



Cinema e Dramaturgia: a renascença de Hollywood dos anos 60

Film and dramaturgy: the Hollywood Renaissance in the 1960s

Marcos C. P. Soares¹

Resumo

Este artigo pretende fazer uma avaliação de parte da nova safra de filmes autorais realizada por jovens cineastas estadunidenses a partir de 1967, conhecida na fortuna crítica como a “Renascença de Hollywood”. Tal avaliação leva em conta tanto os inegáveis avanços artísticos dos novos filmes quanto suas limitações a partir da constatação de que a peculiar situação da indústria cinematográfica no final dos anos 1960 leva a uma série de inovações formais que, entretanto, levaram à naturalização de modelos dramáticos de organização cênica.

Palavras-chave: Renascença de Hollywood. Anos 1960. Modelo dramático.

Abstract

This article intends to discuss part of the new group of art films made by a young generation of American filmmakers after 1967, known in the specialized literature as the “Hollywood Renaissance”. This assessment takes into account not only the artistic breakthrough represented by these films, but also their limitations, based on the assumption that the peculiar situation of the film industry at the end of the 1960’s led to a series of formal innovations which, however, tended to naturalize dramatic modes of narrative.

Keywords: Hollywood Renaissance. 1960s. Dramatic model.

¹ Professor Doutor de Literaturas de Língua Inglesa, USP. E-mail: mcpsoare@usp.br.

Para as plateias de meados dos anos 1960 nos Estados Unidos, a safra de filmes rebeldes realizados pela geração de jovens cineastas que haviam visto *Bonnie e Clyde, uma rajada de balas* (Arthur Penn, 1967) como ponto de partida para novas experiências resumia o espírito de irreverência que animava as “novas ondas” europeias imediatamente antes e depois de 1968, que finalmente encontravam seus equivalentes locais. A experiência relativamente marginal de cineastas rebeldes como John Cassavetes ganhava uma nova ressonância, quem sabe um maior alcance, a partir do contato dos jovens cineastas com o aparato técnico e artístico disponibilizado pelos grandes estúdios, que demonstraram interesse pelos resultados ainda imprevisíveis da entrada da nova geração no processo de produção de filmes mais em consonância com o espírito irreverente da década. O momento – que ainda recentemente vira um peculiar aumento da temperatura da luta de classes na eclosão dos protestos contra a Guerra no Vietnã, na luta pelos direitos civis, na ascensão da Nova Esquerda estudantil, da “segunda onda” feminista e de uma nova fase do movimento operário – parecia propício para ousadias. A aposta dos estúdios na produção independente prometia resultados estéticos e políticos inesperados, com consequências a observar.

Tal resposta do cinema aos dilemas e esperanças da década fazia parte de um movimento muito mais amplo, é claro. Pois esse é o momento histórico da proliferação de “desejos pela utopia” que colocaram na agenda política o “desejo do impossível”, o desenvolvimento de uma sensibilidade de outro tipo, que ultrapassasse o hábito burguês de “converter as coisas nas ideias das coisas, nas suas imagens, em seus nomes” e reconectasse o desejo à “coisa em si”, ao “aqui e agora da situação imediata” (JAMESON, 2008, p. 381). Os ideólogos da jovem Nova Esquerda condenarão, assim, o capitalismo como a “ideologia da existência adiada, da ética da acumulação em nome do poder futuro e não da produção para o momento presente” (CALVERT; NEIMAN, 1971, p. 36) e Marcuse afirmará que “a visão de Marx retoma a antiga teoria do conhecimento como recordação: a ciência como redescoberta das verdadeiras Formas das coisas, destorcidas e negadas na realidade estabelecida, o perpétuo núcleo materialista do idealismo” (MARCUSE, 1972, p. 72). Tratava-se, segundo Fredric Jameson, de estabelecer uma “convicção de que transformações objetivas nunca estão asseguradas se não forem acompanhadas por toda uma reeducação coletiva, que desenvolva novos hábitos e práticas

e construa uma nova consciência à altura da situação revolucionária” (JAMESON, 1998, p. 92-93). Além disso, outra fronteira a ser ultrapassada era aquela representada pela “Velha Esquerda”, que não apenas teria passado ao largo das questões centrais que começavam a importar para os novos sujeitos históricos do período, como também havia aderido ao aparato burocrático do Partido Democrata e a práticas das “antigas formas parlamentares”, desacreditadas para a juventude norte-americana pelo menos desde os assassinatos dos irmãos Kennedy. Assim, o vocabulário dos manifestos da Nova Esquerda está repleto de apelos ao retorno da “autenticidade”:

Ao invés do isolamento, da falta de poder, do trabalho sem sentido e de vidas definidas em termos da produção, posse e consumo de mercadorias, os estudantes exigem um sentido de comunidade, amor, criatividade e poder sobre suas vidas. É a revolta do ser, de Eros, contra o mundo de plástico, cheio de tédio e desumanização, com seus valores de dominação e exploração, que subjuga dois terços da população mundial com o objetivo de manter seu poder e seus lucros no exterior, enquanto cria e anestesia entre nós uma população de plástico que vive no meio de uma montanha de lixo. (CALVERT; NEIMAN, 1971, p. 80)

Em suas versões mais conceituais, essa recordação de nossa natureza esquecida frequentemente remetia ao fim da “civilização opressora” e à redescoberta do “corpo libidinal”, quando não ao jovem Marx: a radicalidade inédita da revolução em curso levaria a uma “Nova Pessoa”, ao desenvolvimento de novos sentidos, novas sensibilidades e a uma nova visão inaudita da própria “natureza humana”. Marcuse remete aos *Manuscritos econômicos e filosóficos* de Marx, nos quais, segundo ele, “a natureza encontra o seu lugar na teoria da revolução. [...] Marx fala da ‘completa emancipação de todos os sentidos e qualidades humanas’ como uma característica do socialismo. Isso significa o surgimento de um novo tipo de homem, diferente do sujeito humano da sociedade de classes em sua própria natureza, em sua fisiologia.” (MARCUSE, 1972, p. 67).

Entretanto, também é importante assinalar o lançamento de *Sincerity and authenticity* (1972), de Lionel Trilling, que dava início a uma tentativa conservadora de reclamar o termo “autenticidade”, com sua defesa arnoldiana da tradição literária e do cânone como lugar privilegiado da manutenção do genuinamente humano. O ano seguinte veria a continuação desse debate, como lembra Fredric Jameson, com a publicação de *Le plaisir du texte* (1973), de Roland Barthes, em que a exigência de uma

leitura que privilegiasse a “gratificação individual” e que “escapasse às determinações da ideologia” era proposta como reação ao “puritanismo tradicional do Partido Comunista francês e a formas ortodoxas de Leninismo” (JAMESON, 2008, p. 376). Por outro lado, este também é o momento em que os alarmes de incêndio da esquerda (principalmente dos *emigrés* da escola de Frankfurt) retornavam na forma dos debates sobre o conceito de “tolerância repressiva” (o ensaio de Marcuse de 1965), a degradação do “prazer” em “diversão” e a mercantilização generalizada do desejo pela indústria cultural (a intervenção de Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* voltou ao centro do debate nos Estados Unidos no início dos anos 1970 com a publicação da “resposta” de Marcuse, *Contra-revolução e revolta*, em 1972).

Ao mesmo tempo, os impasses da Nova esquerda estudantil, dividida entre, de um lado, a percepção de que suas demandas para a democratização da “multiversidade” eram incompatíveis com a manutenção do capitalismo e que, portanto, seu papel era necessariamente revolucionário e, de outro, a incessante busca do “sujeito histórico” que pudesse expandir suas ações para além dos muros dos campi, começaram a colocar em dúvida o universalismo de suas ambições e de suas concepções do âmbito “pessoal” do qual a ação revolucionária dependeria. Não haveria, argumenta Fredric Jameson, nas sempre complexas relações entre a Nova Esquerda e diversos setores, organizados ou não, das classes trabalhadoras uma dificuldade adicional representada pelo conteúdo de classes da demanda por “autenticidade”, ou seja, a percepção por parte da classe trabalhadora de que “questões de liberação sexual possam ser compreendidas não em seus próprios termos, mas como a expressão ideológica coletiva de grupos (como a juventude de classe média) que a classe trabalhadora identifica como seu inimigo de classe”? (JAMESON, 2008, p. 381). Ou o que dizer então, para voltarmos ao campo do cinema, da percepção de certos setores do movimento feminista, que ganharia uma influente expressão teórica num dos ensaios clássicos da década de 1970 no campo da teoria cinematográfica, o texto de Laura Mulvey “Prazer visual e cinema narrativo” (1976), que o “prazer” proporcionado pelas formas narrativas eram irremediavelmente ligadas ao olhar masculino (escopofílico) sobre as mulheres, que passavam a ver os homens como “inimigos de classe” teorizados a partir das categorias da psicanálise? De outro lado, não havia o debate sobre o recorte de classe das novas demandas também sido influenciado pelas tentativas da esquerda de

elaborar um sistema de práticas revolucionárias, fortemente baseadas nos hábitos das novas plateias: a “distração” (Walter Benjamin) e o “materialismo plebeu” (Brecht) como formas de pulverização do conteúdo residual idealista (“aura”) das formulações burguesas da “arte pela arte”? Não havia o próprio Marcuse escrito sobre a “erotização do processo de trabalho”, uma tentativa de “reinventar antigas formas de prazer material contidas no trabalho artesanal, em plena era de desenvolvimento de tecnologias avançadas”? (JAMESON, 2008, p. 381). A definição do que constituiria o âmbito “pessoal” da vida criava, assim, um campo minado de interpretações conflitantes que entravam em franca contradição com suas ambições mais universais.

No campo das práticas cinematográficas, tal debate fica registrado no “estado de exceção” que caracterizou os métodos de produção da indústria cinematográfica a partir da segunda metade dos anos 1960. Animada com uma série de mudanças substantivas que possibilitou o surgimento do trabalho de uma nova geração de artistas, a fortuna crítica tratou de enfatizar rupturas e construir mitos em torno da uma nova Era de Ouro, em que reina a suposta liberdade criativa que caracteriza a “Renascença de Hollywood”, o trabalho da geração de diretores jovens que vinha salvar uma indústria que no momento encarava a pior recessão de sua história. O alvo da nova geração de cineastas será o incrível espetáculo de anacronismo social que caracterizara a sociedade americana dos anos 1950, formulando uma solução para o vexame que opunha, de um lado, a sociedade mais rica e moderna do planeta e, de outro, a constrangedora onda conservadora que marcara grande parte da atmosfera ideológica do período e que voltava a se fortalecer na era Nixon. De uma perspectiva mais específica, o alvo será o emprego das antigas fórmulas genéricas (associadas aos gêneros consagrados na indústria desde os anos 1920: o *western*, o melodrama, o filme de guerra, a comédia, o musical, etc.) das quais o cinema americano do pós-guerra se utilizou exaustivamente, pressionado tanto pelo clima político repressivo quanto pela crise econômica, que encorajava a aposta no sucesso de bilheteria das velhas formas consagradas. O resto da história é conhecido: o modelo de jovens autores europeus como Godard, Truffaut, Fellini e Antonioni serviu de combustível para a imaginação dessa geração de norte-americanos, que construiu seu próprio e peculiar padrão internacional de gosto. Os sucessos de bilheteria de *Bonnie e Clyde, uma rajada de balas* e *A primeira noite de um homem* (Mike Nichols, 1967) e um pouco mais tarde de *Sem*

destino (Dennis Hopper, 1969), este último produzido independentemente, apontaram a nova direção, cujas ousadias se alimentavam do fim da censura instituída desde os anos 1920 (o “Production Code”) e sua substituição por um novo sistema mais flexível: o novo sistema previa apenas quatro categorias: G (para todas as plateias), PG (supervisão dos pais recomendada), R (menores de 16-7 anos devem ser acompanhados por um maior de idade) e X (proibida para menores de 18 anos). Reforçava-se, desse modo, a oposição binária e radical entre conservadores e modernos na qual grande parte dos slogans dos anos 1960 se baseou. Como declarou um crítico entusiasmado com os resultados:

O paradoxo da Nova Hollywood era o fato de que a perda de confiança da nação, suas dúvidas sobre a ‘liberdade e justiça para todos’ naqueles anos, não conseguiram destruir as energias de diversos grupos de jovens cineastas. Eles registraram o mal-estar moral do período, mas isso não diminuiu seu apetite por experimentos estilísticos e formais. Eles colocaram nas telas personagens sem rumo, deprimidos e auto-destrutivos, mas o tema era frequentemente tratado de modo original e pouco convencional, em cenários que eram incrivelmente belos, mesmo – especialmente – em sua crueza cotidiana. Uma outra América surgiu, graças ao trabalho de Monte Hellman, Bob Rafelson, Hal Ashby, Joseph McBride, Peter Bogdanovich, Jerry Schatzberg, Terrence Malick, James Toback, Dennis Hopper. Em seus filmes encontramos lugares ermos, cidades abandonadas e comunidades retrógradas, cuja desolação ou interesse nunca tinham sido tratados com tamanha poesia visual, enriquecida por personagens esdrúxulos, o amor pela paisagem e uma delicadeza de sentimentos e sensibilidade, mesmo nas cenas mais violentas. (ELSAESSER, 2012, p. 237-8)

Entretanto, o fato é que neste momento a distribuição da produção “independente” ainda dependia de grandes estúdios. Além disso, o próprio ímpeto de construção de novas companhias de produção já fazia parte de um plano institucional mais amplo, em que se ensaiavam as primeiras experiências com os “modos de acumulação flexível” que viriam a caracterizar os regimes de trabalho na era “neoliberal”. Recapitulando: as raízes daquilo que a partir de meados dos anos 1970 ficaria conhecida como a “Era Corporativa” de Hollywood têm suas origens nas diversas recessões que pontuaram a história da indústria cinematográfica norte-americana no pós-guerra. Já no início da década de 1950, os estúdios haviam registrado uma diminuição de mais de um terço das vendas de ingressos alcançadas em 1946, ano dos maiores recordes de bilheteria na história da indústria. O vultoso capital fixo investido num parque industrial equipado com tecnologia de ponta

aliado à abundância da produção levava a uma queda expressiva das taxas de lucros do sistema integrado dos estúdios. Por outro lado, no período do pós-guerra, os salários da indústria haviam permanecido relativamente estáveis devido tanto à centralidade do *star system* para o conjunto de práticas do cinema produzido em escala industrial, quanto à pressão criada por uma classe de artistas e técnicos organizados e, em alguns casos, altamente politizados. O resultado foi que novos índices de baixa seriam atingidos entre 1959 e 1960, quando um terço das salas de cinema do país foi fechado. A indústria cinematográfica colocou a culpa da crise na “volatilidade dos espectadores” – o encalhe de mercadorias era causado pelo aumento drástico das taxas de natalidade e pelo processo de suburbanização que, acelerado nos anos 1950, teria levado à preferência do público por novas formas de entretenimento doméstico, necessidade à qual a difusão da televisão vinha atender –, mas expressou sua disposição para recapturar o interesse das novas plateias.

Entretanto, tais dificuldades seriam agravadas por dois eventos praticamente simultâneos que marcaram um ponto de inflexão dos modos de estruturação da indústria, com impacto decisivo sobre o cenário dos anos 1960-70: a decisão da Corte Suprema no caso *U.S. vs. Paramount Pictures* em 1948 e a criação da Lista Negra em Hollywood, encorajada pelo Comitê contra Atividades Antiamericanas (a HCUA – “House Committee on Un-American Activities”) em 1947. A decisão sobre o caso Paramount fechava uma batalha judicial de dez anos entre os estúdios de Hollywood e o Departamento de Justiça do Estado, que em 1938 iniciara um processo baseado na acusação de que o controle das chamadas *majors* sobre a produção, distribuição e exibição de filmes violava as leis federais antitrustes. Em 1948 a Corte Suprema deu ganho de causa ao governo e os cinco maiores estúdios – a Paramount, a Warner Brothers, a MGM-Loews, a RKO e a Twentieth Century-Fox – foram notificados de que tinham prazo para encerrar seus investimentos e relações comerciais com os setores de exibição. Quebrava-se, assim, a verticalização da indústria que havia sustentado o sistema de estúdios desde os anos 1920. Considerando-se o fato de que, mesmo durante os anos da Segunda Guerra Mundial, a produção total dos estúdios atingiu uma média de 440 filmes por ano (mais de um lançamento por dia!), pode-se facilmente imaginar como o escoamento de mercadorias dependia de uma sofisticada arquitetura de acordos entre os setores de produção e os distribuidores e exibidores. Tais

estratégias incluíam tanto o investimento dos estúdios no ramo imobiliário, quanto a prática de formas de *blind booking*, que forçavam os exibidores “independentes” a comprarem pacotes de filmes de segunda categoria se quisessem ter acesso às produções mais caras. No novo contexto, a combinação entre o aumento constante da produção desde os anos 1920, fortemente baseado em investimentos constantes em novas tecnologias, seguido pelo divórcio entre os três setores (até 1954 todas as cinco *majors* haviam vendido suas redes de teatros) levou a um impasse que podemos caracterizar como uma *crise de superprodução*.

Já a cumplicidade da comunidade de Hollywood com a HCUA surge justamente quando a indústria se equipava para enfrentar a crise, pois desde o final de 1947 os estúdios já esperavam e começavam a se preparar para a vitória do governo no caso da Paramount. A Lista Negra e a caça às bruxas no período podem ser compreendidas, assim, como uma tentativa por parte da indústria de domesticar militantes e sindicatos, que haviam liderado greves bem-sucedidas durante toda a década de 1940, com o objetivo de instaurar novas “políticas de austeridade”. De fato, a década de 1950 ficou conhecida na história do movimento operário norte-americano como o momento máximo da influência e da força dos sindicatos organizados, cuja quantidade de associados atingiu seu maior número na história do país no período entre 1953-4. A criação da Lista Negra “coincidia”, assim, como o aumento da investida do capital contra o movimento sindical, que com a assinatura do Taft-Hartley Act em 1947 restringia enormemente o poder do movimento operário organizado. Numa das melhores análises de conjuntura da história da indústria nesse período, o historiador Jon Lewis afirma sobre a relação do caso Paramount com a Lista Negra:

Retrospectivamente, criou-se um grande interesse pelas histórias trágicas sobre quem conseguia e quem não conseguia emprego, mas tais narrativas constituem apenas uma pequena parte do efeito geral que a Lista Negra teve sobre a indústria. Da parte dos estúdios, a lição aprendida nesses anos – a lição aprendida no próprio ato de obedecer às determinações governamentais – tivera pouco a ver com patriotismo ou liberdade de expressão. Nas tentativas de explorar o poder da Lista Negra sobre toda a indústria, os estúdios foram extremamente bem sucedidos ao controlarem rigidamente as equipes de trabalhadores que dependiam de sua generosidade para conseguir emprego. No processo, desenvolveram uma estratégia de longo alcance que ainda hoje persiste, em formas mais complexas. O chamado mercado livre criado pela decisão do caso Paramount ficou bem menos livre durante a era da Lista Negra porque os

estúdios descobriram que poderiam driblar o espírito do decreto antitruste e controlar as associações de trabalhadores se aprendessem a trabalhar juntos de modo mais eficaz. (LEWIS, 1998, p. 89)

Inicialmente, a reorganização do sistema de produção levou a um reaquecimento de uma antiga tendência iniciada nos anos 1950, a saber, o investimento em efeitos especiais (tela em formato *wide-screen*, filmagens em 3-D) que a televisão não poderia imitar, com resultados praticamente nulos do ponto de vista da recuperação dos lucros: o aumento dos orçamentos de filmes espetaculares encareceu a produção, que se tornava vítima em potencial dos arbítrios e caprichos de uma plateia cada vez mais “volúvel”. Em 1963 a produção de *Cleópatra*, até aquele momento o filme mais caro da história, com um orçamento de 44 milhões de dólares em valores da época, foi um fracasso retumbante de bilheteria que quase levou à bancarrota a 20th Century Fox, produtora e financiadora do filme. O sucesso de *A noviça rebelde* em 1965 criou novas expectativas para o setor de produção, mas as tentativas de repetir o sucesso foram malogradas. Enquanto isso, no outro lado do Atlântico, diversas indústrias cinematográficas nacionais, que imediatamente após a guerra haviam constituído um importante mercado consumidor do produto de Hollywood, tentavam (no caso da Inglaterra desde 1947) impor um sistema de tributação e quotas aos filmes importados para incentivar a produção local. Uma das estratégias para driblar a crise foi a produção de filmes americanos em estúdios europeus, onde os salários eram mais baixos e a mão de obra, não sindicalizada. Já a releitura do cinema norte-americano dos anos 1940-50 realizada na França pelos defensores da *politique des auteurs* colaborou para reaquecer o interesse do mercado mundial pela compra e distribuição dos filmes de cineastas como Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Nicholas Ray, entre outros, que até então tinham sido considerados “meros realizadores”. Tal interesse viria a constituir em meados dos anos 1970 umas das mais lucrativas estratégias dos estúdios para superar a recessão: a venda das bibliotecas de clássicos para redes de televisão e sua posterior distribuição em formato VCR. Ainda assim, entre 1969 e 1971 os estúdios acumularam um total de aproximadamente 600 milhões de dólares em prejuízos. A indústria, cujas estratégias de legitimação sempre incluem o desejo de produzir “aquilo que o público quer ver”, chega à conclusão de que a geração dos “baby boomers”, já exaurida pela “linguagem clássica” do cinema produzido em moldes industriais e

requentado pela televisão, parecia exigir um cinema mais em consonância com o espírito rebelde da época. Por outro lado, o sistema de estúdio, com seus quadros permanentes de trabalhadores, técnicos e artistas, devidamente domesticados pela caça às bruxas da era macarthista, representava ainda assim um total de despesas fixas vultosas que tornavam os efeitos da recessão ainda piores. É neste período que novos pacotes de “medidas de austeridade” chegam aos estúdios: em 1970 aproximadamente 40% dos diretores de Hollywood estavam desempregados. A administração Nixon foi chamada a intervir: seguindo a enorme ampliação de crédito promovida pela política governamental, que procurava compensar pelo arrocho salarial generalizado do período, Nixon aprovou, pela primeira vez na história da indústria cinematográfica, diversos subsídios governamentais que incluíam cortes de impostos e outros incentivos fiscais para investidores na produção de filmes. O próximo passo seria a “terceirização” da produção, orientando as atividades principais dos estúdios para o marketing e a distribuição de filmes produzidos independentemente, que já em 1967 correspondiam a 51% da produção anual total.

Portanto, a ênfase na produção “independente” colocava a responsabilidade sobre as decisões criativas (assim como grande parte dos riscos de prejuízo) nas costas dos jovens produtores, farejadores das “novas tendências” (enredos novos, vedetes novas, diretores novos), que vendiam suas ideias a investidores interessados em diversificar seus ramos de atuação, antes que os grandes estúdios investissem na publicidade e na distribuição dos filmes. Ao mesmo tempo, as grandes companhias procuraram diversificar seus ramos de atuação: a MGM, por exemplo, fora comprada em 1967 por Kirk Kerkorian, um empresário de Las Vegas, cujos investimentos incluíam redes de hotéis e cassinos. Assim, os estúdios mantiveram um papel central no destino das produções “independentes”:

Sua influência sobre os filmes produzidos em Hollywood continuava a ser enorme. Como distribuidores, eles exerciam total controle financeiro sobre as produções com que trabalhavam. Planejavam as campanhas de publicidade e marketing e também eram responsáveis por receber a renda dos exibidores e fazer o pagamento dos produtores depois de terem deduzido seus custos. Um estúdio responsável pela distribuição de uma produção independente da qual os executivos não gostassem (ou não compreendessem) poderia dar atenção mínima ao filme, que poderia nem sequer sair das prateleiras, sob o pretexto de que nenhum exibidor estava interessado. Um filme podia ser retirado de circulação depois que o estúdio

tivesse conseguido o que considerava um retorno adequado para dar lugar a novos produtos, mesmo que ainda houvesse interesse do público pela sua exibição. [...] O risco era máximo para aqueles posicionados no final da cadeia financeira, ou seja, os produtores independentes, que não conseguiam obter qualquer lucro até que os distribuidores tivessem amortizado seu investimento. Muitas vezes, o filme tinha uma carreira bem sucedida entre o público, mas as despesas das campanhas de publicidade tinham atingido somas tão grandes que restava pouca chance de qualquer compensação financeira para os produtores. (SKLAR, 1994, p. 290)

Portanto, retrospectivamente, podemos identificar no período, a partir da perspectiva restrita da história da indústria cinematográfica, um amplo campo de disputas no qual os avanços registrados (o fim do sistema convencional de censura, a circulação em solo americano do trabalho de uma nova geração de jovens cineastas europeus, o crescimento de uma produção independente mais em consonância com os abalos sísmicos que marcaram a época) se batem contra seu aproveitamento corporativo.

De todos os filmes importantes do período, o mais exemplar para a compreensão dos resultados artísticos desse impasse é *Sem destino*, produzido independentemente por Peter Fonda e dirigido por Dennis Hopper em 1969. O filme trata de examinar, desde as primeiras cenas, nas quais fica evidente o contraste entre os cavalos dos antigos *cowboys* e as modernas motocicletas dos protagonistas, a questão do papel das novas tecnologias dentro de um cenário geral de simpatia pelos modos de vida simples da juventude *hippie*. Seria a adoção da motocicleta como símbolo central do filme uma traição dos ideais dos *frontiersmen* originais, ou, pior, uma demonstração da lacuna intransponível entre os autores rebeldes e o objeto de sua análise? A favor do filme, deve ser dito que a questão é tratada com grande grau de ambição analítica, com a divisão do papel do protagonista em duas figuras de sensibilidades muito diversas (Peter Fonda e Dennis Hopper fazem os papéis principais) possibilitando um registro dinâmico, por vezes ricamente contraditório, dos temas em jogo. O componente mais propriamente autorreflexivo da análise entre em cena no momento em que a visita a uma comunidade *hippie*, cujos experimentos sociais (o amor livre, a recusa do consumismo, a criação coletiva das crianças, a divisão igualitária das tarefas, o convívio pacífico com a natureza) o filme retrata com certa simpatia, traz os protagonistas em contato com práticas de teatro comunitário. A evidente falta de “profissionalismo” dos participantes, a criatividade diante da falta de recursos, o emprego da improvisação, a atuação não naturalista, o intercâmbio entre diálogo e música, a fluidez

entre ensaio e cena, a ênfase na experimentação e no erro, a relação orgânica e a troca de papéis entre atores e público ganham seus “equivalentes” no conjunto de técnicas usadas no filme: nos cortes abruptos, no emprego criativo da trilha sonora, na longa sequência subjetiva de visões psicodélicas, nos saltos repentinos e na justaposição inesperada na transição entre cenas, na sintaxe frouxa e afeita a digressões. O paradoxo fica por parte do fato de que tais práticas “mambembes” dependiam, na verdade, da pesquisa avançada dos novos cinemas, cujas conquistas eram inseparáveis do desenvolvimento tecnológico, principalmente no campo da construção de câmeras portáteis, que possibilitavam a captação mais livre de cenas improvisadas. Ademais, o visual mais “cru” do filme, criado pelo uso de uma fotografia granulada, tinha sido resultado do trabalho do fotógrafo húngaro László Kovács, que trouxera da vanguarda europeia um rico repertório visual e técnico que ajudou a revolucionar o cinema do período.

Por outro lado, a estrutura narrativa mais ampla do filme revela um encadeamento mais convencional – com introdução, desenvolvimento, ápice e conclusão (nesta ordem) – de modo a transformar as infrações sintáticas que pontuam o filme em desvios localizados. Além disso, se tais desvios sugerem um emissor do discurso fílmico que não se confunde com os protagonistas, também é verdade que, em sua “radicalidade”, eles são a expressão da personalidade indômita e do estado de ânimo destes e, portanto, raramente têm a força necessária para promover uma duplicidade do foco narrativo. Na sequência mais experimental do filme, por exemplo, aquela das visões alucinógenas, em que os aspectos sintáticos disjuntivos ganham um encadeamento não narrativo cuja radicalidade destoava do resto do filme, é a confluência de focos narrativos que sai ressaltada, pois os aspectos mais experimentais da sequência estão a serviço da expressão do estado de alucinação dos personagens, embalados por uma “acid trip”. Em outras palavras, a presença dos experimentos formais, por mais variada e radical que seja, deve no final ou se submeter à ideia de *mimese* (neste caso, psicológica), horizonte inescapável de uma prática cinematográfica baseada num conceito de realismo como espelho e imitação da *natureza* ou estar a serviço da expressão de estados extremos de subjetividade (e mitos correlatos como “espontaneidade” e “autenticidade”). O resultado é um retorno da hierarquização dos materiais (a música é outro exemplo esclarecedor), que se subordinam, como no modelo dramático, às exigências da composição de personagens. Estava plenamente instaurada a

contradição entre as vontades individuais (a rebelião dos jovens autores) e o conjunto objetivo das escolhas estéticas.

Por outro lado, podemos ler tal confronto entre modos de produção opostos, em que se bateriam formas avançadas e convencionais e cujas marcas podemos detectar na alternância de técnicas na quase totalidade dos filmes da “Renascença”, como expressão alegórica dos dilemas do verdadeiro “autor” e das instituições que lhe davam apoio, cujos esforços somos convidados a valorizar: acudados, perseguidos, obrigados a comprometer sua integridade artística e estabelecer compromissos, esses são os percalços e sacrifícios da vida do artista genuíno. Ao mesmo tempo, é preciso apontar que o sentimento de perseguição aos cineastas progressistas não deve ser entendido como mero fruto de uma psicopatologia paranoica, mas como fenômeno que tinha suas raízes profundas no fato de que o cerco macarthista havia em certa medida impedido a consolidação de uma cultura hegemônica de esquerda entre os cineastas em Hollywood. Como resultado, o destino trágico dos protagonistas de *Sem destino*, vítimas da violência dos *rednecks* do novo “Cinturão do Sol”, encontra eco na maioria absoluta dos filmes americanos do período. Nos termos dos enredos específicos, a ênfase é invariavelmente a mesma: a humanidade dos protagonistas é definida *por oposição* ao consumo massificado e à mercantilização geral da vida, enquanto o processo de modernização do país é abortado pelo retorno das ideologias conservadoras. Em filmes importantes da “Renascença” como *Bonnie e Clyde, uma rajada de balas* (1967), *A primeira noite de um homem* (1968) e *Perdidos na noite* (1969), às formas degradadas de consumo se junta o rebaixamento geral de expectativas, expresso na imbecilidade geral do resto do mundo, que serve de contraponto às sensibilidades do protagonista. No limite da experiência, encontramos os “heróis ambíguos” de Bogdanovich em *A última sessão de cinema* (1971) ou dos faroestes de Peckinpah como *Meu ódio será tua herança* (1969), mas ainda nesses exemplos é a relação entre experimentação formal e expressão subjetiva que sai ressaltada e reforça a tendência à identificação. E em todos esses casos, tais formas de experimentação formal permanecem relativamente cosméticas dentro de esquemas narrativos mais convencionais. Visto retrospectivamente, é difícil acreditar que aquele que foi reconhecido como o “filme-manifesto da geração”, *Bonnie e Clyde*, tenha criado tanta controvérsia, e não apenas por sua violência, mas também pelo uso “radical” de sua montagem disjuntiva, comparada à de Godard e

Kurosawa. Agora que as afrontas temáticas de filmes como *A primeira noite de um homem* (1969) perderam parte de sua rebeldia, é com certa dose de desapontamento que verificamos que o encadeamento narrativo do filme é linear, que o tratamento dado aos personagens é dramático e seu interesse pode estar justamente na sua intuição, em chave até certo ponto crítica, do descompasso entre a vontade de inovar e a inutilidade do impulso diante da “carece” inescapável do protagonista, que, como o final do filme sugere, está fadado a repetir os erros da geração anterior. Digamos, retomando uma formulação de Frederic Jameson, que a experiência de assistir a muitos desses filmes assemelha-se “à escolha de bombons em uma caixa de onde os sabores indesejáveis já tinham sido sorratamente retirados” (JAMESON, 1992, p. 104)² Já do ponto de vista do debate estético, esse conjunto de práticas introduziu uma formulação específica dos procedimentos de fragmentação, semiautonomia dos elementos e interrupção que haviam animado as discussões sobre o estranhamento épico, dando-lhes uma feição mais propriamente pós-moderna, ou seja, afeita à combinação festiva e desmemoriada de citações e outros expedientes técnicos pilhados de seus contextos originais.

O que dizer do aparato crítico por volta de 1968 que se dedicou a estudar tais filmes? Como diversas histórias do cinema do período enfatizaram, o sonho de criar um cinema autoral nos Estados Unidos contou com o enorme aumento do acesso aos cursos universitários desde o final da Segunda Guerra Mundial. Em parte, a simples identificação e nomeação dos materiais que comparecem nos filmes da Renascença pressupõem uma plateia escolada não apenas na história do cinema, mas interessada numa perspectiva moderna e progressista que encarasse com coragem os tabus e preconceitos reinantes. Numa resenha sobre *Bonnie e Clyde*, o crítico Stanley Kauffmann, professor de Artes

2 Em 1929, numa entrevista em que foi indagado sobre a possibilidade de introdução gradativa dos elementos da dramaturgia épica no teatro, Bertolt Brecht respondeu: “Não. Se isso acontecer gradativamente, não parecerá para a plateia que alguma coisa nova está sendo desenvolvida aos poucos, mas que uma coisa antiga está morrendo aos poucos. Pois se o novo elemento for introduzido gradativamente, ele será entendido apenas pela metade e, por isso, perderá força e efetividade.” Ver: BRECHT, Bertolt. A dialogue about acting. In: WILLET, John (Ed.). **Brecht on theatre: The development of an aesthetic.** London: Methuen Drama, 2001. p. 27. O aproveitamento “seletivo” que as várias formas da indústria cultural realizam do repertório técnico e artístico desenvolvidos por artistas mais exigentes já havia sido desmascarado por Brecht nos anos 40 e seu diagnóstico permanece valioso para descrever o processo que analisamos aqui: o procedimento industrial resume-se no desmembramento do repertório em partes autônomas e estanques, no aproveitamento de algumas partes, desfiguradas e muitas vezes transformadas em seu oposto, na eliminação de outras e na transformação das crenças políticas de seus criadores em “excentricidades”. Ver BRECHT, Bertolt. *The Threepenny Lawsuit.* In: SILBERMAN, Marc (Ed.). **Bertolt Brecht on film & radio.** London: Methuen, 2000. p. 179.

Dramáticas na City University of New York (CUNY), expressava a esperança de que “talvez estejamos numa fase de transição como resultado do aumento nacional do acesso à educação, *en route* na direção de uma plateia genuinamente mais exigente” (SCHIKEL; SIMON, 1968, p. 38). Entretanto, os anos 1970 não viram a concretização do impulso democrático das décadas anteriores: o destino da própria CUNY é paradigmático do movimento geral, quando seus cursos de alta qualidade e inteiramente gratuitos são privatizados até se verem transformados em instituição “pioneira” no processo de desmonte da educação no país, atualmente detentor do pouco invejado título de dono de um dos piores sistemas educacionais do mundo dito civilizado.

Da perspectiva da crítica, ou seja, dos educadores em potencial de artistas e do público interessado em cinema, o quadro não é mais encorajador. Tomarei como exemplo do movimento mais amplo dois textos sobre o período daqueles que são os mais influentes críticos norte-americanos durante a década de 1970: David Bordwell (na academia) e Pauline Kael (na imprensa escrita). Em 1979, Bordwell publicou um texto intitulado “The art cinema as a mode of film practice”, no qual avaliava o impacto do cinema autoral europeu sobre a geração da “Renascença Americana” (BORDWELL, 1979). Partindo dos exemplos de filmes como *La strada*, *8 ½*, *Morangos silvestres*, *O sétimo selo*, *Persona*, *Jules e Jim*, *Vivre sa vie*, dentre outros, o crítico procura singularizar os traços distintivos que uniriam na mesma categoria (o “cinema de arte”) filmes tão diversos. Para justificar seu recorte, Bordwell explica que:

Movimentos mais radicais de vanguarda, como a cinematografia soviética, o surrealismo e o *cinéma pur* parecem ter tido efeito mínimo sobre o estilo do cinema de arte. Suspeito que os estilos experimentais que não tenham alterado fundamentalmente a coerência narrativa foram os mais prontamente assimiláveis no cinema do pós-guerra. (BORDWELL, 1979, p. 3)

O fato de que cineastas como Godard, Buñuel ou Fellini talvez tivessem dificuldade em se reconhecer no diagnóstico não detém o crítico, que tira as consequências práticas do recorte feito para a caracterização do que chama de “assinaturas estilísticas da narração”:

[No filme de arte] raramente há qualquer análise do ponto de vista de grupos ou instituições; nesses filmes, as forças sociais se tornam

significativas na medida em que têm impacto sobre o indivíduo psicologicamente sensível. [...] Quebras das concepções clássicas de tempo e espaço são justificadas como a intrusão de uma realidade imprevisível e contingente ou como a realidade subjetiva de personagens complexos. [...] Quando somos confrontados com um problema nas relações de causa e efeito, temporalidade ou espacialidade, devemos antes de tudo buscar suas motivações realistas. Idealmente o filme hesita, sugerindo a subjetividade da personagem, o caráter inacabado da vida ou a visão do autor. (BORDWELL, 1979, p. 5)

Mais do que a *acomodação* de mão dupla que caracteriza o processo (seja porque a crítica simplesmente endossa sem desafio grande parte dos filmes realizados pela nova geração, seja porque são estes que se curvam às demandas da crítica), sai ressaltada a naturalização do modelo dramático de narrativa, que em tese melhor se ajustaria ao gosto do público, à sensibilidade dos artistas, etc. É bom lembrar que uma das primeiras formulações teóricas sobre o cinema é o elogio de seu “olhar sem corpo”, sua capacidade de realizar o que Kuleshov chamava de “geografia criativa”. Mas dentro da própria teoria cinematográfica desde o início do século é possível mapear uma mudança gradual do elogio às infinitas possibilidades do novo meio, sua capacidade de adotar vários pontos de vista e de contar várias histórias, para a “naturalização” de um único tipo de filme, que passou a servir de modelo para a produção industrial: o filme dramático, onde o olhar sem corpo era aquele que era capaz de adotar apenas os melhores pontos de vista para contar uma história, sem desvios ou informações “desnecessárias”.

Ainda do ponto de vista das relações entre os processos sociais e a teoria cinematográfica, vale notar que a interrupção violenta da recepção dos princípios da dramaturgia épica em solo norte-americano, seja pelo impedimento das experiências de artistas locais interessados por experimentos afins (Orson Welles e Joseph Losey, entre outros) seja pela virtual expulsão do próprio Brecht dos Estados Unidos pelos tribunais macarthistas em 1947, explica em grande parte a timidez da prática e da crítica no que tange a superação do cinema de enredo convencional até pelos artistas mais progressistas. Já a vigilância estrita sobre os rumos das carreiras de outros *émigres* alemães que circularam por Hollywood e pela Broadway entre os anos 1945-1960 (Fritz Lang, Douglas Sirk, Billy Wilder, Kurt Weill), e que, em seus diferentes modos, poderiam ter ampliado ainda mais o escopo de experimentações no centro da indústria norte-americana, constitui

outro capítulo da complexa história que a caça às bruxas causou no cenário cultural e artístico do país.

De outro lado, o partido dos combatentes das formas “ortodoxas” herdadas da Frente Popular e dos anos 1930 em geral ganha o reforço de Pauline Kael em suas trincheiras em 1968. A trajetória de Kael, crítica da revista *The New Yorker* até 1991, é peculiar. Depois de se tornar a personagem mais influente da crítica de cinema na imprensa escrita no período, em 1979 Kael foi convidada por Warren Beatty, o *enfant terrible* da “Renascença” depois do papel de protagonista em *Bonnie e Clyde*, a trabalhar como consultora da Paramount Pictures. Depois de alguns meses em Hollywood, Kael concedeu entrevistas nas quais se dizia chocada com a interferência da comunidade de Wall Street nas decisões “artísticas” que decidiam o futuro do cinema norte-americano. Alguns anos depois, em 1981, de volta ao trabalho como crítica da *The New Yorker*, Kael foi convidada a participar de um debate com o diretor Jean-Luc Godard. A conversa foi gravada e publicada com o título de “The economics of film criticism: a debate between Jean-Luc Godard and Pauline Kael” (KAEL; GODARD, 1982). Ao repor o argumento de que a qualidade dos filmes sofria com sua transformação num mero ramo dos negócios, Kael ouviu a réplica do diretor, na qual ele argumenta que o aparato crítico também fazia parte central do processo produtivo industrial:

Especialmente nos Estados Unidos, vocês [críticos] são mais responsáveis se um filme é ruim. Isso porque os críticos são tão poderosos aqui, mas não usam seu poder, ou melhor, usam seu poder na mesma direção dos homens de negócios. [...] Você não sente que, como escritora numa revista, você faz parte da cadeia do ramo da publicidade e, portanto, da indústria cinematográfica? Você não é livre, por exemplo, para escrever regularmente sobre um filme desconhecido. Você seria despedida pelo seu editor. Por que não escrever sobre um filme dois anos depois ou dois anos antes de seu lançamento? Você é uma crítica de cinema. Um crítico de cinema não deveria ser apenas um resenhista. Você decide escrever sobre um filme da Paramount quando a Paramount decide lançá-lo. (KAEL; GODARD, 1982, p. 4)

A relação entre crítica, publicidade e os esquemas de distribuição da indústria revelam os “tetos” do esforço crítico quando estes se submetem a um conjunto de práticas naturalizadas, formando um conjunto integrado que implode as oposições aparentes.

Concluimos, com as palavras de Godard, que no final do debate nomeia os vencedores desse conflito:

Na indústria de cinema, os filmes não são realizados para fazer dinheiro, mas para gastar dinheiro. [...] [Os produtores] ficam ansiosos para gastar bastante dinheiro [...] e provavelmente ganham dinheiro através dos juros do dinheiro usado, pois também controlam os bancos que emprestaram o dinheiro para fazer o filme.

Referências

BORDWELL, D. The art cinema as a mode of film practice. **Film Criticism**, v. 4, n.1 (Fall 1979).

CALVERT, G.; NEIMAN, C. **A disrupted history: the new left and the new capitalism**. New York: Random House, 1971.

ELSAESSER, T. **The persistence of Hollywood**. London & New York: Routledge, 2012.

JAMESON, F. **Signatures of the visible**. New York & London: Routledge, 1992.

JAMESON, F. **Brecht and method**. London & New York: Verso, 1998.

JAMESON, F. **The ideologies of theory**. New York & London: Verso, 2008.

KAEL, P.; GODARD, J-L. The economics of film criticism: a debate between Jean-Luc Godard and Pauline Kael. **Camera Obscura** 8/9/10 (1982). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

LEWIS, J. (Ed.). **The new American cinema**. Durham & London: Duke University Press, 1998.

MARCUSE, H. **Counter-revolution and revolt**. New York: Beacon Press, 1972.

SCHICKEL, R.; SIMONS, J. (Ed.). **Film 67-68**. New York: Simon & Schuster, 1968.

SILBERMAN, M. (Ed.). **Bertolt Brecht on film & radio**. London: Methuen, 2000.

SKLAR, R. **Movie-made America: a cultural history of American movies**. New York: Vintage Books, 1994.

WILLET, J. (Ed.) **Brecht on theatre: the development of an aesthetic**. London: Methuen Drama, 2001.

Submetido em: 09 ago. 2018

Aprovado em: 22 nov. 2018