seu temperamento, ao qual ele empresta à máquina. Ele se vê alienado, e ela o substitui, um sentimento que parece evidente em uma sociedade como a norte-americana, à época cada vez mais dependente de sua tecnologia (para trabalho e para lazer). Considerando o caminhoneiro como um proletário, a ideia é ainda mais forte, a de um trabalhador resumido a sua função — quem controla a máquina pouco importa, desde que faça o trabalho.

Mann, no entanto, ainda que seja um colarinho-branco de classe-média, também vive o mesmo dilema. O carro é tão forte e tão importante na cultura da qual ele faz parte, como já discutimos: ele passa *status*, ele indica personalidade, ele é uma ferramenta essencial no seu meio (e aquela que usa para se salvar, ao jogá-la contra o Caminhão). Ironicamente, ao mesmo tempo, as máquinas são seus algozes principais: o Caminhão que quer matá-lo; o trem que parece ser cúmplice nesse complô, com direito a um “diálogo” com o Caminhão através de suas buzinas; o ônibus escolar que atrapalha a progressão de Mann; e, claro, seu próprio carro, que não é tão forte e rápido quanto o Caminhão e começa a falhar em um momento crucial.

Quando Mann procura esconderijo ao lado da linha do trem, a direção coloca o seu carro em oposição àqueles que se encontram em um ferro-velho próximo (figura 55). É um momento de respiro de tensão (e de preparação para o próximo calafrio), mas ainda assim fantasmal e até mesmo melancólico. A decupagem, em cortes em *dissolve*, emolduram o Valiant vermelho com os restos mortais de outros automóveis: estes vítimas do tempo, do uso, do trânsito (ou até mesmo de um Caminhão assassino, quem sabe). O carro de Mann pode estar (e provavelmente está) fadado ao mesmo destino, ao abandono e esquecimento, mas se entendemos o pequeno Valiant como extensão do corpo de Mann e mesmo como um substituto seu, o próprio homem enfrenta a mesma sina pois ele também é máquina.

O cemitério de carros remete a uma paisagem de ruínas civilizatórias, testemunhas do poder criativo do homem e, ao mesmo tempo, da fragilidade da condição humana —

especialmente em uma época em que a influência tecnológica é tão presente na vida dos indivíduos; crítica clara a essa presença, ainda mais se considerarmos que essa ruína é apresentada através de um modelo ainda vigente, o “sistema do automóvel”, como aponta Ochoa (2013a, p. 116). O protagonista é apenas uma engrenagem substituível em todo um sistema vicioso que se autoalimenta. E daí que ele não pode se encontrar com Forbes na reunião de negócios? Outro pode fazer esse serviço. E daí que ele não é esse marido forte e viril? Há outros homens por aí. Se porventura não se encaixar, há um espaço garantido para ele no ferro-velho, para ser largado e esquecido, enquanto um novo carro pode tomar seu lugar.

David Mann enfrenta também uma máquina fictícia e metafórica: sua própria vida, uma vida mecanizada, extremamente regrada e planejada (não necessariamente por ele mesmo) — como a definição figurada de máquina diz, um “homem que obedece cegamente às determinações de outrem”. Quando o desconhecido perturba essa rotina, Mann se vê em apuros, e esse é o ponto central para o próximo tópico da análise fílmica.



Figura 55: o pequeno Valiant de David, emoldurado pelo cemitério de carros, o ferro-velho. Presságio de seu destino.

3.2. Homem contra o desconhecido.

O herói de Encurralado é o típico americano de classe-média baixa que está isolado pela modernização suburbana. (...) E um homem assim nunca espera ser desafiado por nada além de seu aparelho de televisão quebrar e ter que chamar o técnico.
(Spielberg sobre David Mann, em SRAGOW, 2000. Citado em KENDRICK, 2014, p. 31.)

Assim, Spielberg define David Mann, um homem cujas principais preocupações são, a princípio, as mais corriqueiras possíveis (KENDRICK, 2014, p. 31). Ilhado em seu mundinho suburbano, presume-se que sua rotina seja básica: trabalhar aos dias úteis, descansar aos finais de semana, cuidar do carro, voltar para o jantar, assistir ao horário nobre da TV e alienar-se dos problemas do mundo... Todo um universo ao qual o próprio diretor é acostumado, sendo ele mesmo filho da cultura do *sun belt* e da suburbanização dos Estados Unidos no pós-guerra, e a qual ele abraça e ao mesmo disseca no seu corpo filmográfico.

Mann vive de aparências. Ele é extremamente dependente de seu carro, de seu trabalho, de ter uma família perfeita, de ter uma imagem pública forte e viril e de “vencer” pelo seu próprio mérito — ou seja, de fazer parte do etos do Sonho Americano e do *American Way*. No entanto, quando essas “engrenagens” que foram impostas a ele falham, ele sai de controle, fica neurótico, nervoso e, principalmente, paranoico. A modernidade o irrita, pois ele a desconhece, acostumado com um estilo de vida extremamente regrado e planejado. Uma vida mecanizada.

O monólogo interno que o personagem tem ao procurar asilo no Café do Chuck (figura 56) é fundamental para entender essa dimensão do protagonista:

Bom, nunca se sabe. Nunca se sabe. Segue a vida pensando que algumas coisas nunca mudam, como dirigir por uma rodovia sem que alguém tente assassinar você. Logo, ocorre uma bobeira... 20, 25 minutos da sua vida e tudo aquilo que te segurava se vai. Aí está, de novo, na selva outra vez. Tudo bem, rapaz, foi um pesadelo com certeza, mas já terminou. Já terminou.

Mal sabe ele que o pesadelo está apenas começando e que o Caminhão o aguarda do lado de fora. Mann tem dificuldade de encarar o inesperado, pois até então tudo lhe foi pré-estabelecido: respeitar os pais, conseguir um emprego, casar, comprar uma casa, ter filhos, prosperar e seguir a lei e a ordem — o tipo de homem ao qual Spielberg se refere. O próprio Mann tem certa consciência disso: em outro monólogo interno, este muito mais neurótico, ele se questiona sobre a velocidade do Caminhão (“Ele tem um tipo de ‘Super Diesel’, meu carro

não tem um motor tão potente”) e afirma que, mesmo que tentasse acelerar seu Plymouth Valiant o máximo que conseguisse, invariavelmente retornaria à velocidade limite — algo, em suas palavras, mais forte do que ele (“Não consigo dirigir a 130 ou 145 quilômetros por hora, assim que me distraísse, voltaria aos 100. É um hábito, não posso evitar!”).

Na sequência de abertura, Mann sai da segurança da simetria e homogeneidade dos subúrbios — do espaço privado, tão caro à classe-média estadunidense —, passa pelo caos e pela heterogeneidade da metrópole, até finalmente chegar ao isolamento da estrada e do deserto, comandada pela natureza e pela “falta de civilização” (o fato de que a polícia é praticamente inexistente nesse ambiente só contribui para essa leitura de Mann sobre ele). Quando o Valiant deixa a garagem, é possível escutar em *off* a seta sendo dada, mesmo em uma rua em que claramente não há movimento algum. David Mann é um homem forjado a seguir as regras (na esperança de, claro, conseguir algo em troca: o Sonho Americano). Com o Caminhão, é diferente, ele está acostumado a viver apartado do resto da sociedade, nessa terra “sem lei” como aquela dos clássicos de faroeste, onde apenas os mais fortes sobrevivem.



Figura 56: Mann lava o rosto e tenta se acalmar no banheiro do Café do Chuck.

No entanto, há mais coisas em comum entre os oponentes do que, à primeira vista, conseguimos perceber. Ambos vivem suas vidas seguindo expectativas, como aponta Spielberg:

Toda a vida do (personagem de) Dennis Weaver é muito parecida com a do próprio caminhão... Ele é tão disciplinado em seu estilo de vida, em chegar no trabalho na hora, quanto o caminhão é em esperar pessoas em becos sem saída, ravinas e desfiladeiros. (SPIELBERG, citado em GORDON, 2008, p.16).

O Caminhão está acostumado a mandar na estrada, e quando um pequeno Valiant toma a sua frente, seu mundo é desequilibrado, e ele se irrita. O mesmo vale para Mann, que, a partir do momento em que as coisas desandam do roteiro programado de sua vida, se descontrola e entra em um forte estado paranoico. Mesmo seguindo todas as regras — provendo para o seu lar, sendo um trabalhador exemplar, respeitando a lei e a ordem, sendo um “cidadão de bem” —, ele ainda se pega nessas situações frustrantes: não ser visto como o homem da casa, não ser respeitado por aqueles economicamente inferiores a ele e, no caso mais extremo, ter sua rotineira viagem de negócios interrompida por um caminhoneiro homicida.

Esse estado paranoico e de frustração parece ser compartilhado por uma grande parte da sociedade norte-americana daquele contexto. Depois de anos de otimismo econômico no pós-guerra, as incertezas políticas e sociais (definidoras para o mal-estar discutido no capítulo 1) tomavam conta: a crise econômica, a Guerra do Vietnã, as lutas pelos direitos civis, a “ameaça vermelha”, etc. A “maioria silenciosa”⁵⁸ de norte-americanos médios, como definiu Richard Nixon, não estava contente com as mudanças radicais que o país experienciava, ao mesmo tempo em que se sentia frustrada ao não conseguir viver as promessas que o etos do *American Way* havia lhes prometido.

Há uma passagem do antropólogo norte-americano Marvin Harris que parece encapsular perfeitamente esse sentimento:

Muitos milhões de americanos ficaram tão consternados e frustrados com a destruição de instituições e valores estimados, esmagados por impostos, ineficiência burocrática, desemprego, crime e inflação, até o ponto que não parecem mais se importar se o mundo vai acabar ou não. (...) Essas premonições sombrias podem ser geradas, mais do que pela fé religiosa, por uma falta de compreensão da situação cultural pela qual passa os Estados Unidos. Por que o Sonho Americano não se tornou realidade? Por que tantas coisas deram errado? Sem uma compreensão objetiva da vida social, as pessoas se imaginam nas garras de forças satânicas descontroladas. Mas nós, homens e mulheres comuns, somos os únicos autores de nossos descontentamentos. Buscando um mundo melhor, passo a passo, juntos tecemos a teia que nos prende aos nossos sonhos.

⁵⁸ No trote ao qual Mann escuta na rádio, o personagem do DJ Dick Whittington (que parece muito espelhar o próprio senhor Mann) se define como um “membro da maioria silenciosa”, em referência à fala de Richard Nixon sobre a suposta maioria de norte-americanos que eram a favor da participação do país na Guerra do Vietnã, mas que não tinham suas vozes ouvidas da mesma maneira que aquelas que eram contra a adesão ao conflito. O programa que passa na rádio é real e não está presente no roteiro original de Matheson, sendo uma adição do diretor Spielberg à história (AWALT, 2014, p. 98). Falaremos mais sobre ele no próximo tópico.

Tremendo, esperamos o abraço de uma besta desumana, mas estamos apenas esperando por nós mesmos. (HARRIS, 2011, p 15)

Dessa reflexão, retiro alguns possíveis questionamentos que o norte-americano médio se fazia à época: o que explica essa frustração, esse fracasso? Seria mesmo que todas as promessas de sucesso meritocrático feitas pela cultura norte-americana, replicadas na TV, nos filmes, nas propagandas, talvez fossem, de fato, vazias? Na falta de respostas (ou de vontade de enxergar as falhas em seu próprio sistema), a sociedade norte-americana procurava agentes externos para culpar: seriam os comunistas, preocupados em derrubar os Estados Unidos de sua posição de potência global? A contracultura, empenhada em destruir valores tradicionais do modo de vida americano, trazendo “imoralidade” para os lares em favor de um suposto pluralismo? Ou essa tecnologia que não funciona, que distancia as pessoas de suas raízes e de Deus?

A frustração ganhava, assim, contornos sobrenaturais; um grande mal, desconhecido e sem rosto, a “besta desumana” citada por Harris, que agiria sobre os indivíduos. Um mal que poderia vir de qualquer lugar, qualquer coisa, qualquer um — um estado paranoico profundo, inconsciente, fruto desse sentimento de fracasso e, ao mesmo tempo, alimento para ele. A neurose de David Mann antecede até mesmo o Caminhão: está em chegar no horário para sua reunião de negócios, em voltar para casa a tempo do jantar, em respeitar as leis de trânsito.

Ele fará de tudo que está ao seu alcance para não alimentar essa besta, esse Golias mecanizado. Os paralelismos entre David Mann e o Caminhão e a histórica bíblica de Davi e Golias são muito claros, inclusive na escolha do nome próprio do protagonista. Um pequeno homem lutando perante uma força mítica e imensa, que beira o sobrenatural, que deve utilizar-se da inteligência e das artimanhas para derrotar seu oponente.

Mas a besta está sempre à espreita. Imparável e focado, o Caminhão encarna esse desconhecido, visto que não vemos o rosto de seu motorista, não sabemos sua origem e não temos certeza de suas motivações fora uma vontade irremediável de matar Mann. Segundo Andrew Gordon, *Encurralado* parece se encaixar na descrição Tzvetan Todorov do gênero fantástico, que implica na hesitação do protagonista em encarar uma explicação natural e sobrenatural sobre aquilo que o acomete (GORDON, 2008, p. 16). Os monólogos internos de Mann, especialmente aqueles no *diner*, mostram que o personagem custa em largar mão de racionalizar sua situação: de repente foi algo que Mann fez ou disse na estrada; de repente o caminhoneiro estava tendo um dia ruim e decidiu descontar a raiva nele; de repente o Caminhão é rápido por causa do seu combustível especial ou por causa de seu motor; de repente, o

Caminhão só parou no Café do Chuck porque já conhece o lugar; de repente, se Mann se humilhar e pedir desculpas a um daqueles homens que pode ser o caminhoneiro, ele o perdoará.

As explicações racionais, no entanto, parecem não ter base. No Café do Chuck, Mann se pergunta se deveria chamar a polícia local, mas isso significaria ter que ficar mais tempo ali e chegar atrasado ao seu compromisso (lembramos, Mann é esse tipo de pessoa). E quem acreditaria nele?, ele pensa: “Essa gente não testemunharia ao meu favor...” — “essa gente” da estrada, subalterna, ignorante, diferente dele mesmo, que com certeza defenderia um dos seus e não alguém de fora (figura 57). Além disso, o que a polícia poderia fazer⁵⁹? Partilhando do sentimento geral da sociedade norte-americana de questionar suas instituições e autoridades, Mann não acredita fielmente que eles seriam de alguma ajuda nesse lugar sem lei ou ordem.



Figura 57: David Mann observa a clientela proletária do Café do Chuck.

Descartadas as explicações racionais, Mann se sente, então, como se em uma conspiração (como já discutimos ao tratar sobre o *thriller*). Quando o protagonista alerta sobre o perigo do Caminhão, ninguém acredita nele: o velho no Café do Chuck o ignora, o motorista do ônibus escolar tenta desmenti-lo em frente às crianças, e o casal de idosos (especialmente a mulher) não quer ter parte naquela confusão. Ou todos são ignorantes, ou todos fazem parte dessa trama macabra que o assola, corroborando com o estado paranoico da sociedade norte-americana que acabamos de discutir.

O Caminhão parece ser um espectro fantasmagórico o qual somente Mann enxerga — de maneira similar ao que ocorre ao protagonista Bob Wilson (William Shatner) em *Nightmare*

⁵⁹ Em um *voice over* cortada da versão para os cinemas, mas presente na original para televisão, Mann faz um comentário jocoso sobre a polícia local, dizendo que os agentes da lei não poderiam fazer nada a respeito do Caminhão, já que provavelmente trabalham a cavalo. Há duas coisas a se pontuar nesse comentário: primeiramente, um preconceito de classe de Mann, que acredita que a região não é civilizada o suficiente para ter uma polícia motorizada; e uma referência ao gênero do *western*, aos agentes da lei a cavalo.

at 20,000 Feet, quinto episódio da terceira temporada de *Além da imaginação*, dirigido por Richard Donner e escrito também por Richard Matheson em 1963. Nele, um passageiro de um voo comercial vê uma estranha criatura a sabotar uma das asas do avião, mas que, devido ao seu histórico de pânico de voo, é desacreditado por todos. Os desdobramentos de uma mente paranoica são temas recorrentes na obra do roteirista, e com David Mann não é diferente: não somente apenas ele vê o perigo, como esse perigo parece interessado apenas nele (o que explicita seu caráter neurótico, frustrado e recalcado).

Assim sendo, em *Encurralado*, a direção de Spielberg também trata de conotar um caráter sobrenatural e fantasmagórico ao Caminhão. Mais de uma vez, o Caminhão desaparece e ressurge entre cortes, como se teletransportasse ou fosse uma entidade etérea, capaz de perseguir Mann aonde quer que ele vá. Em outros momentos, a máquina só se faz notar quando dentro do quadro da câmera (como no momento em que ele assusta Mann ao passar zunindo ao lado do Valiant, algo realisticamente improvável, como já discutimos). Quando Mann para para ajudar o ônibus escolar, ele pergunta ao motorista se ele viu o Caminhão passar, ao que ele responde que não. Ao ver a incredulidade de Mann, ele argumenta que talvez estivesse dentro do ônibus e não o notou passar.

A pergunta que parece passar pela cabeça de Mann é: como este homem não viu algo tão grande e perigoso? Talvez o Caminhão não seja nada extraordinário para o motorista de ônibus e dessa forma não lhe chamou atenção alguma... Ou talvez ele seja, de fato, uma entidade sobrenatural cujo único propósito é aterrorizar exclusivamente a Mann. No entanto, não demora muito para que o Caminhão reapareça: no túnel à frente, ele surge, espreitando nas sombras, silhuetado como uma grande massa escura e diabólica, acendendo os faróis para ao mesmo tempo aterrorizar e zombar de Mann (figura 58).

Não é preciso muito para tanto. À essa altura, apenas vê-lo leva Mann a um estado de frenesi e desespero. Uma das crianças diz a ele que ele deve estar louco (“You must be out of your brains”, no original), com o que o motorista do ônibus concorda. Enquanto Mann tenta enxotar as crianças para dentro do ônibus (para a suposta segurança delas), o motorista procura acalmá-las, tentando invalidar a neurose do outro, dizendo: “contanto que fiquem fora da estrada, vocês ficarão bem”. Mas o próprio David Mann se manteve “fora da estrada”, seguindo as regras e as leis, procurando não correr riscos e ficar longe de problemas — e, ainda assim, ele corre perigo.

Ao meu ver, o caráter sobrenatural e fantasmagórico do Caminhão conflui nessa ideia de que o perigo pode vir de qualquer lugar, inclusive das coisas cotidianas: o filme se passa, afinal, em um espaço rodoviário, carros e caminhões são figuras recorrentes nesse tipo de ambiente. Mas, talvez mais ainda, a paranoia de Mann (como da sociedade norte-americana) também se origina no medo do outro, do diferente, do desconhecido. Nos anos do pós-guerra, a população branca de classe-média se isolou nos subúrbios em busca de melhores condições de vida, mas também para fugir da violência dos centros urbanos mais cosmopolitas. Dessa forma, os espaços suburbanos se tornaram não apenas esterilizados, como também universos autocontidos — já falamos como a família nuclear e a vizinhança ganharam força nesse processo no capítulo 1. Tudo que não é pertencente à essa bolha particular de Mann lhe é alienígena.



Figura 58: o Caminhão aterroriza e zomba de Mann.

Ainda que Spielberg rechace uma leitura marxista dessa história (AWALT, 2014, p. 185), Mann (como um trabalhador colarinho-branco) parece deslocado nos ambientes proletários com os quais se depara em sua viagem, como os postos de gasolina e o *diner* de beira-de-estrada — brutos e sujos, o oposto da homogeneidade estéril de seu lar. No Café do Chuck, ele se sente exposto e fragilizado perante os olhares da clientela rústica; no segundo posto de gasolina, ele se sente em um circo de horrores (literalmente, o lugar tem uma exposição de criaturas peçonhentas!). Ao mesmo tempo, ele os trata com certo desdém, com um senso de superioridade moral e intelectual latente: ao fazer pouco caso da sugestão do frentista do posto para trocar a mangueira do carro, ou ao soletrar “centeio” para a garçonete do Café do Chuck

como se ela fosse uma completa inepta (ainda que a mulher seja a única ali que o trate com total cortesia).

Mann tem medo desse outro, e ele tenta dar um rosto a esse desconhecido: paranoico na lanchonete, o espectador mergulha na subjetividade do protagonista, que tenta decifrar qual dos homens presentes é o caminhoneiro assassino enquanto a câmera se aproxima desconfortavelmente de seus rostos. Talvez, para Mann, não apenas seu algoz poderia ser qualquer um deles, mas também qualquer um deles poderia ser um algoz em potencial — afinal, eles são diferentes (e, ao mesmo tempo, Mann almeja se aproximar a eles, como discutiremos no próximo tópico).

Ironicamente, Mann utiliza-se de dois símbolos da América suburbana para derrotar o Caminhão: seu carro particular e sua maleta de trabalho, em cujo couro está marcado seu nome, David Mann. É como se ele abdicasse dessa identidade, para retroceder a um estado bárbaro que por tanto tempo ele renegou, e, assim, destruir a “besta desumana” ao qual Marvin Harris faz referência (OCHOA, 2013a, p. 113). No entanto, como o final ambíguo deixa transparecer, ele apenas a abraça: o resultado não é tão compensatório, como iremos discutir a seguir.

De qualquer maneira, o Caminhão se apresenta, dessa forma, não só como máquina, não só como sobrenatural, mas também humano. E, portanto, o duelo presente no título original do filme é, talvez mais do que tudo, um duelo entre homens.



Figura 59: o "abraço da besta desumana", o grande Peterbilt e o pequeno Valiant se atacam antes de seu fim.

3.3. Homem contra o homem.



Figura 60: Mann observa o escrito "inflamável" na enferrujada lataria do Caminhão antes da infeliz ultrapassagem.

Com suas origens nas justas medievais, o duelo era comumente praticado na Europa moderna dos séculos XVIII e XIX, especialmente no meio militar e entre a nobreza rural britânica, o chamado *gentry*. Era um embate arranjado entre duas pessoas, com armas combinadas — como, por exemplo, ambas com os mesmos tipos de pistola ou de sabre — e regras pré-estabelecidas — como atacar somente com as armas ou atirar somente ao sinal ou em turnos sorteados (HOPTON, 2011).

A defesa da honra era um tema recorrente nestes arranjos: quando uma das partes se sentia ofendida pela outra (por questões familiares, econômicas ou de dano pessoal), estes embates eram organizados. O intuito não era necessariamente matar o oponente (embora fosse um resultado comum de acontecer), mas sim demonstrar sua destreza perante o risco de morte, para assim restaurar seu orgulho diante do olhar público — o que faz do duelo um evento social, mais do que privado (CONNELL, 2005, p. 190).

Dentro da tradição narrativa, o uso do embate físico homem a homem como um acerto de contas definitivo entre os personagens é recorrente. Em muitas histórias, o clímax da narrativa é atingido no momento do duelo entre protagonista e antagonista, cada um deles representando uma visão de mundo ou temas que entram em colisão. Os exemplos são muitos: no teatro inglês, pode-se citar a luta entre MacBeth e MacDuff em *MacBeth*, tragédia de Shakespeare; no cinema japonês, o embate entre o *ronin* andarilho de Toshiro Mifune e o líder da gangue de bandidos em *Yojimbo* (Akira Kurosawa, 1961); e em Hollywood, o duelo final de

Star Wars: o retorno do Jedi (*Star Wars: Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983) entre Luke Skywalker e Darth Vader simboliza a luta entre luz e sombras.

Em *Barry Lyndon* (1975 [figura 61]), do diretor Stanley Kubrick, os duelos do oportunista personagem titular na Inglaterra do século XVIII são de extrema relevância para sua construção de personagem, como alguém que se utiliza do combate e de suas artimanhas para subir na escala social (e o que também, eventualmente, é responsável por sua queda). *Os duelistas* (*The Duellists*, Ridley Scott, 1977) retrata os intensos duelos entre dois militares na França napoleônica ao decorrer de vários e vários anos. O filme de Ridley Scott, inclusive, possui semelhanças estruturais com *Encurralado*: como David Mann, o personagem de Armand d'Hubert (Keith Carradine) inicialmente foge do confronto, mas é constantemente perseguido pelo tenente Gabriel Feraud (Harvey Keitel), um obstinado e obcecado duelista, assim como parece ser o caso do Caminhão, motivados por uma aparente questão de honra.



Figura 61: um duelo de pistolas em Barry Lyndon.

No entanto, dentro do campo do cinema, nenhum outro gênero parece apropriar-se do duelo como ferramenta narrativa como o *western*. Não é surpresa, visto que, historicamente, são narrativas que retratam sobre a demarcação de honra e território na fronteira, onde a lei muitas vezes dá espaço para o justicamento e as diferenças são resolvidas na base da força — a palavra “duelo” é comum em títulos do gênero, como *Duelo ao sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) e *Duelo em Diablo Canyon* (*Duel at Diablo*, Ralph Nelson, 1966). Como já discutimos, são histórias em que, no geral, são os mais fortes que sobrevivem, e por isso tão centralizadas em homens — visto que, no senso comum ocidental, força, rigidez e resiliência são associadas a figuras masculinas. Ao aludir ao *western*, *Encurralado* parece promover uma discussão histórica e cultural ao redor dessa(s) mesma(s) figura(s) masculina(s).

Mas antes de entender como a masculinidade dos personagens é discutida em *Encurralado*, é necessário compreender *qual* tipo de masculinidade é apresentado e problematizado na obra de Spielberg. Raewyn Connell, socióloga australiana cujo cerne da obra acadêmica é focada na discussão das relações sociais dos gêneros, identifica em seu livro *Masculinities* (2005) como as identidades masculinas são multifacetadas e plurais entre culturas distintas, e até mesmo dentro de um mesmo contexto, em sua relação com as mulheres, com outros homens, com a sexualidade e com as classes sociais às quais pertencem.

Ao primeiramente promover um histórico dos estudos sobre masculinidades, Connell aponta como a compreensão do tema é difusa, sendo constantemente o embate e o amálgama de senso comum popular, de uma suposta biologia cientificamente comprovada pelos adeptos da teoria dos “papéis dos sexos” e da ideia de construção social trabalhada por psicanalistas, antropólogos e sociólogos (CONNELL, 2005, p. 3). A busca por uma explicação científica sobre a masculinidade já é enviesada, visto que, por questões das relações de gênero, a atividade científica (assim como o cinema, podemos notar) é dominada por homens.

Se, na cultura de massas, força e racionalidade são apresentados como características dos homens (e, por outro lado, sentimentalidade e subserviência como das mulheres), é porque existe um motor ideológico (mesmo que inconsciente) de quem produz essa cultura e que deseja que as relações se deem nesses termos. Assim sendo, é notável que a discussão sobre masculinidade não parece ser completamente isolada de uma discussão sobre as relações entre os gêneros — ainda mais quando notamos que masculinidade é muitas vezes definida como “aquilo que não é feminino” e vice-versa.

Ainda segundo Connell, mesmo que Sigmund Freud nunca tenha escrito de maneira sistemática sobre masculinidade, seus trabalhos abalaram uma aparente “masculinidade” natural e objetiva no âmbito europeu. Suas observações eram inspiradas pelos princípios psicanalíticos, quais sejam, a ideia de continuidade entre o estado mental normal e neurótico, os conceitos de repressão e do inconsciente, e seus métodos para “ler” através de sonhos, piadas, atos falhos. Freud entendeu que a sexualidade adulta e o gênero não eram estáticos por natureza, mas eram construídos através de longos processos sociais e de conflitos (*ibid.*, p. 8 e 9).

Dessa maneira, Freud plantava a semente de uma teoria de organização patriarcal da cultura, passada de geração em geração através da construção da masculinidade. A dimensão social do superego (o agente inconsciente que julga, censura e apresenta ideias) era tratado como o “meio pelo qual a cultura obtém controle sobre o desejo individual, especialmente a agressividade” (*ibid.*, p. 10). A masculinidade adulta seria então fundada no trágico encontro entre desejo e cultura.

No entanto, mesmo com Freud, muitas das linhas teóricas da psicanálise na primeira metade do século XX tratavam o gênero como algo natural do desenvolvimento do indivíduo, não uma construção, e o desvio desse caminho era visto como patológico. Para Carl Jung, por exemplo, ainda que as questões de gênero fossem centrais para o sistema que desenvolveu após seu rompimento com Freud, masculino e feminino são arquétipos: sim, as pessoas são complexas e têm masculinidade e feminilidade simultâneas e em variado grau, mas essas características muitas vezes são ligadas a arquétipos irreduzíveis — são polos que coexistem, mas ainda sim, polos.

Tendo em conta a importância que a cultura e a sociedade têm para a leitura de Raewyn Connell sobre o tema, ela propõe que existem diferentes tipos e definições para masculinidade (daí o nome de seu livro, “masculinidades”, no plural). O “ser” e o “estar” homem tem, em sua visão, diferentes aspectos e características em tempos, geografias, culturas, sociedades e classes distintas — o que faz do ser masculino não um monolito homogêneo replicado ao redor do mundo, mas sim entidades plurais e contraditórias.

Com isso em mente, a autora aponta para como esses diferentes tipos de masculinidades se relacionam e como se sobressaem na cultura aqueles que propõem (ou, muitas vezes, impõem) não apenas a manutenção das relações de gênero (a exemplo da subserviência da mulher ao homem), como também o subjugo de masculinidades ditas “alternativas” (a exemplo do homem homossexual). Para esse tipo, Connell dá o nome de “masculinidade hegemônica” (CONNELL, 2005, p. 76).

Masculinidade hegemônica é o ideal socialmente construído do que é ser homem. No ocidente branco, é geralmente caracterizada por dominação, virilidade, racionalidade, supressão de emoções e heterossexualidade. Isso ajuda a explicar as representações de homem valorizadas na cultura de massas ou na mídia — fortes e atléticos (a exemplo de Rambo), sexualmente ativos e mulherengos (a exemplo de James Bond), heroico e líder (como o Super-Homem) —, embora essas mesmas representações ajudem a construir e a validar essa mesma visão social de masculinidade. É retroalimentação. Ser homem, nesses termos, está profundamente ligado a uma ideia de hierarquia e de subjugo, especialmente em relação às mulheres, mas também em relação a outros homens que, porventura, não consigam ou não queiram se encaixar nesse ideal masculino: “há uma política de gênero dentro da masculinidade” (*ibid.*, p. 37).

É importante ressaltar que essa masculinidade hegemônica é uma ficção; uma virilidade idealizada e intangível, que existe de fato somente no imaginário cultural. Por outro lado, as expectativas e as pressões sociais sobre muitos desses homens para que eles alcancem essa masculinidade idealizada é bem real, assim como o *status* social adquirido ou perdido pela sua

proximidade ou distanciamento dessa ideia. É algo apresentado (e vendido) como um padrão comportamental a ser seguido (*ibid.*, p. 76).

Por essas mesmas pressões sociais (de maneira explícita ou velada, pouco importa), muitos indivíduos enveredam por uma série de ações e comportamentos hipermasculinizados para, não apenas tentar atingir esse ideal, mas provar socialmente sua masculinidade. A hipermasculinidade é caracterizada por uma agressiva competitividade e apetite sexual, e por comportamentos altamente autodestrutivos ou de risco, como beber muito, brigar e dirigir perigosamente (esses dois últimos casos significativos para *Encurralado*). O culto ao duelo, então, entra nessa seara: um evento público de afirmação hierárquica e autoritária (quem ganha é exaltado, quem perde, humilhado) e de demonstração de força e de poder — não à toa uma atividade historicamente masculina.

Tendo isso em perspectiva, o duelo criado por Matheson e Spielberg ganha uma nova dimensão. A motivação assassina do Caminhão é incerta e misteriosa, mas analisando-a através da lógica hierárquica duelista, a agonia de David Mann começa quando ele ousa ultrapassar a frente do Caminhão. Antes de se mostrar um homicida poderoso, o Caminhão se passa por uma figura fragilizada e ferida, uma grande massa de metal que se arrasta, quase moribunda, pela estrada, sem demonstrar perigo algum à princípio. Spielberg pretendia que o antagonista remetesse a um veterano do asfalto:

O Caminhão era o antagonista dessa história (...). Ele tinha que ter personalidade. Não poderia ser um caminhão brilhoso recém saído da fábrica. Então a ideia foi fazê-lo parecer com um veterano nesses ataques na estrada. Era um “Assassinato S.A.” sobre rodas! [no original em inglês, “Murder, Inc.”, em referência ao braço armado da Cosa Nostra norte-americana durante as décadas de 1930 e 1940 em Nova York] Então havia gordura sobre as janelas, e insetos mortos falsos sobre o para-choque, para-brisa e faróis. E o Caminhão foi pintado com uma cor oleosa e com óleo saindo de toda e qualquer superfície. (SPIELBERG, citado em AWALT, 2014, p. 101)

Mann é diferente: bem arrumado e vestido e com um carro impecavelmente brilhante; quando ele avista o gigante lerdo, não pensa duas vezes em ultrapassá-lo — afinal, ele tem um compromisso, não seria esse caminhão caquético que o atrapalharia (uma demonstração da empáfia classista do protagonista, que já discutimos). Mas, inadvertidamente, com essa ação, Mann, um carro menor, fere a honra do Caminhão, mesmo que não haja mais ninguém ali que tenha testemunhado sua “humilhação”. Não importa, o Caminhão e o caminhoneiro não podem deixar passar barato tamanho disparate, eles precisam recuperar seu *status* de soberanos da

rodovia que eles acreditam possuir, e, portanto, obrigam o protagonista a lutar por sua vida. Mann causa o estopim do conflito porque menosprezou o poder e a hierarquia de seu rival — e também, como tentarei provar, seu senso de masculinidade. Decadente e velho, isso é o que parece ter restado a ele, uma espécie de orgulho ferido.

Analisemos primeiramente o antagonista dessa história. A figura do caminhoneiro segue um estereótipo no imaginário coletivo: extremamente viril e máscula, independente, solitária, errante e bruta. Um símbolo desse homem idealizado, do homem sem amarras sociais e familiares que pode ter uma mulher em cada estado e, ao mesmo tempo, viver por si só. Um homem robusto, dos braços fortes e queimados pelo sol da estrada, do rosto rústico e geométrico e dos olhos secos, das botas de couro e do cinto de fivela.



Figura 62: no primeiro posto de gasolina, um plano conjunto opõe o Valiant ao Caminhão. O primeiro é pequeno, delicado e limpo, enquanto o segundo é grande, sujo e rústico.

Ainda que velha e cheia de cicatrizes, a máquina que dirige é capaz de alterar os espaços que percorre somente pela sua presença: o peso e velocidade da máquina racham o asfalto, mudam vias e assustam os outros carros, tão pequenos e insignificantes quanto os homens que os dirigem. O Caminhão é extensão do corpo do caminhoneiro, de sua personalidade dominadora, implacável, “inflamável”... “Masculina”. Não importa se sua direção é imprudente, perigosa ou irresponsável, ele pode (e talvez até sinta que deva) ser desse jeito porque é um homem. É sua maneira de exibir e validar seu poder masculino.

O Caminhão é facilmente associado ao monstro titular de *Tubarão* pelas suas características assassinas e de qualidades sobrenaturais. No entanto, quero apontar aqui as semelhanças que o antagonista dessa história possui com outro personagem da obra que lançou

Spielberg para a fama: o pescador Quint (vivido por Robert Shaw). Tanto o caminhoneiro quanto o pescador fazem parte de um mesmo extrato social proletário, como já pontuado no capítulo 1. Quint gosta de exibir suas cicatrizes assim como o Caminhão (que parece não passar em um lava-jato há muito tempo), numa tentativa de demonstrar poder através da força bruta que essas marcas contam. A longa cena em que o pescador e o pesquisador Hooper fazem uma competição de quem tem mais cicatrizes é uma prova disso: quem tem mais experiência no mar, quem tem mais conhecimento de causa, quem é superior na hierarquia da masculinidade.

Do outro lado, temos David Mann. Ao contrário do que seu sobrenome⁶⁰ possa sugerir (“man”, “homem” em inglês), Mann não está presente no panteão dessa masculinidade idealizada que a sociedade e ele mesmo construíram para si. É curioso como, quando ele tenta ligar para a polícia na cabine telefônica do segundo posto de gasolina, o agente da lei não compreende seu nome e pede a ele para que o soletre, como se não acreditasse que ele fosse, de fato, um “homem”.

Mann é desajeitado; sua postura é fraca e frágil; sua voz esganiça sobre pressão, tal como um jovem pré-púbere; as crianças do ônibus nem o conhecem e já o caçoam, como se ele tivesse um rótulo de “paspalho” na testa; sob os olhares penetrantes dos homens rústicos no Café do Chuck, ele se intimida. Mann parece sentir o desconforto constante por estar naquele corpo, por ser daquele jeito. Quase tudo o intimida facilmente e ele se sente sempre por baixo.

A relação do corpo com indivíduo que procura se enquadrar nessa masculinidade hegemônica é sempre muito intrínseca. Em seu livro, Connell aponta como a percepção de masculinidade de um sujeito é, muitas vezes, lida socialmente através da sua performance corporal, e que por isso o mundo esportivo e a vida sexual culturalmente são campos nos quais a hipermasculinidade é costumeiramente implementada:

(...) pelo menos em nossa cultura [branca ocidental, Connell é australiana], o sentido físico de masculinidade e feminilidade é central para a interpretação cultural de gênero. O gênero masculino é (entre outras coisas) uma certa sensação na pele, certas formas e tensões musculares, certas posturas e modos de se mover, certas possibilidades no sexo. A experiência corporal é muitas vezes central nas memórias de nossas próprias vidas e, portanto, em nossa compreensão de quem e o quê somos. (CONNELL, 2005, pp. 52-53)

⁶⁰ No conto original, Mann é referido somente pelo sobrenome, Mann. Richard Matheson afirmou que foi uma tentativa tosca de simbolismo de sua parte, como se a intenção fosse que Mann representasse a humanidade (AWALT, 2014, p. 29).



Figura 63: Mann esconde o rosto no Café do Chuck, com o Caminhão, estopim de sua paranoia, ao fundo.

Para a sociobiologia que tenta provar que o patriarcado é um resultado da “seleção natural” dos corpos de homens e mulheres e de um sistema cultural que resistiu ao tempo, o corpo é tratado como uma máquina: que opera e funciona de maneiras pré-determinadas, pois foram “feitos para tal” (CONNELL, 2005, p. 46). Uma máquina, tal como o Plymouth Valiant ou grande Peterbilt. Ainda que falte a essa crença competência científica (visto que as diferenças biológicas e psicológicas entre os sexos, quando existem, são infinitamente menores que suas diferenças sociais), ela ainda é extremamente aderida pelo corpo social, justamente porque permite que as relações de poder entre os gêneros se mantenham:

A verdadeira masculinidade é quase sempre pensada para proceder dos corpos dos homens — ser inerente a um corpo masculino ou expressar algo sobre um corpo masculino. Ou o corpo impulsiona e dirige a ação (por exemplo, os homens são naturalmente mais agressivos do que as mulheres; o estupro resulta de um desejo incontrolável ou um desejo inato de violência), ou o corpo estabelece limites para a ação (por exemplo, os homens naturalmente não se importam com os cuidados dos bebês; homossexualidade é antinatural e, portanto, confinado a uma minoria perversa). (CONNELL, 2005, p. 45)

Mann não se encaixa nesse ideal masculinista, e ele se ressentido por isso. Fisicamente, ele tem dificuldades de impor o respeito que, talvez, ele julgue que mereça. Ele gagueja, é zombado, apanha, etc. No Café do Chuck, enquanto tenta identificar qual dos homens poderia ser o caminhoneiro assassino, ele se retrai, esconde o rosto — não somente para não chamar a atenção, mas porque se sente intimidado por aquelas figuras brutas, mais fortes do que ele

(figura 63). E a força, na cultura da qual faz parte, é uma característica extremamente valorizada nos indivíduos masculinos (eles seriam portanto, nessa lógica, “mais homens” do que Mann). Sendo esse homem do meio, ele parece não se encaixar nem na ideia masculinista do poder da força laboral do operário, nem da habilidade do homem de elite. Seu trabalho não é de força manual, mas também não é especializado.

No monólogo, enquanto ensaia abordar esses caminhoneiros, podemos notar a neurótica e frágil percepção que Mann tem de si mesmo, subalterno a essas figuras que ele julga mais fortes do que ele — graças à performance de Dennis Weaver, mas também à direção de câmera, subjetiva, se aproximando dos rostos intimidadores desses homens, fazendo com que o espectador partilhe da psicose e do estado mental do personagem (figura 64). As pessoas olham diretamente para a lente, nos fazendo sentir julgados, assim como Mann. A câmera também passa pelas pernas dos homens: claro, ele quer tentar identificar o caminhoneiro por suas botas, mas ele também analisa seus corpos (figura 65). O Caminhão, estacionado do lado de fora, visto na profundidade de campo, parece incorporar esse medo e essa ideia fixa do personagem.



Figuras 64 e 65: Mann tenta descobrir se o caminhoneiro homicida está no Café do Chuck.

Não é à toa que o homem que Mann eventualmente elege para abordar seja, se não o menos intimidador no estabelecimento, aquele apartado do grupo, comendo sozinho em uma mesa separada do balcão. É com quem ele considera que, em uma exposição social de força, ele tenha mais chance. Mann tenta bancar o “machão”, complementa fora de seu personagem, mas pouco importa: quando as coisas esquentam, o homem subjuga Mann com extrema facilidade. A clientela presencia a cena, alguns deles se divertindo com a briga (um dos homens, especialmente, sorrindo com a demonstração patética de hipermasculinidade de Mann).

A cena toda, desde o monólogo à *mise-en-scène*, é construída para emular o estado paranoico de Mann e a condição subalterna à qual ele se coloca e que falsamente acredita poder superar com um confronto direto, sem sucesso. Quando a poeira baixa e ele nota o Caminhão a dar partida, ele sai correndo atrás dele: a perseguição de Mann, coberta por vários ângulos de

suas pernas e rosto, parece interminável em função da montagem. Mas ele não o alcança: o corpo de Mann não é páreo para essa máquina masculinista.

O principal foco da neurose de Mann com relação ao seu próprio gênero, no entanto, parece vir da sua relação com as mulheres — e, como já vimos, a ideia de Connell sobre masculinidade vem das políticas entre os gêneros. Seu sentimento de emasculado não parte somente da sensação de não estar no mesmo patamar de outros homens, mas também da ideia de não conseguir impor autoridade sobre o sexo feminino, não ocupar o espaço na hierarquia dos gêneros que ele julga que deveria ocupar. Lembremos, a cultura suburbana do *American Way* é extremamente calcada na família nuclear, e ela, por sua vez, é extremamente hierarquizada: aos filhos cabe obedecer os pais; às mulheres cabe cuidar dos filhos, da casa e respeitar o marido; e aos homens cabe prover a família e ser a autoridade máxima do lar.

No entanto, desde o início é muito claro que Mann, de alguma maneira, acredita não ocupar essa posição designada (ou, melhor dizendo, não ser respeitado como se a ocupasse). O personagem do DJ Dick Whittington no trote com o Departamento do Censo estadunidense, ao qual Mann escuta pela rádio antes de se deparar com o Caminhão, parece espelhar o próprio senhor Mann. É interessante pontuar, também, que o programa de rádio não estava presente no roteiro original de Matheson e foi uma adição do próprio Spielberg, deixando claro que o diretor tinha consciência dos temas trabalhados no personagem (AWALT, 2014, p. 98).

A conversa no rádio prossegue mais ou menos assim:

[ligação telefônica]

Dick Whittington (para a audiência): *Sabem esses formulários do censo, que o Departamento do Censo enviou para todos, para que façamos o preenchimento? Este será o assunto da nossa ligação.*

[Secretária do censo atende à ligação]

Secretária: *Escritório do censo.*

DW: *Queria uma informação. Estou preenchendo meu formulário do censo neste momento e tenho um problema horrível. Gostaria de saber se alguém pode me ajudar.*

S: *Continue.*

DW: *Obrigado. Responderá a minha pergunta?*

S: *Sim.*

DW: *Ah, muito bem. Primeiro, quero dizer que não me importa que me contem como um americano, pertença à maioria silenciosa. Mas gostaria que as perguntas fossem de múltipla escolha. A pergunta era: "Você é o chefe da família?". Bem, francamente, no dia que casei com minha esposa, com quem, infelizmente, estou casado nos últimos 25 anos...*

S: *Ah...*

DW: *Bem, é verdade... Desde então, eu perdi minha posição como chefe da família. Eu fico em casa. Odeio trabalhar. Odeio sair e me relacionar com outras pessoas, todas essas coisas. Dessa forma, ela trabalha fora e eu cuido da casa, cuido do bebê, entre outras coisas. Então, o formulário pedia respostas sinceras, o que fiz foi preencher todos os círculos. Preenchi o primeiro, mas disse a mim mesmo: "Isso não é honesto". Não sou de verdade o chefe da família, embora seja o homem da casa, mesmo que existam pessoas no meu bairro que questionariam isso. Enfim, estava pensando em como deveria responder a essa pergunta.*

S: *Bom, se você não se considera o chefe da família e diz que sua esposa desempenha esse papel, sugiro que coloque o nome dela na resposta.*

DW: *Sim, mas é tão embaraçoso. O que pensarão quando receberem?*

S: *Ninguém saberá.*

DW: *Tem certeza?*

S: *Completamente. Ninguém saberá quem você é.*

DW: *Eu sei, mas tem gente no meu bairro...*

S: *Jamais verão esse formulário.*

DW: *Certeza?*

S: *Ninguém de seu bairro saberá.*

[Nesse momento, Mann se depara com o Caminhão, tossindo com sua fumaça]

DW: *Não quero que ninguém saiba. Vivo assim há 15 anos e reconheço que me visto como uma dona-de-casa. É tão mais fácil limpar a casa assim. Sabe, com pantufas. (...) Odiaria que alguém soubesse, mesmo. É muito embaraçoso...*

[Temos um detalhe do decalque “Inflamável” do Caminhão]

S: *Toda informação do formulário é confidencial (...).*

DW: *Assim, quero ser honesto. Não sou o chefe da família. Ela não sabe que liguei para vocês. Mas essa mulher me faz de otário! (...). Eu gosto de fazer isto de vez em quando apenas para me vingar. Já sabe como são as mulheres antes de casar com elas. São tão simpáticas, mas de repente se tornam muito agressivas. Ela ficou tão agressiva depois. Se fez dona de tudo!*

S: *(ri)*

[Mann ultrapassa o Caminhão]

DW: *Tenho medo. Já quis me divorciar dela, percebi nos primeiros seis meses que estava numa fria. Mas peguei o formulário antes que ela e pensei: “Eu respondo!”. Mas quero ser honesto, sou um homem de princípios e quero estar seguro. Se colocar que sou o chefe da família, ninguém saberá, verdade?*

S: *Não*

[O Caminhão ultrapassa Mann violentamente, assustando-o]

DW: *(...) Tudo bem. Você é casada?*

S: *Não.*

DW: *Quando se casar, não seja como a louca com a qual me casei. Tudo bem?*

S: *(ri) Vou fazer o meu melhor.*

DW: *Ah, muito bem. Fiquei feliz em falar com você. Adeus.*

[Encerra-se o trote, Mann tenta ultrapassar o Caminhão novamente]

No trote, é claro que o personagem de Whittington tem ressentimentos com relação à esposa, mais ainda com relação à posição subalterna que ele se encontra. Ainda que o mesmo retifique que não gosta de trabalhar e que prefere ficar em casa, lhe é muito humilhante e ultrajante ter que admitir isso, mesmo em um documento anônimo como o formulário do censo. Mais que seus vizinhos fofoqueiros, é sua própria visão pessoal (criado por expectativas sociais) que lança julgamento sobre seu modo de ser. Para ele, ser o “chefe da família” e “ser o homem da casa” deveriam ser o mesmo — o que, no seu caso, não se aplica. Independente de possivelmente se sentir feliz como dono de casa, é a pressão social que o deixa desconfortável.

No entanto, para ele a culpa de tudo isso é de sua esposa: ela que é agressiva, deixou de ser simpática depois do casamento e se tornou uma tirana. Provavelmente, a intenção de Dick Whittington era fazer chacota sobre esse tipo de figura mais do que lançar mão de uma crítica ao patriarcado, no entanto é sintomático perceber como o personagem direciona sua frustração e raiva em direção à esposa mais do que ao sistema em que ele está inserido. Ele gosta de limpar a casa e usar pantufas, mas ao mesmo tempo se sente mal por não preencher um requisito social (ser o chefe da família), ao ponto de se sentir coagido a mentir em documento que nem levará seu nome. A secretária se equivoca ao dizer que ninguém ficará sabendo: *ele* ficará.

Algo similar acontece com o Caminhão ao mesmo tempo que o trote roda no rádio. Mann, um carro/homem menor o ultrapassa, e isso não é aceitável. Mesmo que não haja mais ninguém na estrada que tenha presenciado a “ousadia” do pequeno Plymouth Valiant, é como se houvesse: o superego desses personagens (seus agentes inconscientes de julgamento e de censura) estão presentes. O Caminhão *deve* reocupar a frente na estrada, pois ali é o lugar *dele*. No que diz respeito à Mann, embora ele pareça impassível ao ouvir a conversa no rádio, não tardaremos a ver que sua posição e a do personagem do DJ são muito similares: homens que se julgam dominados por mulheres, e por isso se sentem patéticos. Na próxima cena, no primeiro posto de gasolina, já temos demonstrações verbais e físicas da relação que o personagem tem com entidades femininas.

O solícito frentista⁶¹, ao examinar o Valiant, diz a Mann que a mangueira do radiador deveria ser trocada, ao que ele faz pouco caso e declina a sugestão. O outro homem, insistentemente simpático, ri e apenas diz “você que manda”, prontamente seguido por um comentário irônico de Mann: “na minha casa, não”. A colocação de Mann é exatamente a do homem que ele ouvira há pouco tempo no rádio, expondo total ressentimento com relação a sua esposa, quem Mann julga dar as ordens na família (e conseqüentemente tirá-lo da posição de autoridade que ele acha que deveria ocupar).



Figuras 66 e 67: a Senhora Man (Jaqueline Scott) conversa ao telefone com David Mann, emoldurado pela máquina de lavar roupa.

⁶¹ Mann pede ao frentista para que encha o tanque do carro de etil, ao que o homem amigavelmente responde “Se a Ethel não se importar...”, em tom de brincadeira. Trata-se de um trocadilho da parte do frentista que funciona apenas em inglês: *ethyl* (etil) e *Ethel* soam parecidos. No entanto, é interessante perceber que, de alguma maneira, muitas vezes há algum tipo de figura feminina (ou emasculadora) pairando sobre Mann.

A sequência da cena (a segunda das adicionadas para a versão de cinema) mostra Mann interagindo com a Senhora Mann. Uma ligação para a esposa pelo telefone público, na qual a montagem entrecorta planos de Mann e da mulher. A Senhora Mann (figura 66) parece encarnar a esposa modelo do *American Way of Life*: dona de casa, vestido, avental, limpando a casa e cuidando dos filhos que ali brincam em frente à lareira na residência dos Mann. Mann tenta inicialmente ter uma conversa amigável com ela, pedindo desculpas por uma discussão na noite anterior e por ter saído de casa sem se despedir; no entanto, a conversa rapidamente escala para animosidade, na qual a Senhora Mann cobra o marido uma posição mais firme contra um homem que ela crê tê-la ofendido em uma festa (na verdade, a “estuprada com os olhos”). A desculpa de Mann pelo seu posicionamento é de que ele não quer briga com outro homem (a ironia presente aqui, visto o desenrolar da história).

De fato, todo o diálogo possui um grande teor didático (uma série expositiva sobre a vida pregressa de Mann), como se queixa Spielberg; no entanto, é um aprofundamento dos temas trabalhados, acompanhado por uma, aí sim, sugestiva ação. Enquanto ao telefone, Mann parece desengonçado, tentando achar uma posição cômoda e ao mesmo tempo desconfortável de qualquer jeito; uma mulher entra para mexer na máquina de lavar que ali tem, e ele se vê forçado a abrir caminho para ela (não há imposição da parte dele). Enquanto fala com a esposa, o plano de Mann é emoldurado pela porta da máquina de lavar — como se, novamente, ele estivesse preso nesse “universo feminino” que “manda” nele e o distancia de uma masculinidade idealizada⁶² (figura 67). Mann se julga sensível e frágil, como seu pequeno Plymouth Valiant vermelho, e por isso sente desconforto ao perceber que não é o tipo de homem que a sociedade espera e o faz querer ser. Quando sua esposa lhe cobra uma posição mais dura perante outro homem, ele se sente emasculado.

Mann parece ter problemas também com figuras maternas. Ainda que sinta que seja uma obrigação, ele não mostra satisfação ao saber que terá que voltar a tempo de jantar em casa com sua mãe. Quando pede ajuda ao casal de idosos, é a mulher que, com medo e ensimesmada, prontamente nega auxílio, ao que o marido, passivo (em posição similar à de Mann), acaba concordando. A idosa nega sua saída daquela situação, e posteriormente foge, “castrando” o protagonista de possibilidades, a não ser enfrentar o Caminhão.

⁶² Claro que esse plano por si só não passa leitura nenhuma, mas pelo contexto da obra, pelo seu tema, ele ganha mais significados (mesmo que, originalmente, ele possa ter sido somente um plano visualmente interessante para Spielberg).

Dennis Weaver, que interpreta David Mann, é de extrema importância para essa construção do personagem. Sua aparência física e presença na câmera transmitem esse recalque e essa neurose eminente que o protagonista carrega consigo — foi ao recordar-se de seu papel como o paranoico atendente do hotel em *A marca da maldade* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958) que Spielberg decidiu escalá-lo (figura 68). Sua performance é essencial para o contraste intertextual que a obra apresenta: ainda que fosse conhecido pelo papel de Chester B. Goode no seriado *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975), sua persona frágil que imprime na tela é muito distinta da comumente associada ao herói de *western*. Weaver, em suma, foi um grande ator conhecido principalmente pelos seus papéis coadjuvantes, um tanto distantes do protagonismo que a masculinidade hegemônica requer.



Figura 68: Dennis Weaver em *A marca da maldade*.

O público, especialmente aquele carregado de repertório cinematográfico, consegue interpretar essa história como um faroeste, ao mesmo tempo em que identifica um protagonista divergente desse aspecto. Chegamos ao questionamento levantado no capítulo 2: por que, então, colocar alguém como David Mann (e seu ator Dennis Weaver) como herói desse tipo de história? Justamente porque é esse choque que possibilita as leituras que propomos aqui. Mann luta contra o Caminhão e contra si mesmo, mas invariavelmente quer se encaixar no papel de herói do *western*, dessa masculinidade hegemônica idealizada. Se, por exemplo, Gregory Peck, a primeira opção da Universal para o papel, tivesse sido escalado, muito desse contraste se perderia — uma vez que o ator era mais associado a personagens dominantes e sua imposição física em tela é extremamente oposta à de Weaver (AWALT, 2014, p. 54).

Dennis Weaver também contrasta com muitos dos protagonistas contemporâneos de *Encurralado*. O cinema norte-americano da época (especialmente aquele associado à Nova Hollywood) explorava cada vez mais personagens hipermasculinizados nesse fim de década de 1960 e começo de 1970 (não à toa, a escalada da violência nessa filmografia é notória). Weaver, por sua vez, não é um Gene Hackman, não é um Robert De Niro ou um Al Pacino, não é um Richard Roundtree ou um Burt Reynolds, e muito menos os personagens que estes outros atores ficaram famosos por fazer — seu David Mann expõe uma fragilidade emocional e sensível somente pela postura, pelo andar, pelo estar naquele espaço. Para efeito de comparação, vamos analisar dois filmes do mesmo ano de *Encurralado*: *Operação França* e *Shaft*.



Figuras 69 e 70: Popeye (Gene Hackman) em *Operação França* e Shaft (Richard Roundtree) em *Shaft*, respectivamente.

Operação França (figura 69) foi dirigido por William Friedkin e é um filme seminal do gênero policial, a porta de entrada do diretor, até então acostumado ao circuito de arte, para o cinema *mainstream*. A narrativa segue o detetive Jimmy “Popeye” Doyle (vivido pelo já citado Gene Hackman) em sua busca por um traficante francês em Nova York. Popeye é tudo aquilo que se espera de um policial durão do cinema: instintivo, impulsivo, determinado, sem remorso. Não importa se ele tem que atirar em um suspeito pelas costas ou se ele acidentalmente mata um colega oficial — o objetivo é caçar o bandido.

Popeye é justamente isso: um caçador. E o filme ilustra esse ímpeto do detetive ao mostrá-lo dirigindo pelas ruas nova-iorquinas em busca de uma jovem bonita para transar. Ele zigue-zagueia com o carro atrás de uma jovem ciclista, que invariavelmente acaba em sua cama. Popeye é a fisicalização da imposição sexual masculina heterossexual tóxica: predatório. A mesma energia que ele investe em perseguir o bandido ele usa para satisfazer suas necessidades sexuais — ambos na chave da dominação.

Shaft (figura 70) por sua vez é um filme muito mais de nicho, da *blaxploitation* norte-americana dos anos de 1970, dirigido por Gordon Parks. Tal como *Operação França*, é um

filme policial: o protagonista, o detetive particular negro John Shaft (interpretado por Richard Roundtree), é contratado por um gângster do Harlem para resgatar sua filha das garras da máfia italiana.

Como muitas outras obras de *blaxploitation*, o filme trabalha o conceito de irmandade racial afro-americana, mas aqui através de demonstrações problemáticas de uma hipermasculinidade. Shaft derrota a máfia junto com seus irmãos negros, ao mesmo tempo em que se deita com a mulher que quer. Sua forma física e postura também são sempre salientadas, seja nas cenas de sexo, seja nas suas interações com os policiais: Roundtree é sempre mais alto e forte que os outros atores, evidenciando sua superioridade física. Bem diferente de David Mann, que se sente tão apequenado perante os homens caminhoneiros na lanchonete.



Figura 71: John Grant (Gary Bond) em Pelos caminhos do inferno.

Notamos então como o protagonista de *Encurralado* não se encaixa no desenho de homem que o próprio cinema ajudou a construir — mas Mann é inquieto quanto a isso, ele gostaria de se encaixar nessa forma. Nesse sentido, mesmo que pertencente a outro contexto, Mann se assemelha mais ao personagem principal de *Pelos caminhos do inferno* (*Wake in Fright*, 1971) do que aos seus conterrâneos. Baseado no romance “Sobressalto” (1961) do australiano Kenneth Cook, o filme do búlgaro-canadense Ted Kotcheff⁶³ não possui o mesmo impacto cultural dos filmes anteriormente citados (sendo inclusive considerado por anos como um filme perdido), mas ainda apresenta temáticas paralelas em *Encurralado*, trocando o Deserto do Mojave pelo *outback* australiano e os caminhoneiros por caçadores bocarroto (figura 71).

Na história, John Grant (Gary Bond) é um professor de classe-média que trabalha em uma escola primária no *outback* australiano. Jovem e culto, ele realmente parece deslocado

⁶³ Curiosamente, Ted Kotcheff dirigiria, anos mais tarde, um dos símbolos dessa masculinidade hegemônica, Sylvester Stallone, em *Rambo* (*First Blood*, 1982).

naquela monotonia bicolor de azul e marrom, mas o natal se aproxima e ele tem a oportunidade de viajar à Sidney para encontrar sua noiva. No meio da viagem, no entanto, ele se vê preso e sem dinheiro em uma cidade operária no meio do deserto, onde encontra uma inesperada (e quase imposta) hospitalidade.

Negar uma cerveja é um crime capital, e o perdido John é abraçado por um grupo de homens, todos eles partilhando do mesmo gosto intenso por bebidas, caça e pela própria virilidade. Rapidamente, o jovem professor se vê possuído pelo desejo incontrolável de extravasar uma masculinidade reprimida, entrando de cabeça em rituais de hombridade cada vez mais violentos.

David Mann, tal como John Grant, se vê em sua jornada cooptado a abraçar essa masculinidade hegemônica através desses ritos de provação hipermasculinos (no caso de *Pelos caminhos do inferno*, a caça e a bebedeira, e no de *Encurralado*, a direção perigosa). Mas ambos os personagens, além de vítimas dessa imposição social, também são cúmplices na manutenção dessa hegemonia masculinista: John poderia se negar a participar da caça, bem como Mann poderia dar meia volta e procurar outro caminho ao seu compromisso.



Figuras 72 e 73: o Valiant sofre na subida, para o desespero de David.

Ao se sentir emasculado perante a esposa, Mann quer retomar o poder que ele acredita ter perdido (e, conseqüentemente, acredita já ter tido). Parte de sua neurose vem disso: de sua incapacidade de agir e de dominar a situação (feito um homem, ou melhor, feito um homem hegemônico). O Caminhão força Mann ao duelo, mas Mann por sua vez também o almeja: é a maneira que tem como se provar homem, ao menos o tipo de homem que crê que deveria ser. David Mann, recalcado e ressabiado na posição subalterna em que se encontra, não questiona esse ideal masculino que o põe para baixo — pelo contrário, ele o abraça, o deseja, mesmo que isso implique em um comportamento autodestrutivo.

O último ato do confronto ilustra bem isso. Diferentemente das justas medievais ou do duelo *gentry*, o embate entre Mann e o Caminhão não é justo, os oponentes não têm as mesmas armas: o Caminhão é um gigante, imponente e misteriosamente rápido, e assusta Mann com sua velocidade sobrenatural; o Valiant é um carro compacto, pequeno e limitado, e Mann teme pela sua vida — somente nas montanhas ele teria alguma chance. Mas acontece que sua mangueira do radiador se arrebenta (por teimosia dele) e o carro não funciona tão bem na subida (figura 72), talvez em um claro simbolismo sexual (MOSCOVITZ, 2012, p. 30). Mann se desespera com a pane de seu instrumento, regredindo a um estado infantil de desespero, em que somente grita para o carro na esperança de que ele funcione direito (figura 73). O Caminhão ainda o persegue pelas montanhas, mas lentamente, testando seus limites, cansando-o como um verdadeiro predador. É seu jeito de fazer chacota da vítima. A máquina é praticamente um valentão da escola (AWALT, 2014, p. 50)



Figura 74: David Mann atira o próprio carro contra o Caminhão.

Ao atingir a borda do precipício, Mann não tem alternativas a não ser sacrificar seu carro em uma engenhosa armadilha (figura 74) — curiosamente, demonstrando certo prazer ao atacar o rival, como se finalmente tivesse aceitado o duelo. Jogando o carro contra o Caminhão saltando para fora do automóvel no último instante, ele engana seu algoz, que cai no desfiladeiro em encontro com sua própria morte.

Silêncio. Os escombros do Caminhão se estatelam no fundo do vale. Somente quando Mann tem certeza da vitória ele comemora: gritando, com os braços para alto, ele celebra seu êxito perante a morte, contra o Caminhão, e a reconquista da masculinidade que ele acredita ter perdido. Ele acha que é o homem que queria ser, pois derrotou outro, mas não há ninguém para presenciar seus louros.

Ele se senta na beirada de pedra e observa o precipício e o sol se pondo (figura 75). Ele matou o caminhoneiro, sim, mas sua busca pela masculinidade idealizada se mostrou infrutífera, tóxica, prejudicial, fatalista. Mann se vê sozinho, no meio do deserto, sem meios de voltar para casa. Não há para onde ir agora. Essa ideia de homem que tanto ele quanto o Caminhão tinham levou ambos para a desolação, para lugar nenhum.

Não há vencedores de fato. No embate entre Mann e o Caminhão, foi o duelo que ganhou.



Figura 75: a vitória de Mann é passageira e agora, sem ter para onde ir, ele contempla o abismo.

Conclusão.

Ainda acho que faço obras pessoais, mesmo que elas pareçam grandes filmes comerciais regados à pipoca.
(Spielberg, citado em TULICH, 2002)

Noventa minutos, mais de 1100 planos depois: o sentimento final de *Encurralado* é ainda enervante. Nem a solene morte do monstruoso Caminhão, lânguida e plácida, parece dissipar a tensão tão bem construída no decorrer da narrativa: uma tensão psicológica, um mergulho nas paranoias desse homem médio, mas sobretudo uma tensão física. Cabelos em pé, falta de ar, suor frio e o medo do choque, que quase todos que já se sentaram ao volante já sentiram pelo menos uma vez.

O final do filme é extremamente amargo, ressonando com outras obras contemporâneas: abertas, incertas. A euforia da vitória é tão rápida e passageira quanto os automóveis na estrada. É uma conquista, dura e batalhada, que logo Mann percebe ser efêmera. Para um diretor posteriormente reconhecido pelo seu otimismo aparente, *Encurralado* já dava indícios ao público que o artista Spielberg também é capaz da desolação e do vazio — David Mann não salta ao precipício, mas seu carro, reflexo dele mesmo, sim. E não encontra nada além de destruição.

Ao mesmo tempo, *Encurralado* é um filme de gênero competente, que promete emoções e entrega emoções. É possível desligar a TV, satisfeito com uma hora e meia de entretenimento bem feito revigorado pela adrenalina proporcionada pelo longa-metragem e seguir em frente. Afinal, a obra pode ser vista também “só” como um filme sobre um homem contra um Caminhão ou como um ensaio para *Tubarão*.

No decorrer de toda essa pesquisa, espero ter sido bem sucedido ao mostrar *Encurralado* como uma obra completamente atendida com seu tempo e importante para seu contexto — os Estados Unidos da Nova Hollywood —, a despeito de toda a sua simplicidade. Uma prova de que nem sempre é necessário muito para se transmitir algo profundo (e que se mantém de pé, mesmo depois de tanto tempo). O capítulo 1 em toda sua extensão propôs, justamente, explorar as bases históricas (sociais, culturais e artísticas) nas quais o filme e sua narrativa se escoram; o capítulo 2, por sua vez, explorou as questões estéticas e dramatúrgicas que a obra se utiliza para contar essa história em particular; e, por fim, o capítulo 3 propõe interpretações possíveis para a jornada de David Mann através das bases e lentes trabalhadas nos capítulos anteriores. Assim sendo, um desconforto pulsante com o modo de vida americano é apresentado,

colocando o filme como uma peça chave do cinema desafiador da Nova Hollywood, como tentei provar.

A beleza de *Encurralado* e do corpo filmográfico de Spielberg, e aquilo que o mantém relevante após mais de 50 anos de carreira, está em saber trabalhar nessas diversas camadas de discurso. Um diretor que dá uma voz própria aos seus filmes, ao mesmo tempo que a faz ecoar entre as pessoas, não pelo menor denominador comum, mas por ser energética e potente. Como discutido no capítulo 1, as obras de Spielberg parecem esconder suas inquietações em privilégio de sua força narrativa, mas que ainda assim afloram em momentos pontuais dessas histórias e de maneira muito orgânica.

Encurralado, por exemplo, não deixa momentaneamente de ser um filme de gênero (um *thriller* e um *western*) para jogar luz nas possíveis interpretações que acabamos de construir. Pelo contrário, é utilizando-se dessa linguagem e da alusão a essa linguagem que o filme aflora esses temas, pertinentes ao seu próprio contexto e tempo: por que não vemos o caminhoneiro? Por que o deserto? Por que David Mann, de todos os homens americanos, para ser o protagonista (mais do que herói) desta história?

Encurralado mostra-se, assim, um encontro feliz de forças: de um estúdio, a Universal, disposto a apostar em um jovem diretor; de um produtor, George Eckstein, empenhado em deixar que os talentos sobre sua tutela brilhassem; de um roteirista, Richard Matheson, capaz de transformar um trauma pessoal em uma história universal; de um ator, Dennis Weaver, capaz de incorporar um personagem tão cheio de fragilidades; de uma equipe apta a fazer esse filme caminhar dentro dos tempos desumanos da televisão; e de um diretor jovem e ambicioso, capaz de enxergar na história de outrem os meios para expressar seus próprios anseios.

Spielberg nunca foi um rebelde como muitos de seus colegas, sempre apto a encontrar algum tipo de redenção no modo de vida norte-americano ou de tratar suas falhas e peculiaridades com algum humor. Ele deixa transparecer, ainda que de maneira muito singela (e, talvez por isso, tão forte) as inquietações com seus próprios valores e com a América que cresceu. A descrição que o diretor tem para David Mann poderia muito bem ser sobre ele mesmo: o homem suburbano forçado a lutar com o desconhecido, a sair do conforto e presenciar as rachaduras nos valores aos quais é apegado.

A carreira do diretor é muito mais repleta de altos do que de baixos, mas mesmo em seus fracassos⁶⁴ é possível encontrar alguma inquietação, mesmo que escondida. Em sua filmografia mais recente, quando parecia que o diretor enveredaria em uma nostalgia

⁶⁴ Artísticos e criativos, financeiramente seus filmes sempre tiveram retorno.

autorreferencial — como em *Indiana Jones e o reino da caveira de cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008), *O bom gigante amigo* (*The BFG*, 2016) ou em *Jogador Nº1* (*Ready Player One*, 2018) —, Spielberg de repente caminha para o terreno desconhecido do musical, readaptando *Amor, sublime amor* (*West Side Story*, 2022) e tornando a história relevante para os tempos atuais através de mudanças pontuais, sem distanciá-la da peça original e do filme clássico de 1961 dirigido por Robert Wise⁶⁵.

Acho o exercício de ranquear valores artísticos de realizadores um tanto fútil, mas em quesito de inovação ou ousadia, é realmente difícil colocar Steven Spielberg no topo de qualquer lista. Seu forte, me parece, está em entender o que faz grandes obras do passado grandes e fazê-las alcançar um público vasto e diversificado, sem perder seu toque pessoal em meio a mesmice que o cinema corporativo muitas vezes entrega. Meus pais, longe de serem cinéfilos, conseguem assistir a um filme do diretor e dizer: “é, esse é um filme do Spielberg”. Eles provavelmente não sabem explicar o porquê em termos técnicos, mas isso pouco importa, eles sentem isso — e acho que esse é o principal foco do diretor, a emoção.

Para terminar a longa jornada que foi essa pesquisa — abalada pela falta de recursos e afetada por uma pandemia global desde seu primeiro dia —, permitam-me mais uma anedota pessoal. No primeiro dia de minha faculdade de graduação em 2014, meus veteranos, nos exercícios comuns para integração dos recém-ingressos, lançaram um questionário para nos conhecer melhor. Entre perguntas como “de onde você é?” e “solteiro, comprometido ou nenhum dos dois?”, havia aquela questão de praxe de qualquer curso de cinema e audiovisual: “qual é seu diretor favorito?”.

Eu, que nunca fui bom em fazer escolhas do tipo, procurei sair pela tangente dando a resposta mais genérica e segura possível, dizendo que era um cara eclético que gostava de tudo um pouco. Não satisfeitos, meus novos colegas pressionaram por algo mais preciso, ao que eu, indeciso, foi respondendo com os nomes que me vinham à cabeça: “ah, eu gosto de David Cronenberg, Paul Thomas Anderson... De Spielberg⁶⁶”. Ao me ouvir, um dos calouros de minha turma tentou puxar conversa: “Paul Thomas Anderson é bom. O Spielberg, acho comercial demais”.

⁶⁵ Esta pesquisa começou a ser escrita antes da estreia do musical de Spielberg, e confesso que, à época, eu tinha minhas ressalvas quanto ao filme. Em um primeiro momento, me parecia mais um produto da atual crise criativa de Hollywood, escorada em *remakes* e *reboots* de franquias e propriedades intelectuais do passado (às vezes nem tão distante) que exploram a nostalgia insaciável do público contemporâneo. *Amor, sublime amor* ainda carrega o saudosismo típico de seu diretor, mas tem a capacidade de aproximar a Nova York dos anos de 1950 aos tempos atuais ao entender que muitas das questões ali expressas ainda perduram.

⁶⁶ À época, eu não havia assistido a *Encurralado*.

Essa observação me acompanhou durante toda a graduação e, de alguma maneira, nunca me deixou. Ser um filme comercial é algo intrinsecamente ruim? É ser uma obra desprovida de personalidade, repleta apenas de uma ideologia corporativista sem alma? Exemplos como esses são inúmeros na história da indústria cinematográfica e eu mesmo tenho diversas ressalvas a vários modelos de negócios de Hollywood — por exemplo, como nessas franquias intermináveis, das quais o próprio Spielberg plantou a semente na década de 1980, em que as experiências dos filmes individualmente muitas vezes não são plenamente completas, sendo mais uma preparação para o próximo capítulo da saga.

Ao mesmo tempo, foram esses filmes regados à pipoca que me introduziram (e a muitos outros) à arte cinematográfica. Dizer que me apaixonei pela primeira vez pelo cinema através de Godard ou de Hong Sang-soo seria uma mentira — os culpados disso, eu diria, seriam filmes como, olhe lá, *Jurassic Park* e *Guerra nas estrelas*. Depois deles, Sergio Leone, David Cronenberg, Akira Kurosawa, William Friedkin, Nelson Pereira dos Santos, Satoshi Kon e toda uma lista infindável de artistas que eu nunca teria a capacidade de hierarquizar.

Claro que existem diversos motivos para que esses títulos hollywoodianos sejam tão onipresentes — o imperialismo cultural norte-americano sendo, ao meu ver, o mais problemático —, mas, de alguma maneira, eles também aglutinam diversos públicos por dialogar e criar pontes (novamente, mesmo que de maneira implícita) com essas plateias. Obras herméticas demais, ao meu ver, pulam uma etapa importantíssima da arte do cinema: engajamento emocional, não apenas intelectual. Mas até aí, o que comove vai de cada um.

O meu ponto é: Spielberg mostra que, mesmo trabalhando no coração do maior corporativismo cinematográfico do planeta, é possível ter uma voz pessoal e expressiva (e que não dialoga sozinha). Ele é um exemplo desse “homem do meio”, ainda que pareça que penda mais para um dos lados. Renegar sua importância justamente por fazer um cinema popular me parece contraproducente — sem rancor, mas jamais esquecerei o parecer da minha aplicação de bolsa, que disse que meu projeto de pesquisa apresentava “pouca relevância”.

Enfim, assim como a frase de meu colega no meu primeiro dia de faculdade, carrego comigo o grande Paulo Emílio Salles Gomes: temos que saber pegar nossa mediocridade no colo e acariciá-la. Eu tento, todo dia, mas não é tarefa fácil. Por isso tento aprender com gente muito boa.



Figura 76: Spielberg, no canto inferior direito, refletido no vidro da cabine telefônica enquanto dirige o filme.

BIBLIOGRAFIA:

ADAMS, Val. C.B.S. May Lease 750 M-G-M Movies. **The New York Times**, Nova York, 14 de Agosto de 1956.

ALLEN, Steven. Television in the United States. **Encyclopedia Britannica**, 12 de Agosto de 2009. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States>, acesso em 09/08/2020. Não paginado.

ALPENDRE, Sérgio. *O mal-estar na sociedade americana e sua representação no cinema*. Dissertação de mestrado. ECA/USP. São Paulo, 2013.

_____. *O nascimento da Nova Hollywood*. In: LIMA, Paulo Santos (org). *Easy Riders - o cinema da Nova Hollywood*. São Paulo: CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. p. 64-71.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michele. *A Análise do Filme*. São Paulo: Texto & Grafia, 2009.

AWALT, Steven. *Steven Spielberg and Duel: the making of a film career*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAZIN, André. *O Que é o Cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERLINER, Todd. *Hollywood Incoherent — Narration in Seventies Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude; dos REIS, Francis Vogner. *O Autor no Cinema*. 2ª Edição. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll savou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009. E-book. Não paginado.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

CARROLL, Noël. *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CONNEL, Raewyn. *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press, 2005.

COOK, David A. *History of the American Cinema, volume 9: Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. Nova York: Charles Scribner's Sons, 2001.

ELSAESSER, Thomas; HORWATH, Alexander; KING, Noel. *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 70s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

EVANS, Arthur N. *El automóvil*. Madrid: Akal, 1991.

FURTADO, Filipe. *Sobre cowboys solitários*. In: LIMA, Paulo Santos (org). *Easy Riders - o cinema da Nova Hollywood*. São Paulo: CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. p. 44-55.

FLINK, James J. *The Car Culture*. Cambridge: The MIT Press, 1976.

GORDON, Andrew. *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008.

GREEN, Willow. Edgar Wright interviews Steven Spielberg about *Duel*. **Empire**, Londres, 27 de Março de 2018. Disponível em: <https://www.empireonline.com/movies/features/edgar-wright-interviews-steven-spielberg-about-duel/>. Acesso em 17 de março de 2020.

GUNNING, Tom. Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**, Durnham, v. 18, nº1, p. 29-52, 2007.

HARRIS, Marvin. *Why Nothing Works: The Anthropology of Daily Life*. Nova York: Touchstone, 2011.

HERBERG, William. *Protestant, Catholic, Jew: an Essay in American religious sociology*. Chicago: Chicago University Press, 1955.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. E-book. Não paginado.

HOPTON, Richard. *Pistols at Dawn: A History of Duelling*. Londres: Little, Brown Book Group Limited, 2011.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consume. **Novos Estudos**, São Paulo, v. 12, Junho, p. 16-26, 1985 [1984].

JENKINS, Philip. *Decade of Nightmares: The End of the Sixties and the Making of the Eighties America*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

KAEL, Pauline. Raising Kane. **The New Yorker**, Nova York, 20 de Fevereiro de 1971. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/1971/02/20/raising-kane-i>. Acesso em 14 de Abril de 2021.

KENDRICK, James. *Darkness in the bliss-out: A reconsideration of the films of Steven Spielberg*. Nova York: Bloomsbury, 2014.

KING, Geoff. *New Hollywood Cinema – an introduction*. Nova York: Columbia University Press, 2002.

KOLKER, Robert. *A cinema of loneliness; Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. 4ª edição. Nova York: Oxford University Press, 2011.

LEV, Peter. *American Films in the '70s — Conflicting visions*. Austin: University of Texas Press, 2000.

LEWISON, Mark. *The Complete Beatles Chronicle: The Definitive Day-By-Day Guide To the Beatles' Entire Career*. Chicago: Chicago Review Press, 2010.

MILLS, Charles Wright. *White Collar: the American Middle Class*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

MONACO, Paul. *History of the American Cinema, volume 8: The Sixties (1960-1969)*. Nova York: Charles Scribner's Sons, 2001.

MOSCOVITZ, Jean-Jacques. *Letter from a Psychoanalyst to Steven Spielberg*. Paris: Papier Sensible Editions, 2012.

MUNN, Michael. *John Wayne: the Man Behind the Myth*. Westminster: Penguin, 2005.

OCHOA, Santiago García. Uma relectura de *Duel*. **Revista Anual de História del Arte**, Oviedo, nº19, p. 107-120, 20 de Maio de 2013a.

_____. *El diablo sobre ruedas*. Valencia: Nau Llibres, 2013b.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *Quando Hollywood quis fazer da exceção a sua regra*. In: LIMA, Paulo Santos (org). *Easy Riders - o cinema da Nova Hollywood*. São Paulo: CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. p. 12-25.

_____. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Dissertação de Doutorado. ECA/USP. São Paulo, 2015.

RUBIN, Martin. *Thriller (Genres in the American Cinema)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SRAGOW, Michael. *A Conversation With Steven Spielberg*. In: *Steven Spielberg Interviews*, FRIEDMAN, Lester D; NOTBOHN, Brent. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

dos REIS, Francis Vogner; Lima, Paulo Santos. *Nova Hollywood*. In: LIMA, Paulo Santos (org). *Easy Riders - o cinema da Nova Hollywood*. São Paulo: CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. p. 6-11.

TAYLOR, Philip. *Steven Spielberg: The Man, His Movies and Their Meaning*. 3ª Edição. Nova York: Continuum, 1999.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding classical narrative technique*. Harvard University Press, 1999.

THORET, Jean-Baptiste. Le Cinéma américain des années 70. **Cahiers du Cinéma**, Paris, 2009.

TULICH, Katherine. Spielberg's future imperfect. **The New Zeland Herald**, Auckland, 21 de Junho de 2002. Disponível em: <https://www.nzherald.co.nz/lifestyle/spielbergs-future-imperfect/MY5KHO5AUKLSK3IB2WEOJOFT7I/>. Acesso em 24 de Setembro de 2022.

VENTURA, Michael. *Cassavetes directs*. Harpenden: Oldcastle books, 2010. E-book. Não paginado.

WASSER, Frederick. *Steven Spielberg's America*. 1ª Edição. Malden: Polity Press, 2010.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre and Excess. **Film Quarterly**, Los Angeles, University of California Press, vol. 44, nº4, p. 2-13, 1991.

WILLIAMS, Raymond. Drama numa sociedade dramatizada. **Sinopse**, São Paulo, nº9, p. 60-68, 2002 [1974].

WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. New York: Columbia University Press, 2003.

SITES:

MÁQUINA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/maquina/>. Acesso em 19 de Maio de 2022.

RYAN, Colin. Peterbilt – Truck Legends. **MotorTrend**, 14 de Maio de 2015. Disponível em: <https://www.motortrend.com/features/1505-peterbilt-truck-trend-legends/>. Acesso em 4 de Setembro de 2022.

THE HISTORY of Peterbilt trucks (fun facts included!). **AKMI Corporation**, 24 de Fevereiro de 2020. Disponível em: <https://akmicorp.com/79-years-of-peterbilt-a-brief-look/>. Acesso em 4 de Setembro de 2022.

SHREVE, Russ. The Strange Development Story of the Plymouth Valiant. **Valiant.org**. Disponível em: <https://www.valiant.org/history.html>. Acesso em 7 de Setembro de 2022.

CRYSLER Valiant Ad. **Attic Paper**. Disponível em: <https://www.atticpaper.com/proddetail.php?prod=1959-chrysler-valiant-ad>. Acesso em 7 de Setembro de 2022.

FILMOGRAFIA RELEVANTE PARA A PESQUISA:

De Steven Spielberg (filmografia parcial):

Amblin' (1968)

Eyes (1969), segmento do episódio piloto de *Night Galery* (NBC, 1970-1973)

Make Me Laugh (1971), segmento do episódio 4 de *Night Galery* (NBC, 1970-1973)

L.A. 2017 (1971), episódio 16 da temporada 3 de *The Name of the Game* (NBC, 1968-1971)

Murder by the Book (1971), episódio 1 da temporada 1 de *Columbo* (NBC, 1971-1978)

Encurralado (Duel), 1971)

Louca escapada (The Sugarland Express), 1974)

Tubarão (Jaws), 1975)

Contatos imediatos de primeiro grau (Close Encounters of the Third Kind), 1977)

1941 (1979)

Os caçadores da arca perdida (Raiders of the Lost Ark), 1981)

E.T. – o extraterrestre (E.T. the Extra-Terrestrial), 1982)

Indiana Jones e o templo da perdição (Indiana Jones and the Temple of Doom), 1984)

A cor púrpura (The Color Purple), 1985)

Império do sol (Empire of the Sun), 1987)

Indiana Jones e a última cruzada (Indiana Jones and the Last Crusade), 1989)

Hook – a volta do Capitão Gancho (Hook), 1991)

Jurassic Park – parque dos dinossauros (Jurassic Park), 1993)

A lista de Schindler (Schindler's List), 1993)

Amistad (1997)

O resgate do soldado Ryan (Saving Private Ryan), 1998)

A.I. – inteligência artificial (A.I. Artificial Intelligence), 2001)

Minority Report – a nova lei (Minority Report), 2002)

Prenda-me se for capaz (Catch Me If You Can), 2004)

Munique (Munich, 2005)

Guerra dos mundos (War of the Worlds, 2005)

Indiana Jones e o reino da caveira de cristal (Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, 2008)

O Bom Gigante Amigo (The BFG, 2016)

Jogador Nº1 (Ready Player One, 2018)

Amor, sublime amor (West Side Story, 2021)

De outros diretores:

A cidade infernal (The Lost City, Harry Revier, 1937)

Jim da Selva (Jungle Jim, Ford Beebe & Clifford Sminth, 1937)

...E o vento levou (Gone with the Wind, Victor Fleming, 1939)

Cidadão Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1940)

Fantasia (vários, 1940)

Dumbo (Ben Sharpsteen, 1941)

A felicidade não se compra (It's a Wonderful Life, Frank Capra, 1945)

Duelo ao sol (Duel in the Sun, King Vidor, 1946)

Nascida ontem (Born Yesterday, George Cukor, 1950)

Matar ou morrer (High Noon, Fred Zinnemann, 1952)

O maior espetáculo da terra (The Greatest Show on Earth, Cecil B. DeMille, 1952)

Janela indiscreta (Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954)

Papai sabe tudo (Father Knows Best, CBS e NBC, 1954-1960)

Gunsmoke (CBS, 1955-1975)

Os dez mandamentos (The Ten Commandments, Cecil B. DeMille, 1956)

Rastros de ódio (The Searchers, John Ford, 1956)

A ponte do rio Kwai (The Bridge on the River Kwai, David Lean, 1957)

Renegando o meu sangue (Run of the Arrow, 1957)

A marca da maldade (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958)

Lawman (ABC, 1958-1962)

Procurado vivo ou morto (CBS, 1958-1961)

Um corpo que cai (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)

Ben-Hur (William Wyler, 1959)

Anatomia de um crime (*Anatomy of a Crime*, Otto Preminger, 1959)

Intriga internacional (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959)

Onde começa o inferno (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959)

Quimono escarlate (*The Crimson Kimono*, Samuel Fuller, 1959)

Psicose (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)

Sangue sobre a neve (*The Savage Innocents*, Nicholas Ray, 1960)

Desafio à corrupção (*The Hustler*, Robert Rossen, 1961)

O ano passado em Marienbad (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)

Yojimbo (Akira Kurosawa, 1961)

O que terá acontecido a Baby Jane? (*What Ever Happened to Baby Jane*, Robert Aldrich, 1962)

Cleópatra (*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963)

Nightmare at 20,000 Feet (Richard Donner, 1963), episódio 5 da temporada 3 de *Além da Imaginação* (*The Twilight Zone*, NBC, 1959-1964)

A maior história de todos os tempos (*The Greatest Story Ever Told*, George Stevens, 1965)

A noviça rebelde (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965)

Depois daquele beijo (*Blow Up*, Michelangelo Antonioni, 1966)

Duelo em Diablo Canyon (*Duel at Diablo*, Ralph Nelson, 1966)

A primeira noite de um homem (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967)

Bonnie e Clyde - uma rajada de balas (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967)

À queima-roupa (*Point Blank*, John Boorman, 1967)

À sangue frio (*In Cold Blood*, Richard Brooks, 1967)

O fabuloso Doutor Dolittle (*Doctor Dolittle*, Richard Fleischer, 1967)

Bullit (Peter Yates, 1968)

Era uma vez no oeste (Once Upon a Time in the West, Sergio Leone, 1968)

Faces (John Cassavetes, 1968)

O bebê de Rosemary (Rosemary's Baby, Roman Polanski, 1968)

A noite dos desesperados (They Shoot Horses, Don't They?, Sydney Pollack, 1969)

Butch Cassidy and the Sundance Kid (George Roy Hill, 1969)

Meu ódio será a sua herança (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969)

Perdidos na noite (Midnight Cowboy, John Schlesinger, 1969)

Sem destino (Easy Rider, Dennis Hopper, 1969)

Aeroporto (Airport, George Seaton, 1970)

Love Story: uma história de amor (Love Story, Arthur Hiller, 1970)

MASH (Robert Altman, 1970)

Pequeno grande homem (Little Big Man, Arthur Penn, 1970)

Wanda (Barbara Loden, 1970)

A última sessão de cinema (The Last Picture Show, Peter Bodanovich, 1971)

Ensina-me a viver (Harold and Maude, Hal Ashby, 1971)

Glória e derrota (Brian's Song, Buzz Kulik, 1971)

Operação França (The French Connection, William Friedkin, 1971)

Pelos caminhos do inferno (Wake in Fright, Ted Kotcheff, 1971)

Shaft (Gordon Parks, 1971)

Amargo pesadelo (Deliverance, John Boorman, 1972)

O poderoso chefe (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972)

O rapaz que partia corações (The Heartbreak Kid, Elaine May, 1972)

Pânico e morte na cidade (The Night Stalker, John Llewellyn Moxey, 1972)

Sexy e marginal (Boxcar Bertha, Martin Scorsese, 1972)

Caminhos perigosos (Mean Streets, Martin Scorsese, 1973)

Irmãs diabólicas (Sisters, Brian De Palma, 1973)

O exorcista (The Exorcist, William Friedkin, 1973)

Terra de ninguém (Badlands, Terrence Mallick, 1973)

Alice não mora mais aqui (Alice Doesn't Live Here Anymore, Martin Scorsese, 1974)

A conversação (The Conversation, Francis Ford Coppola, 1974)

A trama (The Parallax View, Alan J. Pakula, 1974)

Banzé no Oeste (Blazing Saddles, Mel Brooks, 1974)

Chinatown (Roman Polanski, 1974)

Corações e mentes (Hearts and Minds, Peter Davies, 1974)

Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975)

Um dia de cão (Dog Day Afternoon, Sidney Lumet, 1975)

Mikey e Nicky (Mickey and Nickey, Elaine May, 1976)

Taxi Driver – motorista de táxi (Taxi Driver, Martin Scorsese, 1976)

Alien, o 8º passageiro (Alien, Ridley Scott, 1977)

Guerra nas estrelas (Star Wars, George Lucas, 1977)

O comboio do medo (Sorcerer, William Friedkin, 1977)

Os duelistas (The Duellists, Ridley Scott, 1977)

Halloween – a noite do terror (Halloween, John Carpenter, 1978)

O portal do paraíso (Heaven's Gate, Michael Cimino, 1980)

Sexta-feira 13 (Friday the 13th, Sean S. Cunningham, 1980)

Star Wars: o império contra-ataca (Star Wars: the Empire Strikes Back, Irvin Kershner, 1980)

Rambo (First Blood, Ted Kotcheff, 1982)

Star Wars: o retorno do Jedi (Star Wars: Return of the Jedi, Richard Marquand, 1983)

A hora do pesadelo (Nightmare on Elm Street, Wes Craven, 1984)

Ishtar (Elaine may, 1987)

Barton Fink – delírios de Hollywood (Barton Fink, Joel Coen & Ethan Coen, 1991)

Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994)