

EASY RIDERS

o Cinema da
NOVA HOLLYWOOD

EASY RIDERS

o *Ginema da*
NOVA HOLLYWOOD

2015

MINISTÉRIO DA CULTURA E BANCO DO BRASIL apresentam **Easy Riders – O cinema da Nova Hollywood**, mostra com 30 longas-metragens que compõem panorama significativo do cinema norte-americano da segunda metade dos anos 1960 até o final da década de 1970, período marcado por mudanças na produção de filmes daquele país.

Distinto das propostas estéticas e das condições de produção de Hollywood, o cinema autoral da época, conhecido como Nova Hollywood, buscou alguma inspiração no cinema de vanguarda europeu dos anos 1960, dialogando direta ou indiretamente com o rico contexto de debates políticos em defesa da liberalização de costumes, do pacifismo, da igualdade racial e da contracultura. Com uma geração de cineastas libertos do controle dos grandes estúdios, o movimento produziu um olhar mais crítico e incisivo.

Além da seleção de filmes, a programação conta ainda com debate sobre os meandros dessa produção para tratar sobre os conteúdos artísticos presentes no cinema norte-americano.

Com a realização desta mostra, o Centro Cultural Banco do Brasil promove uma reflexão sobre este importante movimento cinematográfico e contribui para o acesso democrático à cultura.

Centro Cultural Banco do Brasil

6

Nova Hollywood

Francis Vogner dos Reis
e Paulo Santos Lima

12

**Quando Hollywood quis fazer
da exceção sua regra**

Luiz Carlos Oliveira Jr.

26

Nova Hollywood, anos 1940

Cléber Eduardo

36

O caminho da última vez

Bruno Andrade

44

**Sobre cowboys solitários
e mitos revisitados**

Filipe Furtado

56

**Notas sobre a Nova Hollywood
e William Friedkin**

Calac Nogueira

64

O nascimento da Nova Hollywood

Sérgio Alpendre

72

Nos porões da Nova Hollywood

Guilherme Martins

81

filmes

Francis Vogner dos Reis e Paulo Santos Lima

NOVA HOLLY WOOD



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. Esta versão, em linhas gerais, é a oficial e, ainda que não seja falsa, confunde de maneira muito apressada a decadência da indústria e a dos filmes.

Ainda que muitos trabalhos fossem sintomas exemplares do declínio da Hollywood clássica, foi nessa crise que antigos mestres trataram frontal e formalmente das mudanças do cinema americano com uma incontornável consciência moderna, escancarando os traços modernos já presentes no classicismo americano dos anos 30 e que seriam ainda mais expostos nos anos 60 pelos grandes mestres, como John Ford em *O Homem que Matou o Facínora* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), Alfred Hitchcock em *Psicose* (*Psycho*, 1960) e Howard Hawks em *Hatari!* (1962). Menos um fim, mais uma contingência típica e bem presente na história da arte, não foi diferente no cinema americano: da “decadência” da indústria de Hollywood, ascendem alguns dos cineastas modernos mais radicais, como Jerry Lewis, Blake Edwards, Arthur Penn e Sam Peckinpah. Cada um deles, ao seu modo, narra o advento do novo por meio das ruínas de um antigo cinema.

O fato é que, nesse instante, a televisão disputava com o cinema a atenção do grande público, e muitos diretores do período clássico migravam para a tela pequena, seja como funcionários sem identidade (Jacques Tourneur e André De Toth dirigiram episódios do seriado *Bonanza*, por exemplo) ou, como no caso de Hitchcock, autor-celebridade em seu programa *Alfred Hitchcock Apresenta* (*Alfred Hitchcock Presents*). O filão dos gêneros se esgotava comercialmente e grandes empreendimentos naufragavam, mesmo que alguns fossem projetos de envergadura artística inegável, caso de *A Queda do Império Romano* (*The Fall the Roman Empire*, 1964), de Anthony Mann, e *Cleópatra* (*Cleopatra*, 1963), de Joseph L. Mankiewicz. Em resumo, para alguns historiadores e jornalistas que entendem a história do cinema americano a partir da polaridade entre derrota e sucesso popular (e de bilheteria), os filmes estadunidenses nesse momento de “novos cinemas” (Nouvelle Vague, Free Cinema,

Cinema Novo) e das “facilitações materiais” dos formatos televisivos estava em decadência. O sistema, este sim, era quem estava em queda e, de modo reverso, os narradores e cronistas dessa decadência que surgem à margem dela (como John Cassavetes e Monte Hellman, ambos realizando filmes fora da “casa do grande pai”, Hollywood), ou nas suas brechas (Peter Bogdanovich e George Romero), acompanhados pela geração saída das universidades (como Martin Scorsese e John Carpenter), erigiram as bases de um novo cinema americano.

Acreditamos que a topografia do cinema moderno norte-americano, na qual a Nova Hollywood é catalizadora das suas principais linhas de força, deve ser estudada não só a partir do cânone estabelecido nos filmes realizados dentro do aparato da indústria (os filmes de Steven Spielberg, George Lucas, Paul Schrader e William Friedkin), mas também do fenômeno que aconteceu nas bordas de Hollywood e que ajudou direta ou indiretamente na renovação de formas, temas e quadros técnicos e artísticos da indústria – e que também possibilitou ao cinema americano assumir uma noção de modernidade que outras cinematografias do mundo já haviam assimilado, mais precisamente nas suas relações com a representação, com a revisão dos gêneros cinematográficos e com a intervenção da realidade nos filmes. Abandonou-se o velho naturalismo da era dos estúdios em função de um realismo mais acachapante: a televisão e as suas emblemáticas transmissões do assassinato do presidente John F. Kennedy e da Guerra do Vietnã, sínteses do desencanto e da perda da inocência, obrigaram o cinema a repensar o seu lugar e o seu papel dentro da sociedade americana. Não se podia ignorar que o horror da realidade e a mediação da televisão (com seu potencial ambíguo de documento e manipulação) transformaram a relação dos cineastas e da sociedade com as imagens. É isso, por exemplo, que *Saudações* (*Greetings*, 1968) e *Olá, Mamãe!* (*Hi, Mom!*, 1970), primeiros longas de ficção de Brian De Palma, e *Na Mira da Morte* (*Targets*, 1968), primeiro de Peter Bogdanovich,

problematizam com arguto pessimismo e senso crítico.

Os filmes da Nova Hollywood se aplicam a uma plasticidade violenta das imagens, já que a mudança de estatuto das imagens dentro da sociedade americana (e mundial como um todo) colocou questões sobre a construção que o cinema fazia da história e de seus mitos, sobre o imediato tempo presente (sua urgência e conflitos), sobre o próprio cinema e a falsidade das imagens desse cinema. O cinema americano passou a insinuar e enunciar sua força realista e o falseamento natural desse realismo por meio dos procedimentos estéticos. É o momento do exercício de estilo calcado na violência (Martin Scorsese e Sam Peckinpah), dos filmes como caixa de ressonância da realidade imediata (a obra de Sidney Lumet) e da história americana (os filmes de John Milius e os dirigidos por Clint Eastwood), da estilização dramática e cênica radicais (em Monte Hellman, Robert Altman e John Cassavetes) e de um insuspeito intimismo autoral e popular (os filmes de Woody Allen e os dirigidos por Paul Newman).

O antigo *star system*, identificado com a América WASP (Branca, Anglo-Saxã e Protestante), deu lugar a uma nova constelação composta por ítalo-americanos (Robert De Niro, Al Pacino, Sylvester Stallone), por desajustados com estilos muito particulares de interpretação (Jack Nicholson, Christopher Walken) e por atores brilhantes que aperfeiçoaram o moderno Método (o modo de interpretação criado por Stanislavski) por meio da economia expressiva (Mickey Rourke e Eric Roberts).

A Nova Hollywood não foi somente uma ruptura, mas também a continuidade renovada das tradições do cinema americano. Tal como John Ford, que contou a história da formação de comunidades na América (principalmente as dos irlandeses católicos, da qual fazia parte), alguns jovens cineastas como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Michael Cimino se aplicaram em entender a configuração e presença das comunidades étnicas em um país que lhes era hostil. A

clareza e o arejamento cênicos do cinema americano chamado de “clássico” não desapareceram em uma época de hipertrofia de estilo, e isso está nas obras de alguns cineastas norte-americanos, sendo Clint Eastwood e John Milius os mais representativos desse gesto estético econômico na forma e na narrativa, herdado não só do cinema, mas também da literatura moderna norte-americana, a de F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Faulkner, Raymond Chandler e outros, toda ela tendo papel importante na história do cinema nos Estados Unidos.

Buscando abranger todo esse quadro de complexidades, a mostra **Easy Riders – O Cinema da Nova Hollywood** selecionou 30 títulos que abraçam o cânone desse “novo cinema de Hollywood”, como *Bonnie and Clyde – Uma Rajada de Balas (Bonnie and Clyde, 1967)*, de Arthur Penn, *O Poderoso Chefão (The Godfather, 1972)*, de Francis Ford Coppola, e *Taxi Driver (1976)*, de Martin Scorsese, além de obras independentes que, realizadas fora dos grandes estúdios, influenciaram profundamente a produção americana, como *Os Maridos (Husbands, 1970)*, de John Cassavetes, e *Halloween – A Noite do Terror (Halloween, 1978)*, de John Carpenter. O cinema de gênero também está presente, caso do *western Pat Garret & Billy the Kid (1973)*, de Sam Peckinpah, e do suspense *Tubarão (Jaws, 1975)*, de Steven Spielberg. E o cinema B de um *Nasce um Monstro (It's Alive, 1974)*, de Larry Cohen, e da primeira direção de Peter Bogdanovich, produzido por Roger Corman, *Na Mira da Morte*. Entre as contradições da tradição de Hollywood, o espírito de liberdade do cinema B e as questões éticas e estéticas do cinema moderno, o cinema norte-americano reorientou os seus rumos, sempre desconcertantes e paradoxais. Nunca o conflito entre arte e indústria se mostrou tão lancinante e agressivo, e os filmes da chamada Nova Hollywood integraram essa tensão entre comércio e expressão artística nas suas próprias formas: com monumentalidade, com vertigem, com economia, com petulância, com violência. A América nua e crua.

QUANDO HOLLYWOOD QUIS FAZER

Luiz Carlos Oliveira Jr.



DA EXCEÇÃO SUA RÉGRA

Robert Aldrich e a esclerose do imaginário hollywoodiano clássico

A Antiga Hollywood, ou a Hollywood clássica, abarca um período de mais ou menos quatro décadas, começando em torno de 1918 e terminando em torno de 1960. Os recortes mais precisos variam de um pesquisador para outro, cada um escolhendo como marco histórico o ano, o filme ou o evento que lhe parece mais significativo.

Já a Nova Hollywood, se respeitarmos o consenso, teria começado por volta de 1967, capitaneada pelo sucesso de *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn) e pela emergência da geração de Brian De Palma, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, Michael Cimino, Paul Schrader, George Lucas, Francis Ford Coppola etc.

Contudo, reconsiderando as periodizações expostas acima, percebe-se rapidamente que há um vácuo, um intervalo de mais ou menos sete anos compreendido entre o crepúsculo do classicismo e a chegada efetiva da Nova Hollywood. O que teria acontecido nesses sete anos?

A resposta óbvia, e nem por isso menos verdadeira, é que esse foi o tempo necessário para um sistema ruir de vez – por conta da crise (econômica, estética) dos estúdios e das mudanças na moral e nos costumes da sociedade norte-americana – e o outro se implantar aos poucos. Mas tal explicação não basta. Um exercício interessante, ou pelo menos necessário, consiste em lançar luz sobre os cineastas que pertencem à geração do meio, que não reivindicam uma modernidade de forma consciente ou programática, mas que também não se encaixam mais no modelo antigo, no qual provocam rupturas pontuais, perturbações locais que comprometem a transparência representativa da linguagem romanesca hollywoodiana.

O primeiro nome que destacaria, e que certamente colocaria entre os mais importantes da história do cinema americano moderno, é o de Robert Aldrich. Desde *A Morte num Beijo* (*Kiss Me Deadly*, 1955), e principalmente nos filmes que realiza ao longo dos anos 1960, Aldrich retorce o estilo clássico num universo composto por tramas insólitas, efeitos de iluminação excessivos, performances históricas do corpo (sobretudo do corpo feminino), subversão dos códigos dos gêneros tradicionais.

Em 1968, ele dirige um dos filmes mais emblemáticos da situação de Hollywood naquela década de transição: *A Lenda de*

Lylah Clare (*The Legend of Lylah Clare*). Retomando não apenas Kim Novak, a atriz principal de *Um Corpo Que Cai* (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock), como também a maioria de seus motivos e temas (transformados em pontos estratégicos para entrar nos meandros perversos do mundo do espetáculo), o filme reflete sobre a lógica cruel do estrelato e radiografa Hollywood em meio à decadência do sistema dos estúdios no final dos anos 1960. Aldrich já havia filmado o lado monstruoso e sombrio do universo do *show business* em *O que Aconteceu com Baby Jane?* (*Whatever Happened to Baby Jane?*, 1962), terror psicológico cujo clima de pesadelo é acentuado pela estilizada fotografia em preto e branco e pelo aspecto calculadamente grotesco de um programa figurativo baseado no esgarçamento e na anamorfose dos signos da Antiga Hollywood. Mas *A Lenda de Lylah Clare* vai ainda mais fundo nessa *démarche* crítica, descrevendo os bastidores do glamour hollywoodiano como um ambiente sórdido e putrefato. Assim como *Na Mira da Morte* (*Targets*, 1968), de Peter Bogdanovich (outro filme que pode ser visto como tecido de ligação entre a Hollywood clássica e a moderna), *A Lenda de Lylah Clare* é concebido numa dialética entre a crise das velhas formas de suspense e o surgimento de novos parâmetros narrativos, já pensados para um espectador cinéfilo, que “sabe demais”.

Exatos dez anos depois de *Um Corpo que Cai*, Kim Novak é mais uma vez envolvida numa engrenagem diabólica pautada na vertigem das aparências, na repetição de eventos, no retorno fantasmático de uma imagem do passado. Ela interpreta Elsa Brinkmann, jovem atriz escolhida para fazer o papel principal na cinebiografia de Lylah Clare, lendária estrela hollywoodiana morta 20 anos antes em circunstâncias mal esclarecidas. O motivo dessa escolha de *casting* é a incrível semelhança entre Elsa e Lylah (ambas interpretadas por Kim Novak). O processo de filmagem se mostrará destrutivo, infernal. Mas o encadramento irreversível dos eventos, decalcado do enredo de *Um Corpo que Cai*, perde o caráter propriamente trágico (entre

outras coisas, porque basta conhecer a matriz hitchcockiana para já poder antever o desfecho) e se torna uma descrição sociológica do círculo vicioso do espetáculo hollywoodiano, doravante condenado ao *remake* desencantado dos seus mitos e à eterna repetição dos seus erros. O “deslizamento fatal” da heroína, que era fruto de uma maquinação individual em Hitchcock, torna-se “manipulação estrutural na Hollywood retratada por Aldrich”.¹

Ainda no começo do filme, Elsa caminha pela calçada da fama da Hollywood Boulevard e, num gesto que resume todo o (perigoso) jogo de encaixes de simulacros que lhe é proposto, põe os pés nas marcas das pegadas de Lylah Clare. A cena serve como comentário interno do próprio filme, que é, em seu conjunto, uma imagem que reduplica outra, e que o faz de maneira consciente e sistemática, pondo-se em diálogo direto com *Um Corpo que Cai* e com padrões estilísticos e regimes de expressão de uma era da indústria cinematográfica já percebida como ultrapassada e defunta, o que apenas mitifica sua beleza e aumenta seu mistério.

Aldrich cristaliza nesse filme aquela que seria a tendência predominante nas narrativas hollywoodianas do período subsequente: a repetição ou a revisão do passado, a reinvenção de Hollywood a partir da reinterpretação crítica de sua própria mitologia.

Maneirismo e antimaneirismo

Essa empresa de revisitação e reelaboração do passado clássico, que dará o tom do cinema hollywoodiano de meados da década de 1960 em diante, não ocorre de forma unívoca, mas por diversas vias de criação.

¹ Jean-Baptiste Thoret, “Qui sont ces chiens?”, in *Cahiers du Cinéma*, nº 649, outubro de 2009, p. 32.

Se elencarmos os cineastas mais representativos da Nova Hollywood, distinguiremos neles duas tendências majoritárias, as quais são bem diferentes, para não dizer antagônicas. De um lado, o maneirismo modernizante de Scorsese, De Palma, Coppola, Schrader, cineastas que, reconhecendo terem começado a filmar num momento em que as receitas habituais das *majors* hollywoodianas já tinham dado sinais de exaustão e esclerose, resolvem apropriar-se do passado clássico para dilatar, distorcer, deformar seus códigos e suas figuras típicas, explodir seu sistema de representação numa estética moderna marcada pela exacerbação da forma, pelo excesso de estilo, pela ênfase na violência e no erotismo.

Do outro lado, há a corrente mais “clássica” representada por Cimino, John Milius, Clint Eastwood e outros diretores que seguem uma orientação estética diametralmente oposta, que Fabrice Revault d’Allonnes qualifica de “maneirismo classicizante”, mas que prefiro chamar de antimaneirismo. Refratários à abstração intelectual, aos dispositivos teóricos e aos efeitos de metacinema dos maneiristas, eles iriam recuperar, num estilo mais frontal e objetivo, os enredos de fundação e os dramas originários da América. Em *O Portal do Paraíso* (*Heaven’s Gate*, 1980), por exemplo, Cimino retoma a estrutura épica griffithiana para reencenar, desta vez de um ponto de vista crítico, o etnocídio que está na base da história de formação do território e da cultura norte-americanos, o violento processo de assentamento de comunidades ligadas por uma relação telúrica profunda às grandes paisagens do Midwest.

Acredito que a grande contribuição artística da Nova Hollywood tenha se dado na dialética desses dois maneirismos, o modernizante e o classicizante, ou na oposição dinâmica entre maneirismo e antimaneirismo, que às vezes se manifestava num mesmo cineasta (Bogdanovich, Coppola), ou até num mesmo filme (*Lua de Papel/Paper Moon*, *O Poderoso Chefão/The Godfather*).

Filmes matriciais: Rastros de Ódio, Um Corpo que Cai, Blow-Up – Depois Daquele Beijo, Zapruder Film of Kennedy Assassination

Os grandes filmes da Nova Hollywood só puderam se construir a partir da releitura ou, em alguns casos, da exegese de filmes precedentes. Dentre estes, alguns em especial funcionaram como modelos recorrentes, podendo ser considerados as matrizes da Nova Hollywood.

O primeiro deles é *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956, John Ford), que aborda a odisseia de uma dupla disfuncional (John Wayne e Jeffrey Hunter) em busca de uma menina desaparecida, sequestrada por um grupo de índios quando ainda era criança. O filme repõe, numa narrativa mais lacunar e interiorizada que de costume (mais moderna?), os conflitos fundamentais do cinema hollywoodiano: civilização e território selvagem, espaço interior (lar) e exterior (paisagem, natureza), indivíduo e comunidade, homens e mulheres. Há uma enormidade de filmes que tomam o clássico dos clássicos de John Ford como referência central, de *Taxi Driver* (1976, Martin Scorsese) a *48 Horas* (*48 Hrs.*, 1983, Walter Hill), passando por *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977, George Lucas) e muitos outros.

Mas a releitura da Nova Hollywood para *Rastros de Ódio* que merece mais destaque é *Hardcore – No Submundo do Sexo* (*Hardcore*, 1979), de Paul Schrader, que narra o périplo de Jake Van Dorn (George C. Scott) em busca de sua filha adolescente, desaparecida em meio à excursão que fazia com o grupo jovem da igreja reformista a que pertencem. Os primeiros minutos de filme descrevem a vida monótona e simples

levada naquela pequena comunidade calvinista no interior dos Estados Unidos. Depois de receber a notícia de que sua filha sumiu, Jake parte para a Califórnia, onde ela foi vista pela última vez. Além de acionar a polícia, ele contrata um detetive particular, o qual, passado algum tempo, vai ao seu encontro dizendo que precisa lhe mostrar um pequeno filme rodado em 8 mm. Para o choque e o desespero de Jake, trata-se de um filme pornô cuja atriz principal é sua filha. Determinado a achá-la, ele viaja para Los Angeles e começa uma jornada infernal pelo universo da pornografia. Entre casas de prostituição, cabines de *peep-show*, *sex-shops*, sets de filmes pornográficos e sessões clandestinas de *snuff movies*, Jake se embrenha pelos meandros de um mundo que até então desconhecia por completo. No caminho, conhece Niki, uma jovem atriz pornô que se junta a ele na operação de resgate. A relação que se estabelece entre Jake e Niki é de certa maneira a confrontação entre a imagem clássica e a imagem pornográfica. Fantasma de substituição tanto para a filha desaparecida de Jake como para a esposa que o largou, Niki é tudo o que ele não poderia permitir que uma mulher fosse. Schrader faz desse contraste entre a América puritana e seu avesso vulgar e pornográfico uma forma de confrontar a imagem clássica com o grande outro da sociedade patriarcal que ela representa, ou seja, a sexualidade feminina, o desejo sexual da mulher.

O diretor realiza também um interessante painel da indústria do filme pornô, que tivera um rentável esboço no final dos anos 1950 e início dos 1960 com os filmes de *exploitation*, os quais, embora não fossem *hard-core*, possuíam narrativas que eram claramente pretextos para cenas de sexo e violência. Feitos com muita rapidez e pouco dinheiro, alguns desses filmes lotaram salas de cinema comerciais de reputação duvidosa. Mas o grande *boom* da pornografia visual só se daria no começo dos anos 1970, motivado, logicamente, por um contexto social maior, que, a reboque da revolução sexual

do final da década anterior, trouxera uma nova permissividade com relação a cenas de sexo explícito antes impensáveis para um filme de longa-metragem. A Nova Hollywood deve muito de sua estética “adulta” e despidorada a esse novo território de permissividade desbravado pela pornografia.

O segundo filme que apontaria como peça modelar da Nova Hollywood é *Um Corpo que Cai*, mais até que *Psicose* (*Psycho*, 1960). Se *Rastros de Ódio* oferecera aos jovens diretores um modelo de epopeia moderna, o filme de Hitchcock traz uma parábola sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, uma reflexão sobre a imagem e os enganos do olhar numa época em que a crença no visível cede lugar à desilusão. A atração hipnótica que Scottie (James Stewart) sentia por Madeleine (Novak) converte-se agora no fascínio que os cineastas modernos sentem pela obra-prima de Hitchcock, e que os impele a querer refilmá-la sem parar, sempre à procura de uma beleza perdida, de um encantamento irrecuperável. Brian De Palma é o campeão dessa síndrome maniaco-obsessiva com *Um Corpo que Cai*, consagrando-lhe duas prodigiosas reinterpretações pessoais, uma em chave romântica e reverencial, *Trágica Obsessão* (*Obsession*, 1976), e outra em chave paródica e desmistificadora, *Dublê de Corpo* (*Body Double*, 1984).

Outro filme que rapidamente se tornaria uma das obsessões da Nova Hollywood é *Blow-Up - Depois Daquele Beijo* (*Blow-Up*, 1966), de Michelangelo Antonioni. A trama do filme, *grosso modo*, pode ser assim resumida: num singelo passeio em um parque, um fotógrafo capta com sua lente voyeurística o idílio romântico de um casal; ao revelar as fotos, ele percebe que algo de estranho se passa, o olhar da mulher indica alguma coisa escondida na imagem; ampliando e reampliando as imagens, o fotógrafo acaba descobrindo o detalhe criminoso que a paisagem camuflava.

Um aspecto determinante para a concepção de *Blow-Up* foi o clima de paranoia e vigilância que, àquela altura, já era

parte integrante da consciência visual de uma época marcada, entre outras coisas, pela Guerra Fria e pela cada vez mais sofisticada indústria da espionagem. Em paralelo às temáticas de complô e conspiração política então em voga, havia também a constatação de que a imagem havia colonizado as diversas esferas da vida cotidiana (uma generalização/banalização da dimensão estética do cotidiano, um mundo transformado em mera imagem de si próprio) e de que em todo lugar havia uma câmera (profissional ou amadora) apta a flagrar alguma coisa. Nada mais escapava à imagem.

Um evento em particular confirmaria tudo isso: o assassinato de John F. Kennedy em Dallas, em 22 de novembro de 1963, que um cinegrafista amador, Abraham Zapruder, filmou em Super-8, registrando o momento exato em que o presidente foi atingido pelos tiros, evento traumático divisor de águas na história moderna norte-americana. O *Zapruder Film* viraria não apenas uma peça-chave na investigação do assassinato, mas um reservatório de pesadelos e choques visuais que assombrariam o imaginário coletivo a partir de então.

Para Jean-Baptiste Thoret, o filme de Zapruder, que “pode retrospectivamente ser considerado uma das cenas primitivas do cinema americano pós-63”², representou o corte epistemológico decisivo, o marco histórico do início de uma nova era no que tange a fabricação e a recepção das imagens. O simples fato de um pequeno filme amador ser o registro cabal de tamanha catástrofe já seria suficiente para torná-lo um documento histórico sem precedentes. Mas o legado do filme de Zapruder vai além e diz respeito, sobretudo, à conflagração de um delírio interpretativo sem fim, de uma procura inesgotável pelos signos de uma espécie de realidade secundária (uma conspiração) que só se revelaria aos que se arriscassem a interpretar os pontos obscuros das imagens. O filme de Zapruder pedia uma investigação, uma montagem discursiva capaz de

² J.-B. Thoret, 26 *secondes: L'Amérique écla-*
boussée, Petuis: Rouge
Profond, 2003, p. 71.

suprir suas ausências, de fazer surgir todas as respostas ocultadas no fora de campo (essa “zona letal” de onde vêm os tiros). Diante disso, a visão “tornou-se uma operação de análise, um pequeno exercício semiológico que submete as imagens ao teste da decodificação e da interpretação”.³

Em *Saudações* (*Greetings*, 1968), de De Palma (para quem o filme de Zapruder é uma fonte crucial de inspiração e assombração), há um rapaz, Lloyd Clay (Gerrit Graham), que é totalmente obcecado pelo assassinato de JFK. Ele passa os dias a tentar provar para os outros a existência de um vasto complô político encoberto pelo FBI e pela mídia. Numa das melhores cenas do filme, Lloyd leva para o laboratório fotográfico de uma amiga uma foto tirada no dia do assassinato de Kennedy segundos depois dos tiros. Ele mostra a ela que todas as pessoas da foto estão correndo na direção do que ele acredita ser um homem de blusa branca portando uma arma e escondido atrás de uma árvore. Sua amiga afirma que é apenas uma “mancha branca que se pode ver por entre as árvores”. Lloyd, contudo, está bastante certo de que se trata de um dos autores dos disparos que puseram fim à vida de Kennedy. Ele quer que ela amplie o detalhe da foto para poder mostrar para todo o mundo o homem de branco segurando a arma do crime. “Você não vai conseguir ver nada além de grãos do tamanho de bolas de golfe”, ela o desencoraja. E continua: “Eu vi *Blow-Up*, eu sei como isso termina: você não conseguirá ver nada”. Mas a jovem acaba aquiescendo à insistência de Lloyd e fazendo a ampliação, que, como ela havia previsto, nada mostra além de uma imagem esgarçada e sem definição, composta de grãos e manchas disformes, exatamente como algumas das ampliações do fotógrafo do filme de Antonioni.

Cenas como aquelas de *Blow-Up* em que o protagonista analisava com lupa suas ampliações fotográficas se tornariam recorrentes no cinema dos anos 1960 e 1970, as fotos sendo

eventualmente substituídas por gravuras, filmes, livros, notícias de jornal ou outro tipo de documento. Tais cenas ilustram com precisão um período marcado por uma série de filmes que contestam o princípio de transparência sobre o qual se erguera o cinema clássico. Elas aparecem nos *thrillers* políticos de Alan J. Pakula (*A Trama/The Parallax View*, 1974, *Todos os Homens do Presidente/All the President's Men*, 1976), e nos de Sidney Pollack (*Três Dias do Condor/Three Days of the Condor*, 1975), além de *Um Lance no Escuro* (*Night Moves*, 1975), de Arthur Penn, e em *Morte no Inverno* (*Winter Kills*, 1979), de William Richert.

Em *A Conversação* (*The Conversation*, 1974, Francis Ford Coppola) e *Um Tiro na Noite* (*Blow Out*, 1981, Brian De Palma), que se assumem abertamente como variações em torno de *Blow-Up*, as fotografias são substituídas por registros sonoros. Embora tenham em mãos materiais distintos, os protagonistas de *Blow-Up*, *A Conversação* e *Um tiro na Noite* se encontram, no fundo, na mesma situação: eles analisam, manipulam, espremem um registro documental da realidade (fotográfico no primeiro caso, sonoro nos outros dois) até conseguir extrair dele uma ficção, um segredo, uma trama que, nos três filmes, se prova uma história de assassinato e complô. Segundo Luc Lagier, *Blow-Up*, *A Conversação* e *Um Tiro na Noite* “poderiam constituir uma trilogia sobre a percepção e a compreensão *a posteriori* de um evento através de meios tecnológicos cada vez mais sofisticados”.⁴ Feitos consecutivamente nas décadas de 1960, 70 e 80, os filmes falam de uma realidade inacessível, invisível à primeira vista; uma realidade à qual só se pode chegar posteriormente, com a ajuda de materiais registrados em imagem e/ou som. A quantidade de aparatos, dispositivos e suportes que são necessários para se chegar à informação desejada vai se multiplicando de um filme para o outro, o que demonstra que a mediação da percepção pela tecnologia vai se tornando mais complexa de uma década para a outra.

³ *Ibid.*, p. 40.

⁴ L. Lagier, *Les mille yeux de Brian De Palma*, Paris: Cahiers du Cinéma, 2008, p. 95.

Se *Blow-Up* foi um filme ainda mais influente para a onda de ficção paranoica dos anos 1970 do que outras obras que abordavam muito mais de frente a questão do complô e da conspiração política⁵, isso só pôde acontecer por Antonioni ter percebido que o centro nevrálgico da questão não era mais o evento em si (o assassinato, o complô), mas o *frisson*, o delírio interpretativo desencadeado pelas poucas imagens captadas de tal evento. A possibilidade de encontrar nas imagens, por mais escassas, opacas e inconclusivas que elas fossem, a chave do enigma, a explicação do caso, seria uma das grandes obsessões dos anos seguintes. O centro de gravidade, o nó do problema havia se deslocado da realidade para a imagem. Localizando a raiz da problemática diretamente na imagem, ou melhor, na percepção e na análise da imagem, *Blow-Up* cristalizou um sentimento que estava disperso no ar depois do assassinato de JFK e da repercussão que suas imagens tiveram. E o filme ainda demonstrava qual era o único aprendizado que ficava da história: a fragilidade da realidade, por um lado, e a potência performativa da imagem, por outro.

“The End”

“*This is the end*”, afirma a voz de Jim Morrison durante o primeiro plano de *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola), que consiste naquela imagem impactante dos helicópteros despejando gás laranja e depois incinerando uma floresta vietnamita. “Isto é o fim”: refrão dos anos Nixon e epitáfio de duas décadas de pesadelo (Vietnã, Watergate, assassinatos de JFK, Robert Kennedy e Martin Luther King).

É o fim também das utopias comunitárias e da filosofia *hippie* de paz e amor, que Arthur Penn, em *Deixem-nos Viver* (*Alice's Restaurant*, 1969), já filmava com grande melancolia e sentimento precoce de fracasso – aquele simpático grupo de

jovens, que compra uma velha igreja e quer fundar uma nova comunidade à margem dos valores tradicionais, não consegue superar suas divergências internas.

Fim do governo Jimmy Carter e da sua política de paz: a década de 1980 seria dos republicanos e dos *yuppies*, dos reacionários e do cinema careta de roteiro, que os produtores das *majors* viam como antídoto aos excessos cometidos pelos ases da Nova Hollywood. Esta, aliás, também chega ao fim, depois dos fracassos sucessivos de *O Portal do Paraíso*, *Touro Indomável* (*Raging Bull*, 1980, Martin Scorsese), *Um Tiro na Noite* e *O Fundo do Coração* (*One from the Heart*, 1982, Coppola). Aquele momento ímpar em que o cinema de autor deu as cartas em Hollywood não tinha mesmo como virar regra, estava fadado a ser exceção.

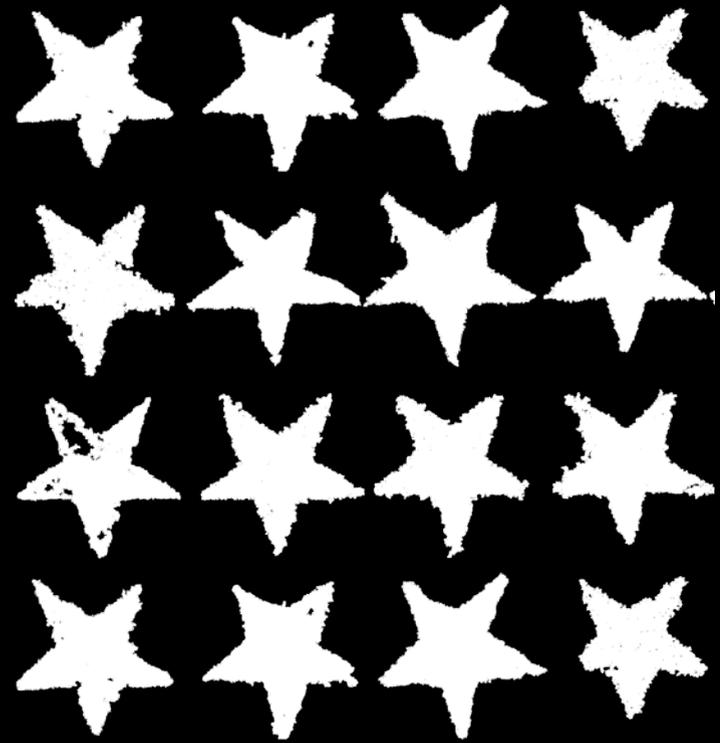


Luiz Carlos Oliveira Jr. é crítico e pesquisador de cinema. Autor do livro *A Mise en Scène no Cinema: Do Clássico ao Cinema de Fluxo* (Papirus, 2013). Ex-editor da revista *Contracampo*, já colaborou para as revistas *Bravo!*, *Cult*, *Foco*, *Interlúdio* e *Paisà*. Ministrou cursos e oficinas em espaços como Centro Cultural Banco do Brasil, Cinesesc, Cine Humberto Mauro e Fundação Getúlio Vargas.

⁵ Como, por exemplo, *Sob o Domínio do Mal* (*The Manchurian Candidate*, 1962), de John Frankenheimer, que, de forma premonitória, um ano antes da morte de JFK, contava a história de um ex-combatente que sofria uma lavagem cerebral para assassinar um político durante um comício.

NOVA HOLLYWOOD, ANOS 1940

Cléber Eduardo



Antes, o nome. Quando se fala de Nova Hollywood, é preciso ter em mente, antes, o sentido do adjetivo (Nova) e do substantivo (Hollywood), no caso mais substantivo do que nome próprio, pois designador de um sistema de produção, não de um lugar na Califórnia. Hollywood é um gru-

po de estúdios. Essas empresas têm certo modo de funcionamento, desde o período silencioso, em constantes ajustes nas maneiras de planejamento e de hierarquias com centros de poder, para sua melhor operacionalidade e rendimento. Hollywood é a mentalidade da fábrica do século XIX. A lógica da racionalização do processo, ou da planificação de ferro, da qual falava Pudovkin na URSS, estava expressa no modo/modelo clássico. O modo é o da racionalização e da “causalidade + continuidade + transparência ilusionista”, com apagamento do trabalho. O modelo em suas variações é concentrado na capacidade dos esforços/trabalho do indivíduo em limpar os entulhos ao redor. Hollywood é sinônimo de ordem, organização, planejamento, competitividade, hierarquia e meritocracia. Hollywood acredita no trabalho, como método e resultado, e consequentemente na capacidade individual. Os valores da sociedade americana são seu marco regulatório.

Suas primeiras quatro décadas de período sonoro, porém, sofreram modificações específicas e gerais, não apenas no modo de gestão, mas também nos modos fílmicos e na matéria humana. O cinema americano dos anos 1930, narrativa e estilisticamente, é diferente do cinema americano dos 1960. Mudaram ritmo, percursos de personagens, angulações, tecnologias, ordenação do tempo, visões das coisas, diretores autorais, produtores mandachuvas e a sensibilidade dos novos espectadores. Os EUA também são outros. Não havia ainda Segunda Guerra Mundial nos anos 1930. Mas havia a do Vietnã no final dos 1960. E uma vivência de Guerra Fria, controles internos e reações sociais. A nova população e os novos espectadores não acreditam mais nos valores de Frank Capra. O cinema nos anos 1960 conheceu narrativas de fracasso, de desordem, de crises insolúveis no campo individual e social. No lugar de Roosevelt, houve John Kennedy, o presidente de telenovela, mas Kennedy, além de pendengas externas e internas, foi morto em público, um tiro nas utopias tardias dos americanos como sociedade harmônica.

Uma Nova Hollywood, cuja extensão é discutível, não ultrapassa 15 anos. Com maior rigor, sequer ultrapassaria dez. Em 10 ou 15 anos, de qualquer forma, estacas se deslocaram. Novos funcionamentos, novas formas de gestão, resultados de contingências econômicas, culturais e históricas dos anos 60, são postos em prática. É momento de expansão da televisão e de uma troca de postos de poder e de criação, inclusive com aposentadoria, morte, decadência ou estagnação de experientes diretores expressivos, surgidos antes e depois da Segunda Guerra, alguns ainda no período silencioso. Uma Nova Hollywood, com novos modos de autogestão, também aceita novos conteúdos, novas formas, novos valores, mais nebulosos, mais ambíguos e mais céticos.

Nestes anos 1960/70, sob este nome aglutinador, associado à novidade e a uma tradição, filmes diferentes conviveram. O período comporta obras de legitimada relevância social, como *No Calor da Noite (In the Heat of the Night)*, de Norman Jewison, e outras destacadas por trazer à cena um “novo comportamento”, através do drama particular do recém-graduado em *A Primeira Noite de um Homem (The Graduate)*, de Mike Nichols). Se estas são narrativas mais carregadas de dramaticidade cênica, também se encontra ressonância para filmes mais associados a gêneros menos nobres, como *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas (Bonnie and Clyde)*, de Arthur Penn, e *À Queima-Roupa (Point Blank)*, de John Boorman, ambos pautados por uma dinâmica mais enfática e de maior adrenalina. Todos os filmes em questão são de 1967, talvez o ano de eclosão de um novo ciclo na jornada dos estúdios americanos.

Essas oscilações e variedades estilísticas marcam os anos seguintes. Basta tomar como exemplo comparativo três filmes de 1968, aquele ano em que tudo aconteceu, inclusive as estreias do materialmente modesto *Faces*, de John Cassavetes, filme de concentração física e intensidade dramá-

tica, e da grande produção *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (2001: *A Space Odyssey*), de Stanley Kubrick, com sua fria metafísica do espaço físico e sideral; além da produção de espírito B e retrô *Na Mira da Morte* (*Targets*), do então estreante Peter Bogdanovich, com seu olhar de transição entre um fim e uma nova fase, e apontando o apagar das luzes de uma mitologia do cinema americano. Também é o momento dos inícios de Martin Scorsese, com o embate amizade versus amor em *Quem Bate à Minha Porta* (*Who's that Knocking at My Door*), e de Brian De Palma, com seus jovens personagens vagando pelos espaços e pelos estímulos, certamente os dois cineastas mais influenciados pelos modernos autores europeus do pós-guerra, sobretudo a partir da Nouvelle Vague, sem os quais essa modernidade americana seria menos potente.

O que há em comum na diferença entre estes e outros filmes do fim dos anos 1960 é o descontrole dos personagens em relação às suas contingências de vida, mas também da vida como um tabuleiro de xadrez composto de ação individual, determinações impostas aos indivíduos e a uma cadeia de acasos impossíveis de se prever ou evitar. Em algumas destas obras mencionadas, o corpo e a psique estão vulneráveis. Esse descontrole também marca os deslocamentos, de opostas naturezas, de *Perdidos na Noite* (*Midnight Cowboy*, 1969), de John Schlesinger, com uma viagem mais pragmática do protagonista do interior à metrópole, e de *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969), de Dennis Hopper, com motoqueiros viajando a esmo pelas profundezas do interior à margem das estradas.

O descontrole permanece nos anos 1970, como se vê em *Sob o Domínio do Medo* (*Straw Dogs*, 1971), de Sam Peckinpah, com um pacato professor de matemática virando bicho para proteger sua casa e esposa, mas há duas mudanças. De um lado, alguns cineastas têm acesso a orçamentos maiores e comandam produções com cara de Hollywood e enfoques ou estruturas mais complexas, como foi o caso das duas partes de *O Poderoso*

Chefão (*The Godfather*, 1972 e 1974), filmes de estampas vistas e ricas, mas com abordagens em nada facilitadoras ou apaziguadoras. De outro lado, alguns filmes se encaminham para certo engajamento com os delinquentes jovens, seguindo a linha *Bonnie e Clyde*, em narrativas associadas a noções de liberdade e de punição. Vemos essa adesão à marginalidade em *Terra de Ninguém* (*Badlands*, 1973), de Terrence Malick, centrado em um casal em fuga após um ato de violência, bem como em *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973), também de Peckinpah, filme de respeitosa embate entre as forças da lei e da bandidagem, ou entre um xerife que fora bandido e agora persegue seu ex-amigo de bando; e ainda em *Os Implacáveis* (*The Getaway*, 1972), do mesmo Peckinpah, com mais um casal tentando sobreviver aos criminosos e às forças da lei, embora também tenham de lidar com desconfiança mais íntima, a conjugal, talvez fazendo de *Bonnie e Clyde* uma narrativa mais juvenil.

O peso dramático também se adensa nos anos 1970 em diferentes tons e filmes, por meio de sua instalação nos espaços ou no interior dos personagens, como em *A Última Sessão de Cinema* (*The Last Picture Show*, 1971), de Peter Bogdanovich, e *O Estranho Sem Nome* (*High Plains Drifter*, 1973), de Clint Eastwood, assim como em *Klute – O Passado Condena* (*Klute*, 1971), de Alan J. Pakula, e *A Conversação* (*The Conversation*, 1974), de Francis Ford Coppola, além de outros filmes com maior ou menor trama, acontecimentos e decisões, mas todos com alguma ambiguidade no ar e nos rostos, com a impotência para agir como horizonte. Em *Um Estranho no Ninho* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), de Milos Forman, e em *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, por exemplo, os personagens não encontram saída, a não ser ameaçar a governabilidade, resistentes ao modo de gestar o espaço. Nos dois filmes, mais próximos do que se supõe, o psicológico está em sintonia com o político. Sofre com os poderes desiguais.

Há também, nos anos 1970, os filmes e diretores menos densos e menos céticos (exemplos estão em Steven Spielberg e em George Lucas, nos mais notórios filmes que cada um dirigiu sobretudo na segunda metade da década). Há outros filmes mais sérios em suas colocações (como os do já experiente Sidney Lumet, em atividade desde os anos 50). Também há ainda os mais cínicos e sarcásticos, como os de Robert Altman e Woody Allen, cineastas cujos filmes de humor corrosivo ou insólito negativizam o funcionamento de instituições e segmentos sociais/culturais. A Nova Hollywood foi muitas coisas nestes anos intensos, variando entre narrativas lineares e reordenadas no tempo dramático, entre enfoques mais diretos e mais opacos, entre percursos mais cruéis e menos duros, entre abordagens sobre os indivíduos e a relação deles com o social.

Mais discutível é a intensidade e amplitude dessas novidades em termos estilísticos, sem com isso diminuir em nada a relevância cultural, histórica e artística da Nova Hollywood. Em relação a outras fases de Hollywood, mantém-se a tensão cara à história da arte e dos artistas, embutidas e explícitas nas negociações entre as expressões singulares autorais e a necessidade de se fazer bons negócios. O momento dessa tensão é o de um ambiente social pouco manso, mas com maior espaço de liberdade de criação. Não deixa de ser curioso que, embora haja maior espaço de ação para os cineastas em suas negociações com os estúdios, seus personagens tenham espaços mais estreitos, tendo de lidar com as determinações variadas.

O mais importante, ao se pensar nesse adjetivo, Nova, atribuído a Hollywood, é não aceitar a novidade, como é hábito, sem perspectiva histórica. A Nova Hollywood é contemporânea de uma filosofia europeia em embate sobre o espaço do sujeito na estrutura social, a partir de Michel Foucault, mas com crença em linhas de escape e zonas de fuga pela singularidade e pela estetização da vida. Os lugares do autor e os lugares dos personagens estão em questão. Quais são as margens de de-

cisão e de controle entre as partes de uma relação qualquer? Esta pergunta não estaria já como um eco desde a eclosão da Segunda Guerra Mundial?

Embora o cinema americano sonoro dos anos 1930 tivesse um time forte de diretores, menos ou mais preferidos dos estúdios para os quais trabalhavam, como John Ford, Howard Hawks, Frank Capra e William Wyler, o começo dos 1940 conheceu um meteoro: Rosebud! Essa senha enigmática de acesso a uma vida e a uma psique, a do magnata das comunicação Charles Foster Kane, protagonista do filme monumento-mito *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), coloca os modos de olhar e de narrar em uma outra instância. A performance narrativa, dramática e visual injeta uma modernidade radical após a qual o cinema americano não ficaria imune nos anos seguintes.

Cidadão Kane é o comandante de uma linhagem de cinema americano, existente com menos frequência antes dos 1940, que poderíamos classificar de cinema sombrio, sem vinculá-lo somente ao policial *noir*, mas a filmes e diretores com um enfoque e uma forma nutridos de ameaças à ordem narrativa e ao equilíbrio dramático, em geral com quebras dos acordos feitos com as imposições estéticas e sociais. É preciso narrar para organizar e potencializar expectativas, nos ensina o classicismo, mas, a partir de Orson Welles, mesmo sem ser ele o primeiro a fechar a cara para a sociedade e para a vida, os acordos serão mais complexos ou deixam de ser feitos. O cinema da crueldade, do qual falou André Bazin, encontra seu marco divisor (antes e depois de Kane).

Esse marco é próximo aos marcos do cinema do pré e do pós-Segunda Guerra Mundial nos EUA. Uma geração iniciada no sonoro, e não no silencioso, estreia nos anos 40 e, de certa forma, inicia o ciclo pós-Griffith, justamente aquele marcado por Ford, Hawks, Capra e Wyler. É a geração iniciada com Welles e expandida pela década com Nicholas Ray, Samuel Fuller e Elia

Kazan, com o acréscimo do austríaco Otto Preminger, que fez os primeiros filmes em seu país, mas chegou em Hollywood durante a Segunda Guerra. Essas revelações dos 1940, década dos filmes *noir*, integram a “geração sombria” que quebra o espelho idealizador do cinema industrial. A semente da discórdia com os estatutos mais apaziguadores do classicismo, após o lançamento e a arrumação dos conflitos dos indivíduos com seu mundo direto, começam a se tornar frequentes nos filmes destes diretores e de outros em ação nos anos 1940 e 50, como Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Robert Siodmak, John Huston, Joseph Mankiewicz, Stanley Kubrick e Robert Aldrich.

Se há uma geração sombria pós-Welles-Kane, dois europeus chegam a Hollywood nos anos anteriores a esse marco insurgente, e não sem sombras em seus olhares. Um deles, Fritz Lang, veio da Alemanha ainda nos anos 1930, por razões políticas (ou de vida). Outro, Alfred Hitchcock, da Inglaterra, na virada para os 1940, por razões comerciais. Os dois são anteriores a Welles, começaram ainda no cinema silencioso, mas nas décadas de 1940 e 50 ajudam a espalhar as sombras pelas telas, expondo o pior dos humanos e da sociedade, certamente com a contribuição de outro veterano, William Wyler, também europeu, da Alsácia (na fronteira Alemanha/França), embora da primeira geração pós-Griffith.

Esses antecedentes americanos ou europeus em Hollywood, nos anos 1940 e 50, possibilitaram um caminho para a Nova Hollywood, em termos de olhar modernizado, assim como a Nova Hollywood, depois de seu encaminhamento conservador (*Tubarão*, *Star Wars*, *Rocky*, *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*), deixou sementes para os anos e décadas seguintes, facilitando os inícios e as permanências de David Lynch, David Cronenberg, Jim Jarmusch, Spike Lee, Hal Hartley, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino, Paul Thomas Anderson e James Gray, entre outros não mencionados. Nova Hollywood, assim, é termo plural, não

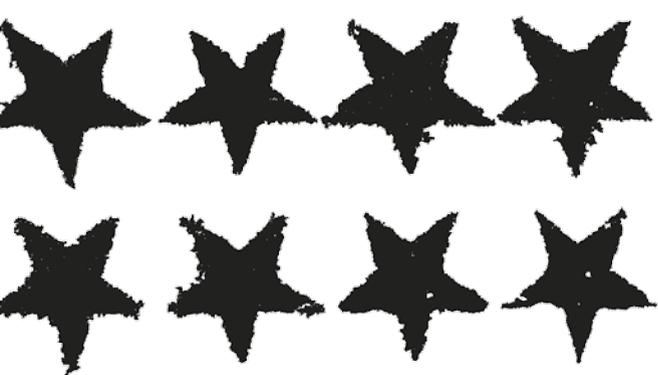
singular. O classicismo foi a grande marca estilística dos anos 1930 e 40, com alto investimento na valoração da capacidade individual de ação, mas, conforme o classicismo se tornou complexo e renovado, a partir das obras singulares problematizadoras ou subversivas em relação aos códigos dramáticos e narrativos (sobretudo a partir do pós-guerra), também entrou em crise como modo ou modelo. A Nova Hollywood é fruto desse processo, desde os anos 1940.



Cléber Eduardo é professor e pesquisador do curso de bacharelado de Cinema e Audiovisual do Centro Universitário SENAC. Atua como curador, desde 2007, da Mostra de Cinema de Tiradentes. É mestre pela ECA-USP com pesquisa sobre documentário brasileiro contemporâneo. É, também, autor de artigos publicados em livros da área.

Bruno Andrade

O CAMINHO DA ÚLTIMA VEZ



O primeiro mandamento da poesia épica diz: “... e Todos os caminhos levarão ao Fim.”

Homero, Raoul Walsh e tudo o que se aparenta a eles, que se encontra *entre* eles. Mais precisamente: aqueles que viram os convalescidos se reerguerem (como, por exemplo, Meryl Streep em *O Franco Atirador*, levantando-se após ser espancada pelo pai bêbado, agarrando-se a um guarda-roupa repleto de *livros* no seu teto e erguendo-se em um gesto análogo ao de Mickey Rourke no final de *O Ano do Dragão*), os heróis caírem (mesmo quando essa queda acaba por confundir, como nos filmes de

John Milius e Sam Peckinpah, o heroísmo à injustiça, a glória à vergonha, o sangue à lama), as mulheres lutarem (e, aqui, nenhuma ambiguidade: as mulheres dos filmes de Monte Hellman, sem dúvida, o que desta matéria vimos de mais revelador e tocante no cinema). Poetas (porque dão sentido às coisas através daquilo que toca verdadeiramente a poesia: a descrição lírica dos elementos que, sem deixar de fazer parte dela, transcendem a realidade contingente) e épicos (se entendermos que, como Virgílio e Camões, Fernando Pessoa e James Joyce também foram grandes pintores de epopeias, criadores de mundos).

O cansaço que o xerife Marlon Brando carrega nos ombros caídos e os jatos de hemoglobina das jornadas peckinpahianas manifestam o mesmo incômodo, apontam o mesmo limite, algo como o fôlego dos últimos passos quando se sabe que se está próximo do fim do caminho: a película que se inflama com a imagem da estrada se estendendo no horizonte, em um filme, *Two-Lane Blacktop*, que oportunamente teve, aqui no Brasil, o título de *Corrida Sem Fim*.



Cruzar a linha de chegada. É disto que se trata. O fim da linha.

As travessias, as grandes migrações, os comboios; cruzar de carroça um novo país (uma miragem); lutar contra os índios por um pedaço de terra e, mais tarde, contra o próprio vizinho (sujar-se); finalmente, plantar-se em um lugar, construir um casebre no meio do deserto, recostar-se sobre uma cadeira de balanço, balançar essa cadeira, e ter, agora, tempo para contemplar as coisas, para *compreendê-las* (o que se fez, o que não se pôde fazer, o que resta a ser feito); eventualmente alcançar a visão total (amadurecer); ver uma cidade sendo

construída lá onde não havia nenhuma, lá onde só havia pó, e mais tarde ver uma delegacia sendo instalada nesta cidade, seguida de um banco, seguido de uma escola, seguida de novos habitantes... (cada vez mais numerosos); procurar outros lugares, perder-se, dever ao banco, fugir da polícia; ver as escolas, os bancos, as delegacias virando pó novamente, e com isso tentar começar tudo de novo (impossível). Resta, ao fim e a cabo, nada além *disto*: um homem, com roupas batidas, em um carro cheio de peças de reposição, trocando as peças mas mantendo o carro, tendo em vista um horizonte *já desbravado*.

Nas obras de todos os cineastas que, de Edwin S. Porter a Michael Cimino, participaram na descrição dessa epopeia (a qual, como vimos acima, transformar-se-á lentamente em epítáfio), não existe algo como uma linha tênue que opõe em um esquema binário (apogeu/queda) as duas pontas dessa grande narrativa que funda o que de mais frutífero e de mais longo se produziu no cinema americano. Nenhum maniqueísmo, e por uma razão tão lógica como simples: nenhuma fraqueza de caráter nesses cineastas, nenhuma hesitação formal nos seus trabalhos, nenhum abatimento no gesto de enraizamento que os permitiu, anos mais tarde, incidir o olhar mais penetrante sobre o homem e a terra. Sem desculpas e sem arrependimentos: eis o lema do grande cinema americano, ao qual cada cineasta, cada participante (atores, produtores, roteiristas, técnicos, público) contribui com o seu quinhão.

Os sonhos de prosperidade dos que vieram se instalar no novo mundo e o desejo de serenidade daqueles que de fato se instalaram nele cedem lugar, nessa história, à deterioração desses sonhos, desse desejo e desse mundo, e o que os nossos cineastas americanos extraíram, o que nos narraram disso tudo foi, como bem se sabe, a *ação*. Devido à sua densidade (a massa de componentes, fatores e variáveis que entram na sua composição), sua ambivalência (o exame metódico de todos os elementos sociais, econômicos e geográficos que determinam

as vidas dos que por lá se estabeleceram; todas as matizes, todas as riquezas exploradas), sua violência intrínseca (sua intensidade), seus discursos serão necessariamente os mais opacos, por mais que a forma adotada seja a da transparência, a da nitidez, a da simplicidade (D. W. Griffith, Thomas H. Ince).

O que faz, no que acarreta esta tão falada transparência do famoso classicismo americano?

Ela faz com que as contradições, os conflitos, as divergências se tornem ainda mais *distintas* e suas conseqüências ainda mais *evidentes* (e, como já sabemos, é a evidência que prova o gênio nesse cinema).

É aqui que uma linha precisa ser traçada. É aqui que um limite começa a ser avistado.



Do motor que tosse antes de arrancar (Hellman), da entropia (Peckinpah), da rarefação (Milius, Cimino) ou do desmoronamento (Penn), é uma nova imagem que se descortina, uma nova maneira de se descrever os frutos das expedições que plantaram no solo americano uma nação. No próprio início de sua narrativa fundadora o cinema americano já lidava – sob a forma de grande espetáculo e, de um ponto de vista exclusivamente estrutural, como diagrama rudimentar de todo o cinema por vir – com o seu desdobramento mais degenerado: a Ku Klux Klan em *O Nascimento de Uma Nação* (D. W. Griffith, 1915). O que assistiremos anos mais tarde, primeiramente em filmes como *O Fugitivo de Santa Marta* (Joseph Losey, 1950) e *O Quimono Escarlata* (Samuel Fuller, 1959), depois em filmes como *Caçada Humana* (Arthur Penn, 1966) e *O Franco Atirador* (Michael Cimino, 1978), não é exatamente uma crítica a essa

faceta espetacular fundamental do cinema americano que tem no filme de Griffith seu alicerce, seu *lugar geométrico*, mas sim a diluição coordenada, o apagamento progressivo do seu *ímpeto espetacular*. Se há uma contribuição específica do que hoje chamamos de Nova Hollywood às páginas desse grande romance de formação da identidade (afirmada ou criticada: é a mesma coisa) e da alma norte-americanas, esta se localiza na vontade que leva um cineasta como Monte Hellman a querer apagar tudo – história, memória, lembranças, passado – pela simples velocidade com que faz suceder os fatos e os eventos, pela acumulação de uma matéria narrativa que reitera apenas *sua própria velocidade* e não mais aquilo que em outros filmes era narrado através dessa velocidade (o assentamento de um povo em uma nova terra, a superação individual sobre as dificuldades materiais, o heroísmo exemplar de homens da lei e de foras da lei).

Nos seus melhores momentos (penso aqui em *O Portal do Paraíso*, de Michael Cimino, em *Amargo Reencontro*, de John Milius, em *A Volta do Pistoleiro*, de Monte Hellman, em *Um Lance no Escuro*, de Arthur Penn, em *Pat Garrett & Billy the Kid*, de Sam Peckinpah), esses filmes comunicam um fastio melancólico que é a contraparte dos oásis de serenidade, da fé na aventura e das promessas de paz que vimos anteriormente em filmes como os de Allan Dwan e Delmer Daves. Esse fastio de forma alguma deve ser visto como sinal de enfermidade ou como manifestação de complacência e de má consciência, nem muito menos como o naufrágio da energia compartilhada tanto pelos pioneiros que atravessaram o vasto território americano como pelos párias que já não encontravam um pedaço de terra para ocupar. Esse fastio, ele nada mais é que o fardo, o peso carregado por personagens privilegiados (o xerife Kristofferson no filme de Cimino, o soldado William Katt no filme de Milius, o fazendeiro Warren Oates no filme de Hellman, o detetive Gene Hackman no filme de Penn, todos sucessores do

velho Pat Garrett do filme de Peckinpah) em momentos difíceis, nas encruzilhadas definidoras desta longa, inacabada história.

Esse fastio, suas imagens icônicas, está nos finais de *Caçada Humana* (Marlon Brando deixando com a esposa Angie Dickinson a cidadezinha sulista da qual foi o delegado), *O Portal do Paraíso* (Kristofferson em um iate no meio do oceano, de uma vez por todas longe da terra que outrora visou defender) e *Amarço Reencontro* (a lenda do surfe Jan-Michael Vincent mancando para chegar ao topo de uma acrópole improvisada), está também na voz de Bob Dylan durante os créditos finais da elegia de Peckinpah e principalmente na inconclusão de *Corrida Sem Fim*.

Essa inconclusão é, por assim dizer, a própria meta-história desta trajetória que descrevemos até agora.



E, milagre do cinema americano, essa inconclusão *também* faz parte de sua história.

Ela não é um apêndice, uma nota de rodapé desagradável, um alibi safo para ser reconhecido e aceito por setores culturais. A própria contracultura participa desse grande esquema narrativo (através dos filmes de Bob Rafelson, de Jerry Schatzberg e, inclusive, de alguns de Penn) *positivamente* ou de forma neutra como em *Corrida Sem Fim*, e isso apenas mostra o alcance da generosidade natural desse cinema. Ela *completa* esse retrato da formação da sociedade americana, fornecendo-lhe contrastes sólidos que o tornam ainda mais compacto, mais robusto. Se o heroísmo foi substituído pela velocidade – velocidade da marcha do homem na tentativa de acompanhar eventos que o ultrapassam, isto quer dizer

da própria velocidade da história, a qual o cinema americano absorveu e esquematizou como nenhum outro –, então o que são John Dillinger, Thunderbolt e Lightfoot, os competidores de *Corrida Sem Fim*, Bonnie e Clyde, Junior Bonner senão *heróis de tempos sem heroísmo*?

É desse ponto que devem partir nossas indagações, nossos esforços, nossas expectativas.

Pois esse é o ponto de partida desse cinema.

Filmes mencionados ou em remissão

- *O Nascimento de uma Nação* (*Birth of a Nation*, 1915, David W. Griffith)
- *O Fugitivo de Santa Marta* (*The Lawless*, 1950, Joseph Losey)
- *O Quimono Escarlata* (*The Crimson Kimono*, 1959, Samuel Fuller)
- *Dillinger - Inimigo Público n° 1* (*Dillinger*, 1973, John Milius)
- *Amarço Reencontro* (*The Big Wednesday*, 1978, John Milius)
- *Corrida Sem Fim* (*Two-Lane Blacktop*, 1971, Monte Hellman)
- *A Volta do Pistoleiro* (*Amore, piombo e furore*, 1978, Monte Hellman)
- *Dez Segundos de Perigo* (*Junior Bonner*, 1972, Sam Peckinpah)
- *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973, Sam Peckinpah)
- *Caçada Humana* (*The Chase*, 1966, Arthur Penn)
- *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967, Arthur Penn)
- *Um Lance no Escuro* (*Night Moves*, 1975, Arthur Penn)
- *O Último Golpe* (*Thunderbolt and Lightfoot*, 1974, Michael Cimino)
- *O Franco Atirador* (*The Deer Hunter*, 1978, Michael Cimino)
- *O Portal do Paraíso* (*Heaven's Gate*, 1980, Michael Cimino)
- *O Ano do Dragão* (*Year of the Dragon*, 1985, Michael Cimino)



Bruno Andrade é crítico de cinema, historiador e realizador. Colaborou para as revistas *Contracampo*, *La furia umana*, *Lumière*, *Interlúdio*, entre outras. É criador e editor da *Revista Foco* - www.foco-revistadecinema.com.br.

Filipe Furtado

★ SOBRE COWBOYS SOLITÁRIOS

“Nós vamos para a Flórida. Vamos nos deitar na praia e ficaremos saudáveis. Deixar todas as feridas curarem. Talvez fugir para o Arizona. As noites são agradáveis e as estradas são retas. E vamos construir uma casa. Sim, vamos construir uma casa. Porque se eu não aterrissar logo, entrarei em órbita”

G.T.O., o motorista do Pontiac GTO vivido por Warren Oates em *Corrida Sem Fim* (*Two-Lane Blacktop*, 1971), de Monte Hellman

E MITOS REVISI TADOS

“Nova Hollywood” é uma expressão que ao longo do tempo ganhou tamanho peso – a ponto de ser uma peça de divulgação pronta a ser acoplada a qualquer filme do período que se deseje promover – que perdeu seu significado original e se tornou no imaginário cinéfilo o símbolo de um suposto momento melhor no cinema americano. Seu significado original, perdido num desejo nostálgico. Existem várias possíveis “Novas Hollywoods” e os recortes históricos feitos sob o período terminam inevitavelmente por refletir sobre os interesses dos responsáveis tanto quanto sobre os filmes.

Martin Scorsese, cinéfilo que possui um olhar dos mais atentos e um artista com inegável sentido de autopromoção, aponta o casamento entre o filme de gênero europeizado, o *underground* de Nova York, com o espírito vulgar e confrontador dos filmes B de Roger Corman – a soma de *À Queima-Roupa* (*Point Blank*, 1967, John Boorman), *Sombras* (*Shadows*, 1959, John Cassavetes) e *O Homem dos Olhos de Raio-X* (*X: The Man with X-Ray Eyes* 1963, do próprio Corman) não é uma má equação para o espírito da época. É uma observação que não deixa de apontar as várias tendências do período, mas que sugere que elas costumam se exibir com um equilíbrio visto em apenas alguns raros filmes e, certamente, não é acidental que *Taxi Driver* (1976, Martin Scorsese) permaneça como filme essencial do período para tanta gente, já que Scorsese transita aqui por todas estas vertentes com desenvoltura sem igual.

É inevitável diante desta conjuntura que o ponto de partida da Nova Hollywood seja uma questão geralmente respondida pelos interesses de quem a levanta. *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969, Dennis Hopper), *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967, Arthur Penn), *Na Mira da Morte* (*Targets*, 1968, Peter Bogdanovich), *A Noite dos Mortos-Vivos* (*Night of the Living Dead*, 1968, George A. Romero) e *David Holzman's Diary* (1967, Jim McBride) são todos candidatos naturais, dependendo das inclinações do historiador. Pessoalmente prefiro localizar esta gênese um pouco antes destes filmes e num momento bem específico: maio de 1965. Neste mês três filmes essenciais começaram suas filmagens, *Disparo para Matar* (*The Shooting*, Monte Hellman), *Cavalgada no Vento* (*Ride in the Whirlwind*, Monte Hellman) e *Caçada Humana* (*The Chase*, Arthur Penn).

A princípio, são filmes distantes a despeito de serem todos *neo westerns* que misturam um grande conhecimento da história do gênero com igual disposição de revitalizá-lo. *Disparo para Matar* e *Cavalgada no Vento* foram realizados em sequência, seguin-

do o credo do seu produtor, Roger Corman, de que sempre é possível realizar dois filmes com o orçamento de um, e com uma equipe majoritariamente em começo de carreira na frente e atrás das câmeras. Já *Caçada Humana* era uma superprodução de prestígio que marcava o retorno aos Estados Unidos do produtor Sam Spiegel (cujo filme anterior fora *Lawrence da Arábia*), encabeçada por Marlon Brando e com jovens atores em ascensão, como Robert Redford, Jane Fonda e Angie Dickinson, e com roteiro de Lillian Hellman. *Caçada Humana* foi cuidadosamente posicionado como um grande evento cultural incontornável, um filme sobre a América com “A” maiúsculo. Uma parábola de retorno do filho pródigo a uma cidade que entra em parafuso com a notícia que um jovem local (Redford) fugira da cadeia e planejava voltar para lá, uma espécie de cruzamento entre *Matar ou Morrer* (*High Noon*, 1952, de Fred Zinnemann) e Tennessee Williams. Os anos 1950 revistos pelos 60 com o ícone maior da década anterior (Brando) colocado na posição do xerife de mãos atadas diante da corrupção moral da cidade que protege. *Caçada Humana* parte de sua série de elementos icônicos e os deixa apodrecer, como um forte retrato do mal-estar numa comunidade que é projeção de um estado de coisas maior.

Em *Disparo para Matar*, um homem (Warren Oates) retorna a seu acampamento para encontrar seu irmão desaparecido, e acaba contratado por uma mulher misteriosa como guia para iniciar uma jornada que, progressivamente, mostra-se uma caçada condenada. Seu roteiro foi escrito por Carol Eastman, uma das figuras-chave esquecidas do período, também responsável pelos textos de *Cada Um Vive Como Quer* (*Five Easy Pieces*, 1970, Bob Rafelson), *Model Shop – O Segredo Íntimo de Lola* (*Model Shop*, 1968, Jacques Demy) e *Puzzle of a Downfall Child* (1970, Jerry Schatzberg). O princípio de *Cavalgada no Vento* é mais direto: cowboys (Jack Nicholson e Cameron Mitchell) passam a noite em companhia de um grupo de criminosos e acordam com a

chegada de um grupo de linchamento, e, “culpados por associação”, precisam fugir. Ambos os filmes são fábulas absurdas, com muitas semelhanças na forma como os personagens aceitam o inevitável e no modo como a tensão dramática é prevista na dinâmica entre o estilo exuberante de Nicholson e um registro em tom mais baixo de Oates e Mitchell que mostra como seus personagens encaram mais resignados o seu destino.

Todos os três filmes foram recusados à época (literalmente, no caso dos *westerns* de Hellman), já que a American International Pictures, compradora habitual dos filmes de Corman, se recusou a distribuí-los e o produtor, então, ofereceu os filmes para a televisão. Quanto a *Caçada Humana*, foi o fracasso mais retumbante de 1966, com críticas que caçoavam da autoimportância do filme. A despeito disso, contudo, todos estes três filmes apontam um momento de virada no cinema norte-americano do período. O crítico e historiador Robin Wood, no seu *Hollywood from Vietnam to Reagan*, refere-se a *Caçada Humana* como o primeiro cenário apocalíptico do cinema americano – no que poderíamos estender o termo também aos dois *westerns* de Hellman. O que aproxima os três é serem os primeiros filmes americanos a assumir mais conscientemente a ideia de pertencer ao pós-novembro de 1963 (mês do assassinato de John Kennedy), num desejo alegorizante de tentar dar conta de um EUA paranoico e confuso. São longas que sugerem um desastre em andamento e que também soam assombrados por um pecado original. Em suma, *Caçada Humana*, *Disparo para Matar* e *Cavalgada no Vento* são os primeiros filmes americanos narrativos que se assumem abertamente como pertencentes ao que se convencionou pensar como “os anos 1960”, e se há algo que frequentemente se perde quando se pensa a Nova Hollywood é como, a despeito de se referir majoritariamente a filmes realizados na década de 1970, trata-se de um fenômeno essencialmente dos “anos 1960” (mesmo que em algumas vertentes sugerindo uma reação a esse período).

Será no biênio de 1967-1968 que esta ideia de um novo olhar do cinema americano que reflita o período ganhará força. Um elemento histórico importante e frequentemente esquecido neste processo é que este biênio coincide com os 18 meses entre a extinção do Código Hays (regulando o que os filmes poderiam mostrar desde 1934, mas já enfraquecido desde 1953) e o surgimento do regramento por faixa etária da MPAA – Motion Picture Association of America (em vigor até hoje). Por cerca de um ano e meio, o cinema americano se viu pela primeira vez, desde o início da fase sonora, sem algum tipo de regulamentação oficial, o que possibilitou mais liberdade de forma e conteúdo.

O ano de 1967 pode ser reconhecido, principalmente, como aquele em que o cinema americano descobriu oficialmente os cinemas novos e encontrou maneiras de se apropriar de seus recursos de montagem e encenação. Antes, tratava-se de um impacto localizado exclusivamente em alguns filmes de arte, como *O Homem do Prego* (*The Pawnbroker*, 1964, Sidney Lumet) e alguns trabalhos ingleses de grande sucesso, como *As Aventuras de Tom Jones* (*Tom Jones*, 1962, Tony Richardson), *Os Reis do lê lê lê* (*A Hard Day's Night*, 1964, Richard Lester) e *Blow-Up – Depois Daquele Beijo* (*Blow-Up*, 1966, Michelangelo Antonioni). Central neste processo seria o sucesso de *Bonnie e Clyde*, o filme que Arthur Penn realizou após o fracasso de *Caçada Humana*. Não é por acaso que os textos sobre a época façam questão de destacar que os roteiristas Robert Benton e David Newman ofereceram o projeto inicialmente a François Truffaut e Jean-Luc Godard, o que reforça tanto uma posição de inferioridade da *intelligentsia* americana naquele momento como a mística de que o filme aliava o ideário da Nouvelle Vague a uma temática *pulp* essencialmente norte-americana. Se o essencialismo de *Bonnie e Clyde* torna-o mais icônico, ele não foi o único, pois 1967 também viu chegar aos cinemas À

Queima-Roupa, *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*, Mike Nichols), *Um Caminho para Dois* (*Two For the Road*, Stanley Donen) e, em 1968, *Petúlia – Um Demônio de Mulher* (*Petulia*, Richard Lester), *Enigma de uma Vida* (*The Swimmer*, Frank Perry) e *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski), que, com intensidades variadas, aplicaram lições extraídas de filmes europeus. O fenômeno se intensificou de tal forma que no final de 1968 até cineastas a princípio bastante convencionais, como Gordon Douglas, com *Crime Sem Perdão* (*The Detective*), e Norman Jewison, com *Crown*, o *Magnífico* (*The Thomas Crown Affair*), experimentaram técnicas associadas a filmes estrangeiros.

Paralelo a isto, Roger Corman realizaria *Viagem ao Mundo da Alucinação* (*The Trip*, 1967), uma espécie de sequência temática do seu muito popular filme de motoqueiros *Os Anjos Selvagens* (*The Wild Angels*, 1966), em que narra uma viagem de alucinógenos com um imaginário visual muito derivado do cinema experimental dos trabalhos que Kenneth Anger fazia naquela década. O filme não repetiu o sucesso do anterior, mas é notável apontar que Dennis Hopper e Peter Fonda combinaram elementos de ambos quando realizaram *Sem Destino*, dois anos mais tarde. Curtis Harrington, uma das raras figuras que buscaram manter um pé tanto no *avant-garde* como no cinema narrativo, fez seu primeiro filme de sucesso com *O Terceiro Tiro* (*Games*, 1967) e, numa outra chave, John Cassavetes finalmente conseguiria reconhecimento com *Faces* (1968).

As margens da indústria, especialmente em Nova York, este período de 1967-1968 veria emergir um grande número de filmes que questionavam o aparato cinematográfico. O trabalho mais notável do movimento é, certamente, *David Holzman's Diary*, falso filme-diário no qual Jim McBride se satiriza ao utilizar certas estratégias do cinema verdade. Mais tarde, McBride deixaria o processo mais complexo, em *My Girlfriend's Wedding* (1969) e

Pictures from Life's Other Side (1971), trabalhando elementos de não ficção contaminados com estratégias de construção ficcional. Outros filmes afiliados incluiriam *Coming Apart* (1969, Milton Moses Ginsberg), *Dias de Fogo* (*Medium Cool*, 1969, Haskell Wexler), as sátiras godardianas de Brian De Palma (*Saudações/Greetings*, de 1968, e *Olá, Mamãe!/Hi, Mom!*, de 1970) e, de certa forma, as incursões americanas do próprio Godard (*One Plus One*, 1968) e Agnès Varda (*Lions Love*, 1969). Um fascinante exemplar mais próximo da indústria é *Na Mira da Morte*, estreia na direção do então crítico Peter Bogdanovich. Produzido por Corman e com um roteiro de um não creditado Samuel Fuller, o filme coloca Boris Karloff essencialmente interpretando a si mesmo (completa com clipes de *Sombras do Terror/The Terror* que o ator fizera com Corman em 1963 e que fora codirigido por Monte Hellman e Francis Ford Coppola). Karloff está em espelhamento com um atirador num *drive-in*, o monstro de Frankenstein encarando um novo monstro, que agora é um homem comum, gente como a gente, promovendo um barbarismo que revela uma perda da inocência e do lugar seguro que o cinema garantia.

Na Mira da Morte aproxima a tendência anti-ilusionista a outro fenômeno do período que encontrava sua gênese nos primeiros filmes regionais independentes de figuras como George Romero, Robert Downey Jr. e John Waters, que desbotaram, mais tarde, tanto nos *midnight movies* como em toda a produção de *drive-in* da década seguinte – que o cineasta francês Olivier Assayas descreveu como “o que de mais próximo minha geração encontrou no cinema a ver com o *punk rock*”.

É a partir deste período e tendências que o que ficou convencionalizado como Nova Hollywood se desenvolverá em dois blocos autônomos que dialogam ocasionalmente. O primeiro, que alcançou maior popularidade entre 1969-1971, é o de filmes que buscavam traduzir o período através de dramas individuais – frequentemente homens em fuga –, geralmente com elemen-

tos ligados à contracultura e apenas ocasionalmente lançando mão de gênero. Podemos dizer que são filmes que derivam dos experimentos de Hellman com *Atirando para Matar* (*Shoot to Kill*) e *Cavalgada no Vento*. Os grandes sucessos que os impulsionaram foram *Sem Destino* e *Cada Um Vive Como Quer* (*Five Easy Pieces*), e o diretor do segundo filme, Bob Rafelson, provavelmente seu maior aglutinador. Rafelson conquistara grande sucesso na televisão com sua série protagonizada pelo grupo The Monkees e se capitalizou com ele para montar a produtora BBS Productions, em parceria com Bert Schneider e Stephen Blauner. Schneider tinha um tio bem posicionado na Columbia e a produtora fez bom uso do canal aberto até 1972, e a BBS foi responsável por *A Última Sessão de Cinema* (*The Last Picture Show*, 1971, Peter Bogdanovich), *O Dia dos Loucos* (*The King of Marvin Gardens*, 1972, Rafelson), além das estreias na direção de Jack Nicholson (*O Amanhã Chega Cedo Demais/Drive He Said*, 1971) e Harry Jaglom (*Refúgio Seguro/A Safe Place*, 1971). Pode-se ressaltar que, com exceção do filme de Bogdanovich, Nicholson protagonizou todos esses filmes e rapidamente ascendeu ao posto oficial deste cinema. O outro estúdio que apoiou de forma decisiva este grupo foi a Universal, através do executivo Ned Tanen, que supervisionou os filmes pós-*Sem Destino* de Dennis Hopper (*The Last Movie*) e Peter Fonda (*Pistoleiro Sem Destino/The Hired Hand*), assim como o primeiro longa de Monte Hellman após seus faroestes (*Corrida Sem Fim*) e o primeiro filme americano do tchecoslovaco Milos Forman, *Procura Insaciável* (*Taking Off*), todos em 1971. A outra tendência principal do período seria a dos filmes de gênero revisionistas, com a presença mais acentuada do autor, trabalhos que beberiam diretamente das lições de *Bonnie e Clyde* e seriam muito atrativos aos estúdios, que os encarariam como um relativo retorno à normalidade de boas histórias e estrelas. Num primeiro momento, a indústria faria um esforço considerável para promover alguns roteiristas,

como a dupla Benton/Newman e Francis Ford Coppola e John Milius, recebendo grandes destaques na época, assim como em menor medida Walter Hill e Terrence Malick (e mais tarde Paul Schrader e Michael Cimino). Trata-se de um grupo bastante heterogêneo, o que fica explícito quando pensamos nos diferentes rumos que as carreiras individuais tomariam. Difícil pensar em temperamentos mais distintos que os de Milius e Malick, mas ambos no começo dos anos 1970 tinham grande reputação como *script doctors* com um amplo conhecimento de história do cinema americano e domínio dramaturgico que melhoravam qualquer projeto. A Warner Bros., que produzira antes *Bonnie e Clyde* e *Meu Ódio Será Sua Herança* (*The Wild Bunch*, 1969, Sam Peckinpah), se tornaria a principal casa desta produção. O sucesso simultâneo, em 1971, de dois filmes policiais bastante duros, *Operação França* (*The French Connection*, William Friedkin) e *Perseguidor Implacável* (*Dirty Harry*, Don Siegel), comprovavam a larga escala de projetos cinematográficos distintos.

Se os nomes do primeiro grupo eram formados majoritariamente por figuras que estavam na periferia da indústria desde o final dos anos 1950 e com ligações com a contracultura, a maior parte dos nomes do segundo grupo vinha das faculdades de cinema da Califórnia (Coppola fez ambas as coisas). No calor do momento, houve uma forte tendência em contrapor os dois grupos, com pouco produtivos maniqueísmos típicos do jornalismo cultural (Hopper e Milius com suas personalidades muito reconhecíveis foram frequentemente parodiados para se encaixar em agendas distintas). Em 1969, foi um passatempo comum o de críticos oporem *Meu Ódio Será Sua Herança* e *Sem Destino* como visões antagônicas do mal-estar americano. Deve-se notar, porém, que não somente várias figuras transitavam com facilidade entre ambos, como Scorsese, Bogdanovich e Robert Altman (cujo *MASH*, 1970, deve parte da sua popularidade à

forma como se equilibrava entre os dois lados), como eles poderiam ser confundidos – e atacados, como o veterano diretor Billy Wilder, em *Fedora* (1978), pondo na boca do protagonista, um produtor veterano vivido por William Holden, a reclamação sobre os sapos barbudos terem arruinado Hollywood.

Por último, é útil lançar uma luz sobre a fase final do período. De forma preguiçosa, costuma-se culpar a ascensão da dupla Steven Spielberg e George Lucas pelo fim do período, mas trata-se de uma maneira fácil de simplificar as coisas. A progressão da carreira de Lucas é, na verdade, uma condenação fascinante das tendências do período, dos curtas experimentais na faculdade nos anos 60, aos experimentos narrativos radicais de *THX 1138* (que poderia facilmente figurar ao lado de outros filmes arriscados de 1971) ao apelo nostálgico de *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, 1973) e o reconfigurar de mitos de gênero numa escala de superprodução industrial de *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977). Hollywood nunca parou e permitiu que os sapos barbudos de Wilder tomassem conta das coisas. Basta apontar que as maiores bilheterias 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.

Podemos dizer que o ponto máximo da Nova Hollywood aconteceu em 1972, quando os filmes mais populares do ano foram *O Poderoso Chefão*, de Coppola, e *Essa Pequena É uma Parada* (*What's Up, Doc?*), Peter Bogdanovich. O primeiro partia de um romance policial *pulp* e o reimaginava como épico viscontiano, enquan-

to o segundo atualizava a comédia maluca dos anos 1930 de *Levada da Breca* (*Bringing Up Baby*, 1938), de Howard Hawks. Ambos se voltavam para o passado, mas sem deixar de estarem ligados ao seu momento, e sua popularidade também deixou uma porta aberta para explorações mais diversas. O revisionismo e a nostalgia sentidos por um Bogdanovich ou Penn foram aos poucos sendo substituídos por filmes que se aproveitavam desinteressadamente dessas formas. Para cada filme como *Chinatown* (1974, Roman Polanski), haverá uma revisita preguiçosa do filme *noir*, como as duas adaptações das obras de Raymond Chandler protagonizadas por Robert Mitchum na metade da década. Em poucos anos, metodicamente o cinema americano se moveu de *The Last Movie* para *The Last Tycoon* (*O Último Magnata*). Mais do que os fracassos e sucessos *high profile* como *Tubarão* (*Jaws*, 1975, Steven Spielberg), *O Comboio do Medo* (*Sorcerer*, 1977, William Friedkin), *Guerra nas Estrelas* ou *New York, New York* (1977, Martin Scorsese), é pelos filmes à primeira vista mais rotineiros que o desaparecimento da Nova Hollywood se revela notável. É quando começa a se tornar mais difícil encontrar filmes como *Liberdade Condicional* (*Straight Time*, 1978, Ulu Grosbard), *Morte no Inverno* (*Winter Kills*, 1979, William Richert), *A Um Passo do Abismo* (*Over the Edge*, 1979, Jonathan Kaplan) ou *Times Square* (1980, Allan Moyle) que percebemos que o momento importante do cinema americano ficou para trás.



Filipe Furtado é editor da *Revista Cinética* e ex-editor da *Revista Paisà*. Colaborou com veículos como *Contracampo*, *Filme Cultura*, *Teorema*, *Cine Imperfeito*, *Rouge*, *La Fúria Umana* e *The Film Journal*. Mantém o *blog Anotações de um Cinéfilo*.

NOTAS SOBRE A NOVA HOLLY WOOD

Calac Nogueira



E WILLIAM FRIEDKIN

Talvez anterior à renovação temática, de estilo, anterior até mesmo à revolução dos “meios de produção”, que reconfigurou o lugar dos diretores em Hollywood, talvez antes disso tudo

haja um ponto não tão evidente, mas nem por isso menos essencial, menos definidor, para esta geração de cineastas dos anos 1970 no qual valha a pena se deter: trata-se da primeira geração de diretores cinéfilos do cinema americano. A cinefilia, claro, é um produto da moderni-

dade, e recentemente houve até mesmo quem quisesse datá-la, de maneira definitiva, como um produto do pós-guerra. De modo que falar da Nova Hollywood é necessariamente falar de cinema moderno, com toda a carga que o termo carrega – não há, por fim, muita escolha.

Mais do que a cinefilia declarada (Scorsese falando dos filmes que viu aos 5 anos de idade, Schrader crítico, a nostalgia de um Bogdanovich), interessa notar aqui de que forma este olhar “cinéfilo” penetra efetivamente nos filmes para criar algumas das obras mais originais do período: De Palma dilacerando Hitchcock; o bressonianismo de fins duvidosos em *Corrida Sem Fim* (*Two-Lane Blacktop*, 1971, Monte Hellman), eu sempre me perguntando se alguém chegou a mostrar o filme a Bresson, e não acho que ele detestaria, por sinal: Bresson tinha lá seu amor professado pela juventude; Cimino partindo de Ford em *O Portal do Paraíso* (*Heaven's Gate*, 1980): partindo efetivamente do *solo*, para contar uma história da *terra*, daquelas pessoas *documentadas* sob aquela luz – e, arquetipicamente, é muito difícil não ver em Kris Kristofferson uma réplica de Henry Fonda em *A Mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939).

Essas obras impressionam sobretudo por sua consciência (consciência formal, consciência de seu lugar no tempo). Elas nos colocam num contato direto, guiado, com a própria história das formas. Longe da reverência, elas propõem uma apropriação bastante selvagem e *ativa* do cânone. No caso de Cimino, ficaríamos tentados até mesmo a dizer que este encaminha a perfeição fordiana rumo a um refinamento último, “melhorando o trabalho do mestre!”, se nessa melhora não fosse também perdido algo, uma força bruta do original, em favor de um traço mais fino. O que importa é que, mais do que o aceno ou a piscadela, em De Palma, Cimino e Hellman parecemos contemplar um ponto de vista geológico sobre o cinema, o próprio *solo* onde as formas irão se depositar umas sobre as outras.

Mas esse *solo* talvez não seja exatamente fértil: difícil pensar em quem possa vir “depois” de De Palma, Hellman ou Cimino. Porque esses cineastas já chegaram “depois”, e soam como ruas sem saída (a própria curva do tão proclamado “fim do cinema” fica logo ali nos anos 1980). E o moderno talvez não se preste mesmo muito bem ao cânone (uma pequena hipótese aqui). Tanto o moderno autoconsciente (De Palma, Hellman e Cimino, justamente) quanto o moderno de um radicalismo irreduzível: Cassavetes nos EUA (e, antes dele, Welles); Straub, Rossellini e Godard na Europa; Sganzerla no Brasil. São cineastas que encarnam um “moderno absoluto”, vulções isolados sem vocação para o cânone: Godard jamais irá influenciar diretamente ninguém, e a reverência a Cassavetes ou Sganzerla frequentemente incorre numa certa macaqueação. A regra não é clara (Bresson, em sua modernidade, é dos cineastas mais influentes), mas o que importa observar aqui é que as obras mais perfeitas e impactantes não são forçosamente as mais influentes, talvez até pelo contrário. E que o clássico, por se colocar sobretudo como uma *tradição*, em que a autoria se manifesta de maneira mais discreta, menos incisiva, talvez sirva melhor ao cânone.



Falamos aqui de “cinema moderno” por acreditamos que esta geração do cinema americano dos anos 1970 preenche todos os requisitos para ser alinhada junto às pequenas revoluções documentadas no cinema ao redor do mundo a partir do pós-guerra. Mas se quisermos falar não só do que essa geração produziu de mais brilhante ou mais original, mas também do terreno fértil que ela consolida, talvez seja

interessante voltarmos os olhos para William Friedkin, que, apesar de ser um dos grandes diretores do período, é também um dos mais subestimados. Os mal-entendidos começam com *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), clássico instantâneo do cinema de horror e, do ponto de vista comercial, um dos filmes-chave da “Nova Hollywood”. Mas hoje parece claro que toda a importância do filme está mais naquilo que ele tem de particular, no que tem de chocante para a época (e que permanece até hoje), na abordagem franca do *exploitation*, do que propriamente por um estilo pessoal de direção. Se quisermos encontrar o verdadeiro Friedkin, melhor nos determos em *Operação França* (*The French Connection*, 1971), *O Comboio do Medo* (*Sorcerer*, 1977) e *Viver e Morrer em Los Angeles* (*To Live and Die in L.A.*, 1985).

Me parece que a grande diferença de Friedkin para outros cineastas-autores do período é que ele instaura, de fato, um método, uma prática que serve a toda uma ideia de cinema de ação: esvaziamento da cena, da trama e até mesmo dos personagens, fascínio pela imagem bruta, pela superfície opaca, tudo isso atravessado, costurado, por um pessimismo particular. Friedkin é o oposto de um Scorsese, que tem um gosto por personagens fortes, estereótipos pitorescos, pela descrição e crítica social – o olhar scorseseano é sempre culturalizante (social, político, fetichista, às vezes afetivo e sentimental). Em Friedkin, tudo isso é drenado em nome de uma prática violenta da ação. Gene Hackman em *Operação França* é como um zumbi esvaziado vagando pelas ruas: a utopia do tira 24 horas por dia, sem vida pessoal, sem descanso. A adrenalina da ação preenche o vazio que o personagem carrega no estômago.

A imagem que fica de *Operação França* é, naturalmente, aquela das ruas, essa superfície opaca da qual Friedkin parte para criar uma narrativa despojada e veloz. A realidade, longe de ser fetichizada, é estritamente funcional: as sequências

mais memoráveis do filme se dão em espaços públicos (no entra e sai do metrô, na calçada-fachada-interior dos restaurantes, ou ainda a perseguição de carro debaixo dos trilhos). Em outras palavras, a realidade serve à prática. Dali, Friedkin ainda iria depurar seu estilo em *O Comboio do Medo* e, sobretudo, em *Viver e morrer em Los Angeles*.

A cena mais chocante de *O Comboio do Medo* se repete em *Viver e Morrer em Los Angeles*: Friedkin implode seu protagonista sem maiores explicações. No primeiro filme, quando Bruno Cremer, o francês do grupo, começa a lembrar com carinho da esposa, o caminhão tomba e tudo vai pelos ares. Em *Viver e Morrer*, é Chance (William Petersen), o herói do filme, quem morre no fim, abruptamente. A repetição dessas cenas nada mais é do que uma declaração de princípios – ao mesmo tempo que expõem o pessimismo de Friedkin, alimentam perfeitamente seu sistema, sua prática: redução do personagem a seu corpo, drenado de todo sentimentalismo, reduzido à mera peça de um sistema de ação.

O Comboio do Medo prefigura todo John Carpenter: o tom sombrio, o olhar niilista sobre a coletividade em plena barbárie, os personagens encurralados, lutando pela própria sobrevivência. Pode-se evocar desde *Fantasma de Marte* (*Ghosts of Mars*, 2001) a *O Enigma do Outro Mundo* (*The Thing*, 1982). Carpenter também atuará drenando a ação de todo sentimentalismo (o drama carpenteriano por excelência é o drama da sobrevivência). O gosto de Friedkin pela superfície opaca também nos faz pensar em alguns filmes do período, como *Caçador de Morte* (*The Driver*, 1978), de Walter Hill – pensando nesses cineastas (Carpenter, Friedkin, Walter Hill), temos a impressão de que os anos 1960 e 70, ao destruírem definitivamente os arquétipos do cinema clássico, devolvem um certo mutismo do corpo, que se torna uma superfície impermeável e opaca.

Como cinéfilo, Friedkin sempre foi admirador de Henri-Georges Clouzot (*O Comboio do Medo* é uma refilmagem de

O *Salário do Medo/Le salaire de la peur*, de 1953). Mas é um encontro com outro mestre, Howard Hawks, que aparentemente será mais decisivo para o diretor. Friedkin então namorava a filha de Hawks, que o apresentou ao pai num jantar. Hawks o teria aconselhado a fazer “histórias de ação” como rota para o sucesso, “se é que isto o interessava”. Friedkin prossegue o relato: “Tive essa epifania de que não estávamos fazendo filmes para pendurar na porra do Louvre. Estávamos fazendo filmes para divertir as pessoas e, se eles não fizessem isso, então não estavam atingindo um objetivo mais básico. (...) foi o que me levou a fazer *Operação França*.”¹

Passada a anedota, como não ver no gosto pelo esvaziamento e pela superfície de Friedkin, em sua abordagem da ação como um sistema implacável, uma herança, precisamente, hawksiana?



Diríamos que Friedkin é um autor à maneira do cinema clássico: não por encenar temas de interesse pessoal, mas constituindo uma práxis, um sistema próprio: uma maneira de pôr em cena a ação. É verdade que sua crença numa vocação comercial do cinema o levou, igualmente, a fazer alguns filmes pouco interessantes. Mas, entre os filmes da Nova Hollywood, *Operação França* é sem dúvida um dos que têm mais vocação para cânone (James Gray retomará a perseguição sob o metrô em *Os Donos da Noite/We Own the Night*, conscientemente ou não), e é bastante fascinante observar o trabalho de um autor que não se limita a girar como um universo fechado em torno de si mesmo.

¹ O caso é relatado por Peter Biskind em *Como a Geração Sexo-Drogas-e-Rock'n'Roll Salvou Hollywood* (Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009).



Calac Nogueira é crítico de cinema e cineasta. Graduado em Cinema pela UFF-RJ, escreveu para a revista *Contracampo* entre 2008 e 2013 e realizou o curta *Os Invasores* (2013).



O NASCI MENTO DA NOVA HOLLY WOOD

Herança da Carne (*Home from the Hill*), de Vincente Minnelli, promove o enterro da velha Hollywood. Em 1960, ano de lançamento do filme, começava a se despedaçar o sistema dos estúdios, sob o comando de grandes corporações que então dominavam um terreno antes exclusivo de homens de cinema. Minnelli testemunhou a ruína, o patriarca que cai por seus próprios excessos por viver em um mundo cujos modos não se encaixam com os dele. Vítima dos maldizeres, das futricas de uma cidade retrógrada, esse homem, Wade Hunnicutt (Robert Mitchum), vai sucumbir por sua própria grandeza. A fama que o precedia o levou à morte, por assassinato. Morre o patriarca, morre o cinema dos grandes estúdios, representado pela lápide, imponente e brilhante, que ocupa toda a esquerda do plano final, enquanto à direita sua viúva e seu filho ilegítimo iniciam uma outra famí-

lia. O que viria nos anos seguintes são suspiros em relação ao que já foi Hollywood: *O Homem Que Matou o Facínora* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), *Crepúsculo de uma Raça* (*Cheyenne Autumn*, 1964) e *Sete Mulheres* (*7 Women*, 1966), de John Ford; *Eldorado* (*El Dorado*, 1967) e *Rio Lobo* (1970), de Howard Hawks; *Tempestade sobre Washington* (*Advise & Consent*, 1962) e *A Primeira Vitória* (*In Harm's Way*, 1965), de Otto Preminger; *A Cidade dos Desiludidos* (*Two Weeks in Another Town*, 1962) e *Adeus às Ilusões* (*The Sandpiper*, 1965), de Vincente Minnelli; e alguns outros filmes que lamentavam, direta ou indiretamente, o ocaso da Hollywood clássica.

O “renascimento hollywoodiano” viria alguns anos depois do filme de Minnelli, e mais tarde seria chamado de Nova Hollywood. É representado sobretudo pela geração formada nas escolas de cinema, jovens como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Brian De Palma, que arrombaram as portas dos estúdios, tendo como guias diretores como John Cassavetes, Robert Mulligan, Arthur Penn, Robert Aldrich, Sam Peckinpah e Don Siegel.

Há, contudo, uma confusão envolvendo o cinema americano desse período. As formas narrativas adotadas pelos cineastas da Nova Hollywood promovem o encontro de uma certa invenção com uma certa tradição. Há diferentes níveis de mistura entre uma instância e outra, com variações entre os que tendem para a tradição e os que tendem para a invenção. Seria esse cinema moderno, clássico ou pós-clássico? Autores como David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, Thomas Elsaesser, Richard Schickel e Thomas Schatz situam-se entre essas definições geralmente com posições imutáveis. Para Bordwell, Staiger e Thompson, por exemplo, a narrativa clássica hollywoodiana continuou prevalecendo nos anos 1970 e daí em diante. Schickel, por outro lado, chega a falar em abandono da narrativa (uma radicalização do “texto incoerente” defendido por Robin Wood).

O fato é que todas as décadas hollywoodianas passaram pelo encontro entre invenção e tradição, desde os faroestes de Edwin Porter na primeira década do século XX até a extrapolação do cinema físico por Samuel Fuller e Don Siegel nos anos 1950 e 60, ou, nas mesmas décadas, do cinema psicológico por Robert Aldrich e Sidney Lumet, passando pelo aproveitamento de técnicas inovadoras juntadas nos filmes de David Wark Griffith e pelo burlesco de Mack Sennett, Charlie Chaplin e Buster Keaton. Na década de 1920, vimos como Hollywood incorporou técnicas das vanguardas europeias e, principalmente, do expressionismo alemão, trazidas por gênios como Ernst Lubitsch e Friedrich W. Murnau, e que iriam desembocar num cinema com forte apuro visual e experimentos diversos nos anos 1930, sobretudo na primeira metade. O cinema *noir* dos anos 1940 continuava os experimentos com o *chiaroscuro* trazido pelos europeus. O cinema hollywoodiano foi construído de constantes invenções e reapropriações, sendo sempre um embate entre tradição e modernidade, transparência e opacidade, equilíbrio e tensão. O que veremos neste artigo é a maneira como o embate se deu nesse período que vai mais ou menos da segunda metade dos anos 1960 ao final dos anos 70, e como esse embate foi caracterizado pelo contexto turbulento da época e por uma liberdade maior nas possibilidades de investigar crises e contradições sob uma forma narrativa ambígua.



Diversos fatores contribuíram para que o contexto cinematográfico de Hollywood se alterasse progressivamente (e em muitos aspectos irreversivelmente) nos anos 1960 e 70. Primeiramente, a violência trazida pelo assassinato brutal de

John F. Kennedy em Dallas, Texas, em 1963 (e midiaticizado a partir de 1965 por meio do filme *amador de 26 segundos* feito por Abraham Zapruder), e pela Guerra do Vietnã, além da agitação social trazida pelos conflitos raciais da década de 1960. Temos ainda a invasão europeia modificando os modos como as manifestações artísticas eram recebidas. Essa invasão foi comandada no cinema por Antonioni, Fellini e Godard; na música, pelos Beatles, Rolling Stones e outras bandas inglesas, sem contar as manifestações de artes com menor mas não menos importante alcance cultural.

Um outro fator é decisivo, ainda que normalmente esquecido: para que a violência e o desejo por liberalismo de costumes sociais presentes na sociedade encontrasse sua representação nas telas, foi fundamental o enfraquecimento e posterior ocaso do nefasto Código Hays, entre 1966 e 1968. Em vigor desde 1934, o Código Hays – também conhecido como Código de Produção (Production Code) – é o responsável pelo atraso do cinema americano nas representações de sexo e violência. Graças a essa censura prévia, diretores das décadas anteriores eram obrigados a explorar, nas entrelinhas, possíveis representações de sexo e violência. Filmes como *Os Doze Condenados* (*The Dirty Dozen*, 1967, Robert Aldrich), *Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967, Arthur Penn) e *A Primeira Noite de um Homem* (*The Graduate*, 1967, Mike Nichols), principalmente por terem feito sucesso, fizeram com que o Código Hays se tornasse obsoleto, sendo substituído por um sistema de classificação etária, mais brando e adequado aos novos tempos.



De todas as periodizações possíveis da chamada Nova Hollywood, a que prefiro é a de Jean-Baptiste Thoret. No livro *Le Cinéma américain des années 70*, Thoret estabelece como o início da escola (se assim podemos chamá-la) o ano de 1967, quando foi lançado *Bonnie e Clyde*, de Arthur Penn. E o ocaso da Nova Hollywood, para ele, aconteceu em 1980, ano em que *O Portal do Paraíso* (*Heaven's Gate*), dirigido pelo oscarizado Michael Cimino e injustamente fracassado nas bilheterias, provocou a falência da United Artists com seu orçamento inflado e sua grandiosidade então anacrônica, assustando os homens do dinheiro e dificultando o caminho para a sua geração de cineastas¹.

A periodização parece arbitrária, mas faz todo sentido. É o grande sucesso de *Bonnie e Clyde*, auxiliado também pela maneira frontal de representar sexo e violência e pelo sucesso de um outro filme jovem do mesmo ano, *A Primeira Noite de Um Homem*, de Mike Nichols, que vai permitir uma reavaliação estratégica interna dos grandes estúdios.

Por outro lado, é possível pensar em outras periodizações. Outro filme de Penn, por exemplo, poderia ser considerado marco zero, *Mickey One*, de 1965, um dos primeiros a explicitar o encontro do cinema clássico americano com o cinema moderno europeu dos anos 1960. Penn fez o filme mais godardiano de Hollywood até então.

Em entrevista para Peter Biskind, um dos principais diretores do período e o único grande a ter iniciado carreira de crítico antes de virar cineasta, Peter Bogdanovich diz que “*Sombras* (*Shadows*) foi o início da Nova Hollywood”. É uma possibilidade válida. A estreia de John Cassavetes na direção, filmada em 1959 e lançada em 1960, é uma influência marcante para toda a geração dos *movie brats*. Com suas imagens em preto e branco, a trilha pulsante do *jazz* determinando seu ritmo e o tema do preconceito racial, *Sombras* inaugura uma nova versão do cinema independente americano e Cassavetes pode muito bem ser considerado o pai de toda uma geração.

¹ Todd Berliner delimita o período entre 1970 e 1977 em seu livro *Hollywood Incoherent*. Robin Wood, cujo termo “incoerente”, aplicado à narrativa hollywoodiana da época, inspirou o trabalho de Berliner, estabelece de 1970 a 1984 como o período de foco de seu livro *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Para John Belton, o período começa mais ou menos em 1969 e termina em meados dos anos 1980 (embora ele argumente que em meados dos anos 1970 a geração que tomou o poder iria sofrer um baque pelas condições de mercado – *blockbusters*, marketing agressivo e, posteriormente, o videocassete). Peter Biskind sugere algo entre 1967 e 1980, como Thoret, mas na seleção de filmes do apêndice de seu livro elenca produções de até 1982. Geoff King não delimita anos em especial, mas escreve “do meio para o fim dos anos 1960 ao meio para o fim dos anos 1970”. Mark Harris entrega o que considera o início já no nome de seu livro, incluindo subtítulo – *Cenas de uma Revolução: O Nascimento da Nova*

O entusiasmo de alguns historiadores e críticos com o cinema feito nessa época deve ser visto com cautela. Chegam a falar de hiato, dentro do qual Hollywood, pela primeira e única vez em sua história, permitiu o surgimento de filmes ambíguos e críticos, que traduziam o desencanto pelo qual passava a sociedade americana. Por mais que existisse realmente uma conjunção de fatores que permitiam a proliferação de um cinema mais autoral, crítico e recheado de ambiguidades, é necessário lembrar que filmes assim já eram feitos em décadas anteriores, e mesmo que existissem em menor número, sugerem a possibilidade de um cinema mais desafiador, como o ciclo de melodramas familiares dos anos 1950 ou o ciclo *noir* de 1944 a 1957, ou mesmo as releituras de gêneros promovidas em filmes de baixo orçamento, de diretores como Joseph H. Lewis, Budd Boetticher e Edgar G. Ulmer. Além disso, a diferença entre o cinema feito no período estabelecido por Biskind e Thoret e o que se seguiu a esse período não é tão grande quanto os entusiasmados afirmam, pois De Palma, Scorsese, Coppola, Friedkin, Cimino, Bogdanovich e alguns outros ainda faziam um cinema de alto nível, recebendo ajuda de uma nova geração de inquietos como John Landis, Joe Dante, John Sayles e Paul Verhoeven. A decadência de Hollywood, por fim, aconteceu. Iniciou-se ainda nos anos 1970, e se acelerou consideravelmente neste século. Mas por duas décadas foi gradual, sujeita a contingências de mercado, mudança de público e costumes, entre outros fatores que adulteraram a relação dos espectadores com os filmes.

É necessário ainda matizar a noção de ruptura. Esta sempre se deu aos poucos, infiltrando-se nos filmes anteriores (e como exemplo podemos citar os melodramas de Minnelli e Kazan), e no trabalho de diretores inventivos, que ajudaram a fazer com que essa mudança fosse gradual: Samuel Fuller, Nicholas Ray, Robert Aldrich, Don Siegel, Sidney Lumet, Robert Mulligan, Sam Peckinpah, Joseph H. Lewis, Robert Rossen, Ralph

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

O encontro entre tradição e invenção no cinema americano, como vimos, não é exclusividade da Nova Hollywood, o que faz com que toda periodização proposta contenha falhas. A diferença entre os encontros anteriores e o da geração de Scorsese é justamente o contexto histórico em que viviam os jovens diretores do período: uma América falida econômica, política e moralmente pelos acontecimentos traumáticos dos últimos anos. O mal-estar da sociedade americana, nesse período, encontrou uma forte representação no cinema. Conforme o mal-estar diminui, e filmes como *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, 1977, George Lucas) e *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (*Grease*, 1978, Randal Kleiser) passam a dominar as bilheteiras, enquanto longas como *O Portal do Paraíso* e *Parceiros da Noite* (*Cruising*, 1980, William Friedkin) fracassam, entramos em um outro período, e o cinema banhado pela ambiguidade passa a ser cada vez mais exceção.

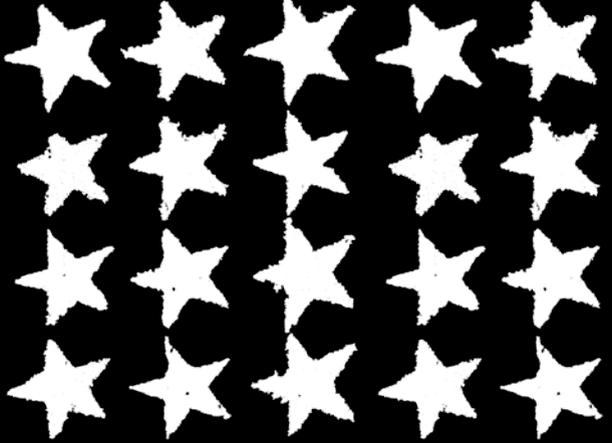


Sérgio Alpendre é crítico de cinema, professor, pesquisador e jornalista. Colaborador da *Folha de S.Paulo* desde 2008. Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA - USP. Coordenador do Núcleo de História e Crítica da Escola Inspiratorium. Oficineiro do programa Pontos MIS. Curador do FICBIC – Festival Internacional de Cinema da Bienal de Curitiba. Edita a *Revista Interlúdio* (www.revistainterludio.com.br) e o *blog Chip Hazard* (chiphazard.zip.net). Fundou e editou a *Revista Paisà*, publicação impressa sobre cinema (2005-2008). E foi redator fixo da *Contracampo* (revista eletrônica de crítica de cinema), entre 2000 e 2010.

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

Guilherme Martins

NOS PORÕES DA NOVA HOLLYWOOD



Há basicamente duas vertentes que ditavam os rumos do que se realizava durante a Nova Hollywood em termos de horror e mistério. Como o próprio movimento sugere, houve a invasão de uma série de cineastas vindos da produção independente aos estúdios – isso não é uma verdade absoluta e não

se aplicou na maioria dos casos que envolveram os cineastas que trabalharam dentro do gênero no período. Para cada filme mainstream, como *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968, Roman Polanski), um ovni dentro do cenário, houve diversos nomes trabalhando nos porões, como George A. Romero, Larry Cohen ou Roger Corman, que ditavam rumos, influenciaram gerações, moldando o futuro do horror na América.

O filme essencial será sempre *A Noite dos Mortos-Vivos* (*Night of the Living Dead*, 1968), de George A. Romero. Por ser uma iniciativa bruta, tosca, corajosa acima de tudo. Foi Romero quem deu o norte, o de um horror que aliava mistério, sangue e violência em cena, sobre um pavor muito íntimo dos americanos. A ideia de um horror social, mesmo que possivelmente batida hoje, quando feita sob os olhares duros de Romero, causou marcas no cinema de gênero que não mais seriam esquecidas.

A Nova Hollywood sempre foi o cruzamento da iconoclastia com a tradição. Enquanto víamos um veterano produtor como Roger Corman lançando e criando pupilos, moldando ali em seu império alguns dos maiores nomes de uma geração forjada no *exploitation* – Joe Dante, Jonathan Demme, Francis Ford Coppola, Monte Hellman –, assistimos ao acontecimento de *Na Mira da Morte* (*Targets*, 1968), de Peter Bogdanovich apontando um caminho, com a cinefilia contemporânea invadindo o cinema a tiros, algo paralelo a *A Noite dos Mortos-Vivos*. Ao contrário do realizador de *Na Mira da Morte*, Romero seguiu seu caminho sem se envolver com investidores e estúdios.

Nunca foi de seu interesse tornar-se um cineasta verdadeiramente hollywoodiano. Romero sempre preferiu trabalhar com atores menos conhecidos, tornando-se a longo prazo um dos maiores diretores de ator da história, a se constatar em filmes como *Cavaleiros de Aço* (*Knightriders*, 1981), com uma performance pura, transparente, de Ed Harris. Romero continuaria sendo ignorado por Hollywood, independente do culto a *A Noite dos Mortos-Vivos*. Em meio a alguns filmes menos fortes, como *Season of the Witch* (1972), nasceu *Exército do Extermínio*, o popular *The Crazies* (1973). Um dos maiores filmes da história do cinema. Uma evolução do *A Noite dos Mortos-Vivos*, mais pesado, num retrato de um drama insolúvel, sufocante. Um duplo de gênero para muitos filmes da Nouvelle Vague. Seu aspecto sufocante, sem esperança,

no entanto, sempre crente numa ideia de sobrevivência, de buscar uma fagulha do bom onde impera o mau, vem das mesmas incertezas sobre a civilização.

Romero não viu *Exército do Extermínio* tornar-se um sucesso semelhante ao do seu clássico de 1968, precisando ir buscar financiamento fora dos EUA para realizar mais uma obra-prima sobre a América: *Zombie – O Despertar dos Mortos* (*Dawn of the Dead*, 1978). Embora ainda estejam presentes ícones do cinema barato, poucas locações, atores de filme B, *O Despertar dos Mortos* já evidencia um orçamento consideravelmente maior, graças à ajuda de Dario Argento e seus parceiros italianos. A agressividade vista em *Exército do Extermínio* se manifesta de uma forma mais suave, mas não menos expressiva desta vez.

Esses três filmes paradigmáticos, sobre o descontrole da raça humana frente a surtos coletivos, mostravam um cinema de horror muito maduro. Não se tateava por algo, Romero sabia bem o que seus filmes mostravam. O horror social, as tensões raciais, a ação militar, o instinto de sobreviver para existir, em qualquer condição, formaram obras geniais de um mestre maior do cinema.

O caso de Larry Cohen se diferencia por ser ele um homem fundamentado nas tradições. Segundo a lenda, Cohen teria se aproximado de Hitchcock, se emaranhado nesse submundo hollywoodiano, além de passar anos como roteirista de TV. Seu estouro como rei da *exploitation* nos anos 1970 foi fruto de muito trabalho. *Nasce um Monstro* (*It's Alive*, 1974), seu filme sobre o bebê que nasce como um monstro, fruto de um mundo caótico e assombrado pelo mau, tornou-se um dos mais fortes filmes do período. Mais uma vez, como em Romero, existe uma pressão universal, a mesma que assombra muitos filmes do período de outros gêneros, algo que parece explodir em cena a todo momento. E o mau é imparável.

Cohen é um mestre da concisão, um dramaturgo perfeito. Ele conhece e domina a arte de se expressar através de adrenalina e suspense. *Nasce um Monstro* é uma aventura contra o tempo de um pai atordoado. Enquanto o bebê monstro morde e mata, o pai luta para tentar reaver seu filho, fruto de seu amor absoluto. O ícone da inocência, pervertido a algo demoníaco pela energia negativa do homem. No final, como num beco sem saída, colhe-se a notícia: outros bebês monstros brotaram e sempre brotarão.

Outro nome que colheu o sucesso num mercado sem dinheiro foi Wes Craven. O acaso levou Craven a realizar um filme de horror nestas condições. Embora tenha um olhar vigoroso, um ponto de vista bem evidente em seus filmes, Craven formou-se médico e não tinha quaisquer intenções de fazer um filme tão cru e sinistro quanto *Aniversário Macabro* (*The Last House on the Left*, 1972). Foi a amizade com outro nome de alguma relevância no período, Sean S. Cunningham, o homem que criaria *Sexta-Feira 13* (*Friday the 13th*, 1980), que o fez se aproximar do projeto. Craven, então, não conseguiria jamais se expressar sem fábulas de horror. *Aniversário Macabro* é um filme bem duro e sujo, propositalmente. Apesar da formação de cineasta ter sido feita pela vida, Craven tinha muitas referências, bastando ver o retrato virginal da protagonista, que remete a Ingmar Bergman.

Seu conto macabro sobre o fim da inocência é pautado por violência bruta, nas mãos de um personagem sem duplos sentidos, Krug Stillo, interpretado por David Hess. Embora *Aniversário Macabro* seja apenas um pequeno filme, uma amostra de Craven, sua brutalidade acabou tornando a obra mais conhecida do que a dupla Craven/Cunningham jamais imaginou.

Foi assim, a partir do sucesso moderado do antecessor, que surgiu *Quadrilha de Sádicos* (*The Hills Have Eyes*, 1977), um filme que pegaria uma série de elementos que já existiam no cinema americano, mas que juntos criavam um novo gênero

de horror. Enquanto Tobe Hooper colhia louros pelo imenso sucesso de seu filme-pesadelo, *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), Craven começa a realizar seu novo longa. Os pontos em comum começavam no rural, a aridez e um mistério que rege as regras de sobrevivência dos lugares onde ambos se baseiam. E, claro, na família de psicopatas que vivem de maneira alternativa nos dois filmes. No entanto, enquanto o filme de Hooper é dramaturgicamente solto, como fragmento de um sonho, o de Craven é sólido como pedra, acompanha uma família se perdendo na estrada, personagens bem definidos, um longa muito mais maduro que seu antecessor. É possível dizer que há mais semelhança entre *O Massacre da Serra Elétrica* e *Aniversário Macabro*, uma vez que são produções muito amadoras, formando esteticamente filmes sujos, o que colabora para que tenham um aspecto bruto. A diferença é que Hooper não derruba uma gota de sangue, lembrando o que seria, posteriormente, *Halloween – A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978), de John Carpenter.

O horror rural de *Quadrilha de Sádicos* tornou-se uma moda, gerando filmes semelhantes que tentavam unir esses elementos caipiras, como se acreditassem num povo americano esquecido, que estava ali pronto para sair da margem e comer vivo os espectadores.

O outro universo em relação àquele horror urbano e espiritual, manifestando-se de maneira física, e que seria a imagem do horror na Nova Hollywood, é *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973). William Friedkin é um dos nomes mais importantes do cinema americano da época, um realizador que valorizava cada gota de sangue ou suor escorridos de seus atores. *O Exorcista* foi um fenômeno porque possuía uma série de elementos que o tornava um encaixe perfeito para a indústria da época. Tinha um tom de sobriedade em torno de um tema que fascina e assusta, a possessão demoníaca. Tinha uma figura de respeito

que conduzia o espectador nesse universo de medo. Possuía o ícone da inocência sendo pervertido pelo mal. Era adaptado de um romance, algo muito caro aos financiadores do momento. Friedkin encaixou-se ali com tranquilidade, embora pareça muito mais solto e criativo em filmes de mais ação, como Operação França (*The French Connection*, 1971), *Viver e Morrer em Los Angeles* (*To Live and Die in L.A.*, 1985) ou *O Comboio do Medo* (*Sorcerer*, 1977); este último, um filme que poderia seguramente ser chamado de horror da natureza.

A conexão mais óbvia entre estes filmes de horror que ocorreram no *mainstream* é o tema religioso. Roman Polanski em *O Bebê de Rosemary*, Richard Donner em *A Profecia* (*The Omen*, 1976), um pouco mais tarde, e o Friedkin de *O Exorcista*. Enquanto o porão trazia filmes mais crus, agressivos ao espectador, os oficiais tentavam atingir um nível mais sutil de medo: o pavor espiritual.

Os xodós da Nova Hollywood, formados pela patota de Spielberg, Scorsese, De Palma, Lucas e Coppola, também renderam seus filmes ao gênero de horror. Brian De Palma realizou um dos mais fortes do período, *Irmãs Diabólicas* (*Sisters*, 1973). Bem inserido esteticamente em sua obra, *Irmãs Diabólicas* é um dos melhores filmes do cineasta na sua primeira fase. Dentro do corpo da obra de um mestre maior como De Palma, talvez possa parecer um trabalho ainda introdutório, mas ali estão presenças de seus trabalhos mais fortes, como a sensualidade, os jogos de cena, a consciência da arte audiovisual.

Steven Spielberg sempre gostou das histórias de fantasmas, como aquelas que se conta para um filho. No fundo, são assustadoras, mas ele contava de um jeito divertido, para fazer a criança se envolver e torcer. Sua maneira de transmitir isso em cena foi se aventurar no início da carreira em filmes de quase *exploitation*, como *Encurralado* (*Duel*, 1971) e *Louca Escapada* (*The Sugarland Express*, 1974). Na verdade, tal qual

seria *Tubarão* (*Jaws*, 1975) mais à frente, Spielberg sempre contou suas histórias como aventuras. O horror ou a tensão estão ali, às vezes com rosto, às vezes dentro de nós, às vezes nos personagens, mas eles são uma presença nestes filmes. *Encurralado* é, dos três, aquele que mais parece resolvido com seu gênero matriz. E é curioso, pois o norte dos filmes parece ser o mesmo, como se o trio fosse uma ideia que Spielberg refilmou três vezes num período de poucos anos, em busca de uma visão que julgou definitiva. O espetáculo que ofereceu *Tubarão* também deu espaço para que filmes de monstro ressurgissem no submundo, já que o filme do tubarão assassino é mesmo isso, um filme de monstro à solta. Como em *Encurralado*, quem caça quem?

Francis Ford Coppola realizou *Demência 13* (*Dementia 13*, 1963) ainda sob os olhares de Roger Corman, além de ter codirigido *Sombras do Terror* (*The Terror*, 1963) com outros parceiros da trupe de Corman. Talvez o mais interessante em Coppola seja ele oferecer um olhar que não é tão calcado na referência quanto o de seus amigos. Sua relação com a tradição parece mais pura que referencial.

Piranha (1978), a paródia de horror de Joe Dante ao espetaculoso filme de Spielberg, obteve sucesso justamente porque o cineasta viria a se confirmar a longo prazo como um parente próximo do diretor de *Tubarão*. Com o mesmo interesse pela aventura juvenil, Dante realizaria uma série de grandes filmes dentro desse gênero. Dotado de um olhar mais firme, político, ele parece crer mais na fábula como forma de expressar o mundo do que Spielberg, que por vezes – e apenas às vezes – parece querer visualizar um mundo insosso, perdido em seu imaginário.

Enquanto Hollywood absorvia essas aventuras de horror, os filmes de espetáculo, os porões viram nascer aquele que seria o gênero mais produtivo da década de 1980: *slasher*. Embora esteja intimamente ligado à América, o *slasher* nasce

de um encontro de propostas dramatúrgicas vindas da tradição americana, como os filmes B de suspense e *drive-in*, com o arrojo estético italiano, notadamente de Mario Bava e Dario Argento.

Assim, Bob Clark realizou, ainda mais correto do que o *slasher* se tornaria no futuro, *Noite do Terror (Black Christmas)*, em 1974. Os conflitos juvenis, o assassino que misteriosamente elimina cada uma das moças, os truques de perspectiva estão todos aqui. Único contraponto ao gênero é que há um certo tom de sobriedade que não parece muito de acordo com um lado mais fabular do *slasher*.

Foi ali que nasceu *Halloween*, poucos anos depois, em 1978. Construindo um paraíso americano, a cidade fictícia de Haddonfield, John Carpenter descortinou o horror, a presença do mau sob uma face sem expressão. Embora poste-se como um herói, Dr. Loomis nada mais é que um sujeito consciente de que está fadado ao fracasso, pois não se pode vencer o mau. As ruas com as folhas no chão, o clima de outono, os jardins tão estranhamente inocentes, prontos para serem invadidos. Carpenter ataca a vizinhança americana no que ela tem de mais ingênuo.

O personagem de Michael Myers não apenas abriu espaço para uma série de novos assassinos seriais, povoando o imaginário dos adolescentes, como colocou o parâmetro no alto. O que pode ser pior que um monstro invencível sem rosto? Podemos dizer, sem medo de errar, que o cinema de horror que orbitou no universo da Nova Hollywood a partir dali tornava-se ele mesmo um paradigma referencial do futuro.



Guilherme Martins é crítico de cinema, foi redator da revista eletrônica *Contracampo* e da *Revista Paisà*, e é redator da *Revista Interlúdio*. Colaborou para publicações de cinema como o livro *John Carpenter – O medo é só o começo* (org.: Mario Abbade Neto) e a revista *Filme Cultura*.



filmes

Índice de filmes

ordem cronológica

84 <i>Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas</i>	104 <i>O Preço da Solidão</i>	126 <i>A Outra Face da Violência</i>
86 <i>Na Mira da Morte</i>	106 <i>A Última Missão</i>	128 <i>Noivo Neurótico, Noiva Nervosa</i>
88 <i>O Bebê de Rosemary</i>	108 <i>Loucuras de Verão</i>	130 <i>O Comboio do Medo</i>
90 <i>Sem Destino</i>	110 <i>O Estranho Sem Nome</i>	132 <i>Amargo Reencontro</i>
92 <i>Cada Um Vive Como Quer</i>	112 <i>Pat Garrett & Billy the Kid</i>	134 <i>Halloween – A Noite do Terror</i>
94 <i>MASH</i>	114 <i>Terra de Ninguém</i>	136 <i>All That Jazz – O Show Deve Continuar</i>
96 <i>Os Maridos</i>	116 <i>Nasce um Monstro</i>	138 <i>Hardcore – No Submundo do Sexo</i>
98 <i>A Última Sessão de Cinema</i>	118 <i>Tubarão</i>	140 <i>Warriors – Os Selvagens da Noite</i>
100 <i>Corrida Sem Fim</i>	120 <i>Rede de Intrigas</i>	142 <i>O Portal do Paraíso</i>
102 <i>O Poderoso Chefão</i>	124 <i>Trágica Obsessão</i>	

Índice de filmes

ordem alfabética

<i>A Outra Face da Violência</i> 126	<i>Hardcore – No Submundo do Sexo</i> 138	<i>O Preço da Solidão</i> 104
<i>A Última Missão</i> 106	<i>Loucuras de Verão</i> 108	<i>Os Maridos</i> 96
<i>A Última Sessão de Cinema</i> 98	<i>MASH</i> 94	<i>Pat Garrett & Billy the Kid</i> 112
<i>All That Jazz – O Show Deve Continuar</i> 136	<i>Nasce um Monstro</i> 116	<i>Rede de Intrigas</i> 120
<i>Amargo Reencontro</i> 132	<i>Na Mira da Morte</i> 86	<i>Sem Destino</i> 90
<i>Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas</i> 84	<i>Noivo Neurótico, Noiva Nervosa</i> 128	<i>Taxi Driver</i> 122
<i>Cada Um Vive Como Quer</i> 92	<i>O Bebê de Rosemary</i> 88	<i>Terra de Ninguém</i> 114
<i>Corrida Sem Fim</i> 100	<i>O Comboio do Medo</i> 130	<i>Trágica Obsessão</i> 124
<i>Halloween – A Noite do Terror</i> 134	<i>O Estranho Sem Nome</i> 110	<i>Tubarão</i> 118
	<i>O Poderoso Chefão</i> 102	<i>Warriors – Os Selvagens da Noite</i> 140
	<i>O Portal do Paraíso</i> 142	

Bonnie e Clyde – Uma Rajada de Balas

Bonnie and Clyde EUA, 1967



DIREÇÃO

Arthur Penn

ROTEIRO

David Newman,
Robert Benton,
Robert Towne (não creditado)

FOTOGRAFIA

Burnett Guffey

MONTAGEM

Dede Allen

MÚSICA

Charles Strouse

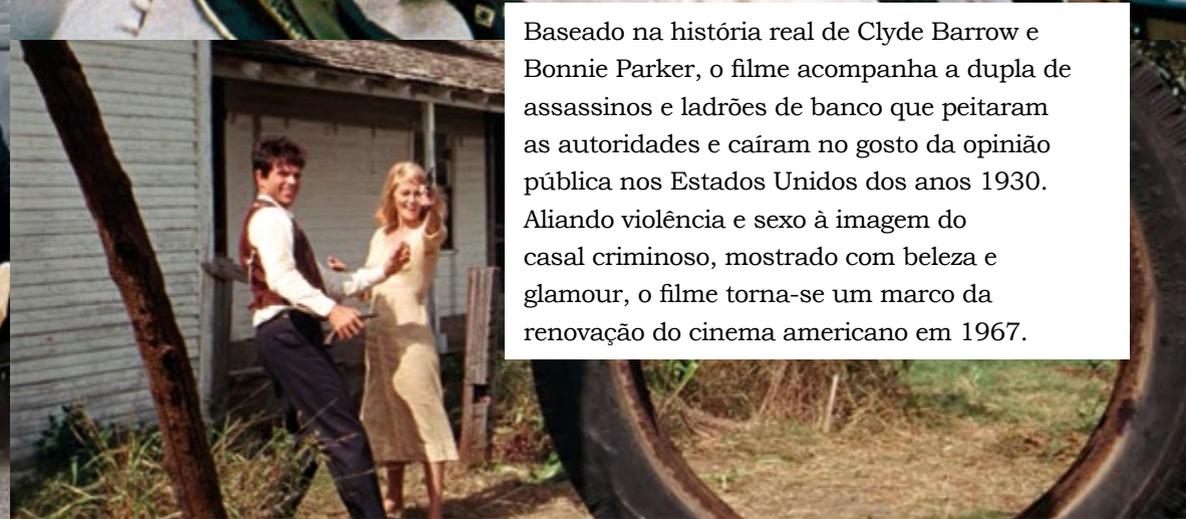
PRODUÇÃO

Warner Brothers/Seven Arts,
Tatira-Hiller Productions

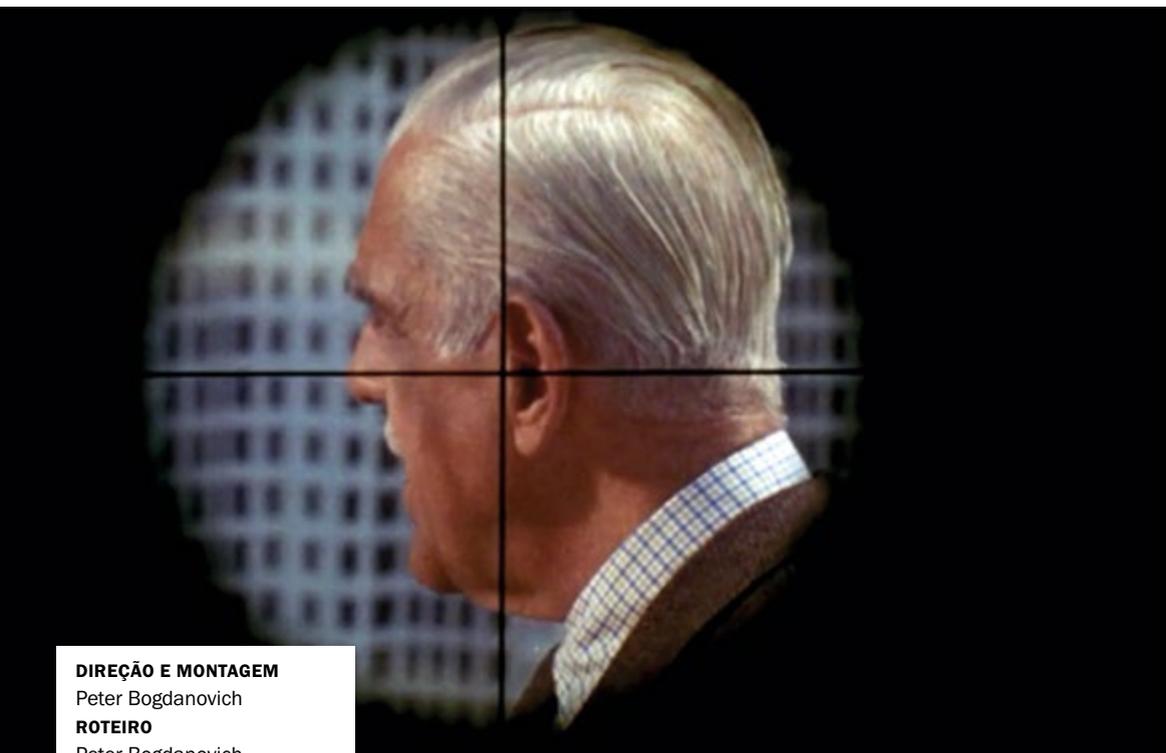
DISTRIBUIÇÃO

Warner Brothers/Seven Arts

Com Faye Dunaway,
Warren Beatty, Gene
Hackman, Estelle Parsons



Baseado na história real de Clyde Barrow e Bonnie Parker, o filme acompanha a dupla de assassinos e ladrões de banco que peitaram as autoridades e caíram no gosto da opinião pública nos Estados Unidos dos anos 1930. Aliando violência e sexo à imagem do casal criminoso, mostrado com beleza e glamour, o filme torna-se um marco da renovação do cinema americano em 1967.

**DIREÇÃO E MONTAGEM**

Peter Bogdanovich

ROTEIRO

Peter Bogdanovich,
Samuel Fuller (*corroteirista,*
não creditado)

FOTOGRAFIA

László Kovacs

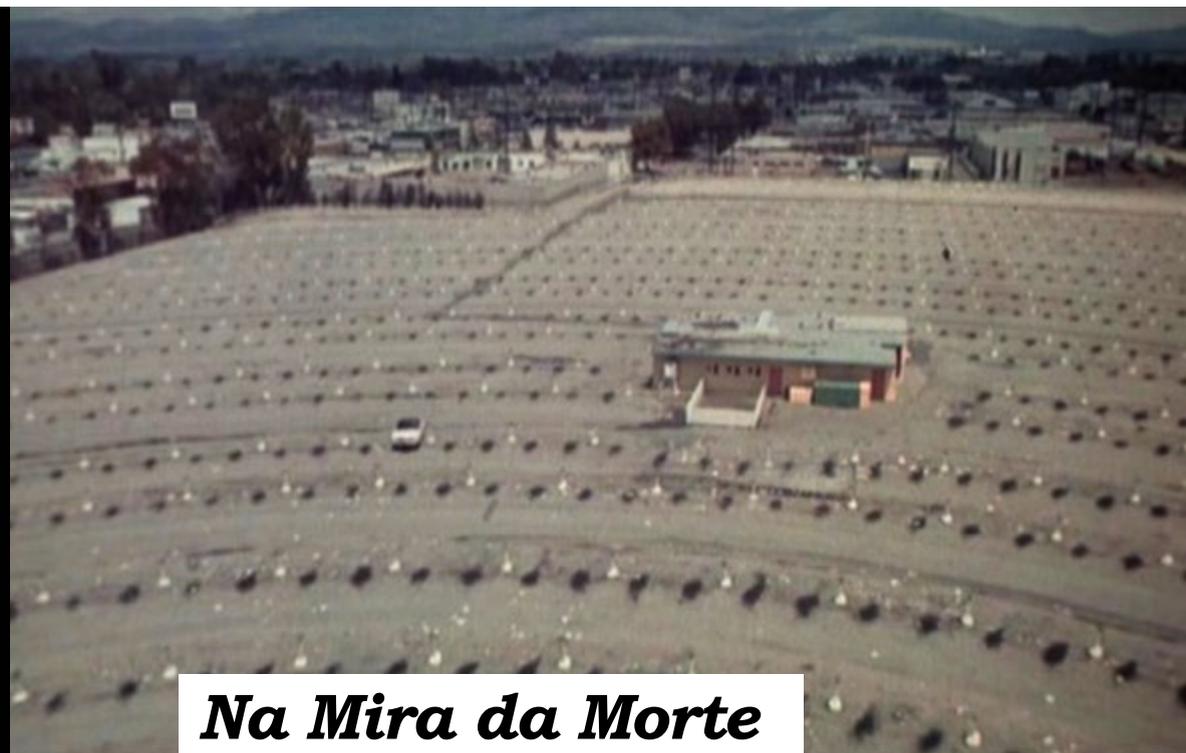
PRODUÇÃO

Saticoy Productions

DISTRIBUIÇÃO

Paramount Pictures

Com Boris Karloff, Tim
O'Kelly, Arthur Peterson,
Monte Landis



Na Mira da Morte

Targets EUA, 1968

Longa de estreia de Peter Bogdanovich, o melhor historiador de cinema entre os diretores da Nova Hollywood, que coloca em perspectiva dois personagens: um grande astro dos filmes de terror que se aposenta (não à toa encarnado por Boris Karloff) e um homem comum que, do nada, mata a família e vai a um *drive-in* para promover um massacre contra os espectadores. Em suma, é uma forte reflexão sobre o fim da Hollywood clássica e uma perda da inocência numa década que assistiu à violência do assassinato de John Kennedy e à da Guerra do Vietnã.



DIREÇÃO E ROTEIRO

Roman Polanski

FOTOGRAFIA

William A. Fraker

MONTAGEM

Sam O'Steen, Bob Wyman

MÚSICA

Krzysztof Komeda

PRODUÇÃO

William Castle Productions

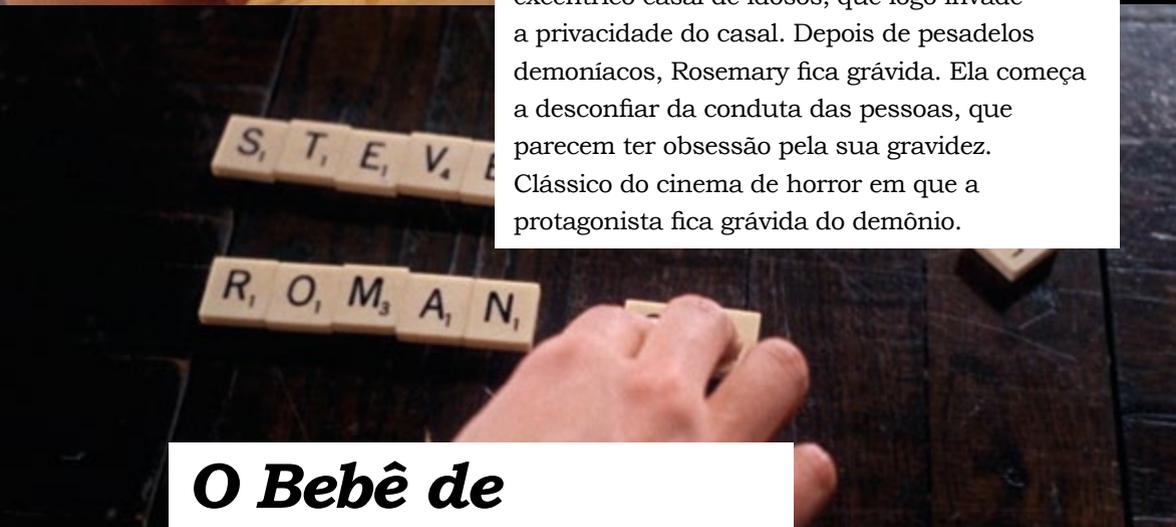
DISTRIBUIÇÃO

Paramount Pictures

Com Mia Farrow, John
Cassavetes, Ruth Gordon,
Sidney Blackmer



Rosemary e seu marido se mudam para um apartamento em Nova York ao lado de um excêntrico casal de idosos, que logo invade a privacidade do casal. Depois de pesadelos demoníacos, Rosemary fica grávida. Ela começa a desconfiar da conduta das pessoas, que parecem ter obsessão pela sua gravidez. Clássico do cinema de horror em que a protagonista fica grávida do demônio.



O Bebê de Rosemary

Rosemary's Baby EUA, 1968

DIREÇÃO

Dennis Hopper

ROTEIRO

Peter Fonda,
Dennis Hopper,
Terry Southern

FOTOGRAFIA

László Kovacs, Baird Bryant
(*não creditado*)

MONTAGEM

Donn Cambern

PRODUÇÃO

Columbia Pictures
Corporation, Pando
Company Inc., Raybert
Productions

DISTRIBUIÇÃO

Columbia Pictures

Com Peter Fonda, Dennis
Hopper, Jack Nicholson,
Luana Anders



Sem Destino

Easy Rider EUA, 1969

Filme-ícone da contracultura e grande manifesto do sexo, drogas e *rock'n'roll*, acompanha a trajetória sem destino de dois motoqueiros que cruzam os EUA, numa forte metáfora do questionamento sobre o país. Dennis Hopper ganhou prêmio no Festival de Cannes pela estreia na direção.

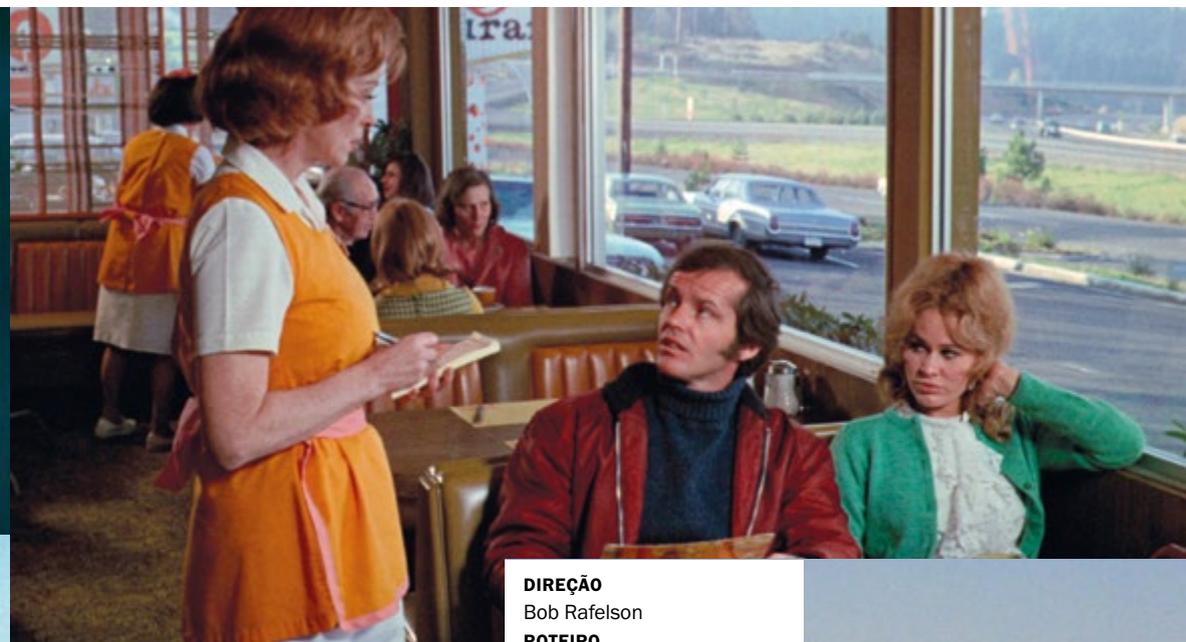




Cada Um Vive Como Quer

Five Easy Pieces EUA, 1970

Talentoso pianista que optou pela errância profissional e em não assumir compromisso com nada, Robert é das mais emblemáticas encarnações da geração perdida que o cinema da Nova Hollywood sempre teve interesse em levar para a tela. Belo filme independente de Bob Rafelson, que conta com um Jack Nicholson soberbo e um forte parecer sobre a ausência de horizonte na América do final dos anos 1960.



DIREÇÃO

Bob Rafelson

ROTEIRO

Carole Eastman

FOTOGRAFIA

László Kovacs

MONTAGEM

Christopher Holmes,

Gerald Shepard

PRODUÇÃO

BBS Productions, Columbia

Pictures Corporation,

Raybert Productions

DISTRIBUIÇÃO

Columbia Pictures

Com Jack Nicholson,

Karen Black, Billy Green

Rush, Susan Anspach

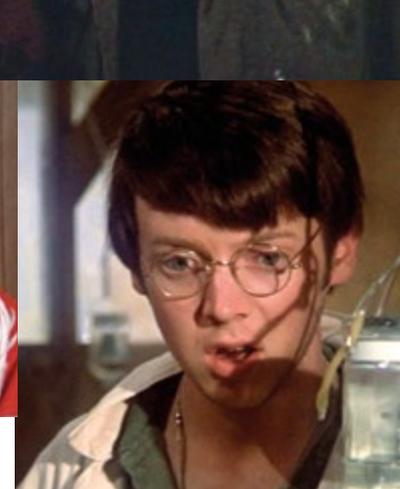


MASH

MASH EUA, 1970



A comédia de Robert Altman se passa na década de 1950 e inicia com os capitães “Hawkeye” Pierce e “Duke” Forrest chegando num jipe roubado da 4.077ª Unidade Médica Cirúrgica Móvel do Exército (sigla “MASH” em inglês) para trabalharem como médicos-cirurgiões. O filme é estruturado de maneira episódica, o que foi saudado como uma inovação no cinema americano. Vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes.



DIREÇÃO
Robert Altman
ROTEIRO
Ring Lardner Jr.
FOTOGRAFIA
Harold E. Stine
MONTAGEM
Danford B. Greene
MÚSICA
Johnny Mandel
PRODUÇÃO
Aspen Productions, Ingo
Preminger Productions,
Twentieth Century Fox Film
Distribuição Twentieth
Century Fox Film

Com Donald Sutherland,
Elliott Gold, Tom Skerritt,
Sally Kellerman



DIREÇÃO E ROTEIRO

John Cassavates

FOTOGRAFIA

Victor J. Kemper

MONTAGEM

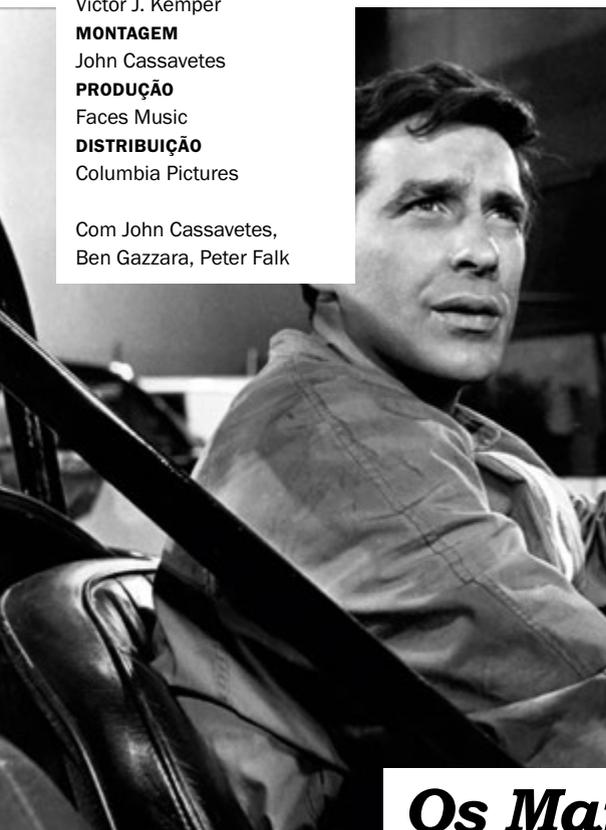
John Cassavates

PRODUÇÃO

Faces Music

DISTRIBUIÇÃO

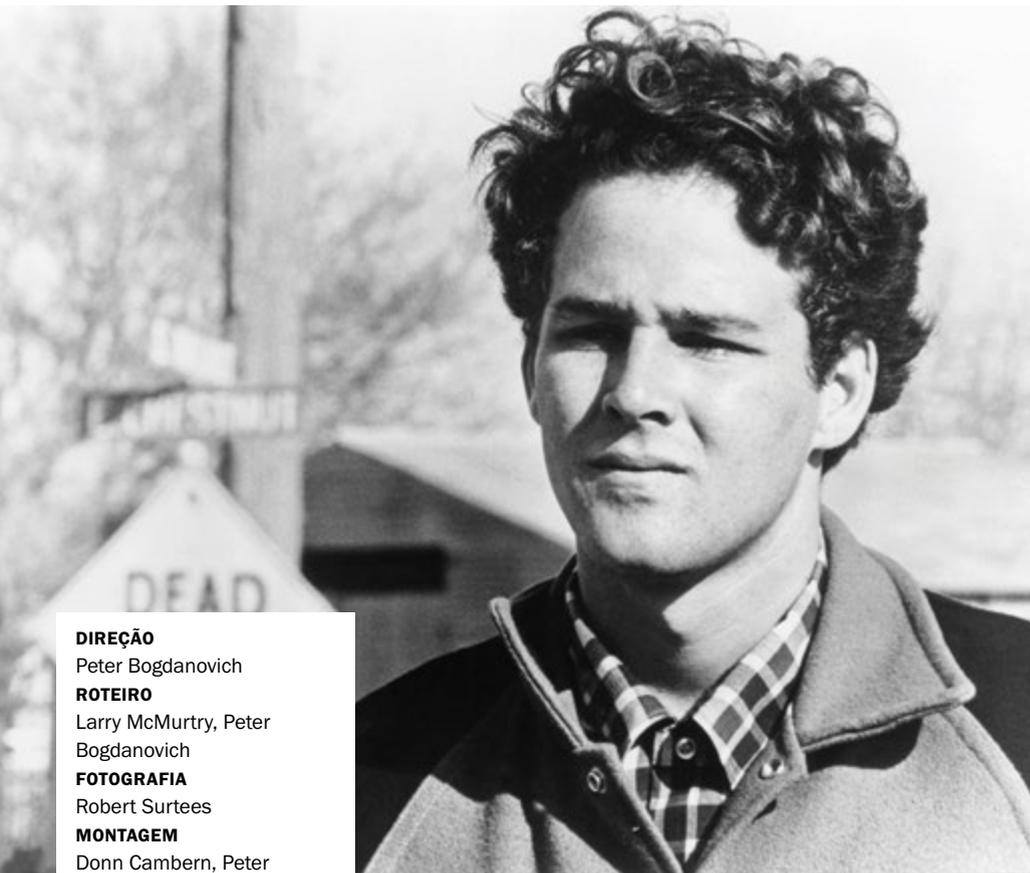
Columbia Pictures

Com John Cassavates,
Ben Gazzara, Peter Falk

Os Maridos

Husbands EUA, 1970

O dentista Gus, o editor Harry e o jornalista Archie são três amigos casados e vizinhos em Long Island que se reúnem para ir ao enterro de um amigo que morreu de ataque cardíaco. Decidem, então, ir para um clube em Manhattan para jogar e nadar. Refletem sobre suas vidas e seus amores. Aqui, John Cassavetes faz uma tragicomédia intensa que, como em seus outros filmes, desconstrói normas de conduta e coloca as emoções a nu.



DIREÇÃO

Peter Bogdanovich

ROTEIRO

Larry McMurtry, Peter Bogdanovich

FOTOGRAFIA

Robert Surtees

MONTAGEM

Donn Cambern, Peter Bogdanovich (não creditado)

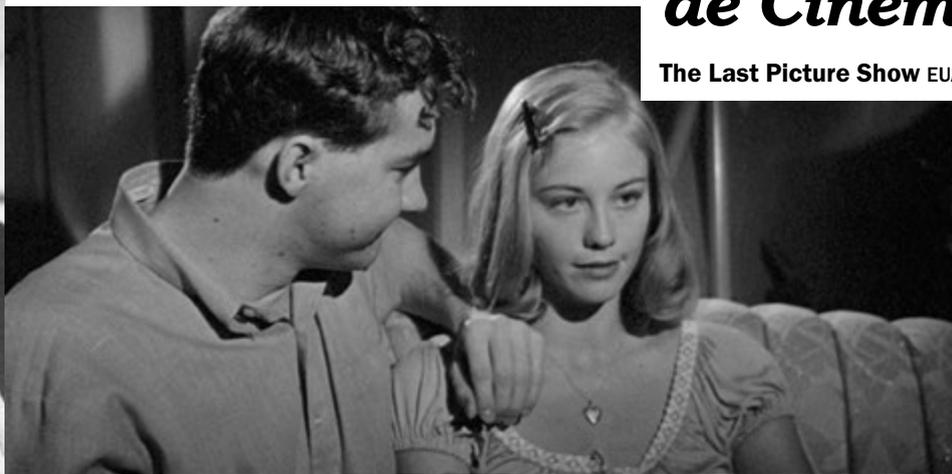
PRODUÇÃO

Columbia Pictures Corporation, BBS Productions

DISTRIBUIÇÃO

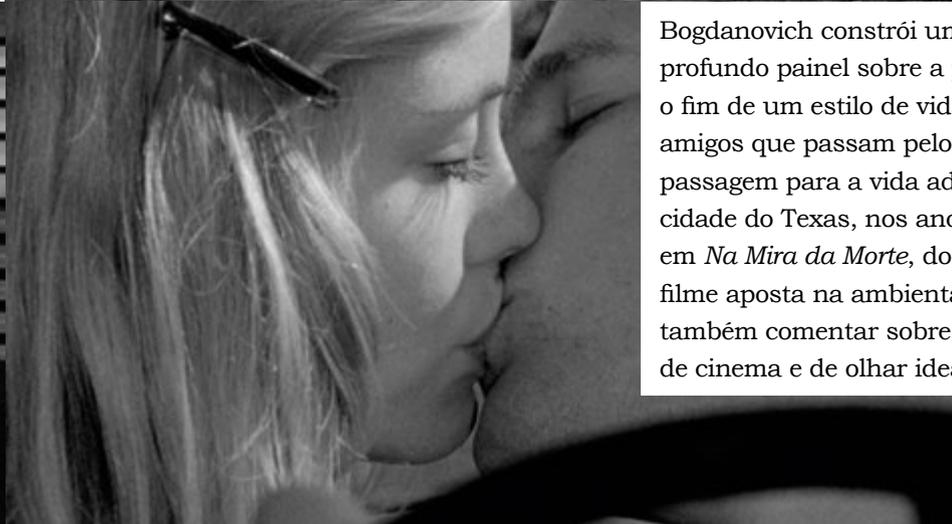
Columbia Pictures

Com Timothy Bottoms, Jeff Bridges, Cybill Shepherd, Ben Johnson



A Última Sessão de Cinema

The Last Picture Show EUA, 1971



Bogdanovich constrói um delimitado mas profundo painel sobre a perda da inocência e o fim de um estilo de vida na história de dois amigos que passam pelo inevitável rito de passagem para a vida adulta, numa pequena cidade do Texas, nos anos 1950. Assim como em *Na Mira da Morte*, do mesmo diretor, o filme aposta na ambientação carcomida para também comentar sobre o fim de um certo tipo de cinema e de olhar idealizado sobre o mundo.



DIREÇÃO E MONTAGEM

Monte Hellman

ROTEIRO

Rudy Wurlitzer, Will Corry

FOTOGRAFIA

Jack Deerson, Gregory

Sandor (não creditado)

MÚSICA

Billy James (não creditado)

PRODUÇÃO

Michael Laughlin

Enterprises, Universal

Pictures

DISTRIBUIÇÃO

Universal Pictures

Com James Taylor,

Dennis Wilson,

Warren Oates, Laurie Bird



Os bressonianos personagens Piloto e Mecânico viajam pelas estradas americanas em um Chevy 55 à procura de competições de corrida. Num posto de gasolina, os dois, acompanhados de uma garota, conhecem G.T.O, homem com obsessão por velocidade automobilística. Eles apostam uma corrida até Washington e o prêmio será o carro do perdedor. Obra-prima mítica de Monte Hellman, considerado um dos mais importantes do cinema americano dos anos 1970.

Corrida Sem Fim

Two-Lane Blacktop EUA, 1971

**DIREÇÃO**

Francis Ford Coppola

ROTEIRO

Mario Puzo, Francis Ford Coppola

FOTOGRAFIA

Gordon Willis

MONTAGEM

William Reynolds,
Peter Zinner

MÚSICA

Nino Rota

PRODUÇÃO

Paramount Pictures,
Alfran Productions

DISTRIBUIÇÃO

Paramount Pictures

Com Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Richard S. Castellano



O filme conta a saga da família Corleone e sua trajetória na máfia nos Estados Unidos. Quando o chefe da família Vito Corleone é baleado, seu único filho, que queria distância dos negócios, Michael, assume a responsabilidade pela família. O filme mais célebre de Francis Ford Coppola foi vencedor de nove Oscar e é o maior símbolo da aliança entre a política dos estúdios e um cinema autoral.

O Poderoso Chefão

The Godfather EUA, 1972

O Preço da Solidão

The Effects of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds EUA, 1972



Adaptado da peça *The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds*, do escritor americano Paul Zindel, o filme mostra Beatrice, uma mãe solteira que vive com as filhas. Enquanto as garotas se voltam às preocupações típicas da adolescência, Beatrice cada vez mais se torna irascível e solitária.

Filme que confirma o ator Paul Newman como um dos grandes diretores americanos dos anos 1970.

DIREÇÃO

Paul Newman

ROTEIRO

Alvin Sargent

FOTOGRAFIA

Adam Holender

MONTAGEM

Evan A. Lottman

MÚSICA

Maurice Jarre

PRODUÇÃO

Twentieth Century Fox Film

DISTRIBUIÇÃO

Twentieth Century Fox Film

Com Joanne Woodward,
Nell Potts, Roberta Wallach,
David Spielberg

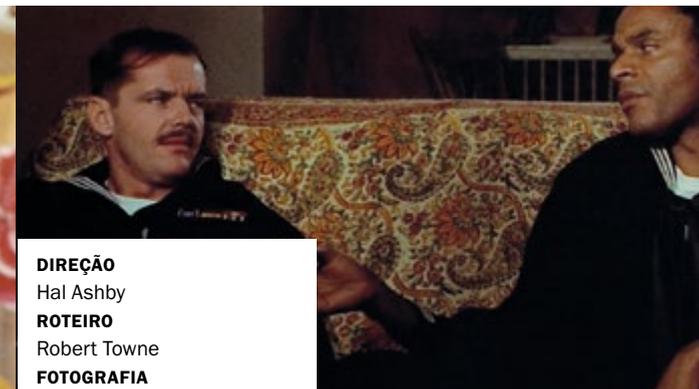


A Última Missão

The Last Detail EUA, 1973



Dois oficiais da marinha escoltam um marinheiro para uma prisão, condenado a oito anos por um furto de uns poucos dólares. A curta convivência cria uma afetividade entre os três. É Hal Ashby, o “mais hippie dos cineastas da Nova Hollywood”, olhando seus personagens com especial carinho e dedicação, respeitando-os em seus mais particulares e banais desejos e sentimentos. Jack Nicholson ganhou a Palma de Ouro de Melhor Ator no Festival de Cannes.



DIREÇÃO

Hal Ashby

ROTEIRO

Robert Towne

FOTOGRAFIA

Michael Chapman

MONTAGEM

Robert C. Jones, Ken Zemke (não creditado)

MÚSICA

Johnny Mandel

PRODUÇÃO

Columbia Pictures Corporation, Bright-Persky Associates, Acrobat Productions

DISTRIBUIÇÃO

Columbia Pictures

Com Jack Nicholson, Otis Young, Randy Quaid, Nancy Allen



Loucuras de Verão

American Graffiti EUA, 1973



De madrugada, em uma pequena cidade dos Estados Unidos no início dos anos 1960, Curt e Steve enfrentam uma série de situações antes de partirem para a universidade. Curt persegue a imagem de uma loira que deseja conhecer e Steve tenta se reconciliar com a namorada. A madrugada termina com um racha de automóveis. Primeiro filme de George Lucas, considerado o inaugurador da cultura pós-moderna.



DIREÇÃO

George Lucas

ROTEIRO

George Lucas, Gloria Katz, Willard Huyck

FOTOGRAFIA

Jan D'Alquen, Ron Eveslage

MONTAGEM

Verna Fields, Marcia Lucas, George Lucas (não creditado)

PRODUÇÃO

Universal Pictures, Lucasfilm, The Coppola Company

DISTRIBUIÇÃO

Universal Pictures

Com Richard Dreyfuss, Ron Howard, Paul Le Mat, Charles Martin Smith



O Estranho Sem Nome

High Plains Drifter EUA, 1973

DIREÇÃO

Clint Eastwood

ROTEIRO

Ernest Tidyman

FOTOGRAFIA

Bruce Surtees

MONTAGEM

Ferris Webster

MÚSICA

Dee Barton

PRODUÇÃO

Universal Pictures,

Malpaso Company

DISTRIBUIÇÃO

Universal Pictures

Com Clint Eastwood,
Verna Bloom,
Marianna Hill, Mitchell Ryan



Um forasteiro chega à pequena cidade de Lago, no Arizona. Ameaçado, mata três pistoleiros. Ele assume a tarefa de proteger a cidade de bandidos violentos que vão chegar em breve. Ele manda pintar a cidade de vermelho e muda seu nome para Hell (inferno). Primeiro *western* dirigido por Eastwood em que seu personagem encarna uma espécie de anjo vingador.



DIREÇÃO

Sam Peckinpah

ROTEIRO

Rudy Wurlitzer

FOTOGRAFIA

John Coquillon

MONTAGEM

Roger Spottiswoode

MÚSICA

Bob Dylan

PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

Metro-Goldwyn-Mayer

Com James Coburn, Kris
Kristofferson, Richard
Jaeckel, Bob Dylan

Pat Garrett & Billy the Kid

Pat Garrett & Billy the Kid EUA, 1973



Antes um fora da lei, Pat Garrett agora é um xerife que está na cola de seu antigo parceiro de crime e amigo, Billy the Kid. O diretor Peckinpah mais uma vez tratando sobre a passagem do tempo e a crise dos personagens do gênero, e contando com a presença de Bob Dylan, que leva o *folk* ao faroeste.

DIREÇÃO E ROTEIRO

Terrence Malick

FOTOGRAFIA

Tak Fujimoto, Stevan Larner, Brian Probyn

MONTAGEM

Robert Estrin

MÚSICA

George Aliceson Tipton

PRODUÇÃO

Warner Brothers,
Pressman-Williams,
Jill Jakes Production,
Badlands Company

DISTRIBUIÇÃO

Warner Brothers

Com Martin Sheen,
Sissy Spacek, Warren
Oates, Ramon Bieri



Terra de Ninguém

Badlands EUA, 1973



Em total descontrole, um jovem rebelde leva consigo uma adolescente, pela qual está apaixonado, promovendo uma série de violências pela Dakota do Sul. Primeiro longa de Terrence Malick, que dividiu as atenções com o aclamado *Caminhos Perigosos*, de Martin Scorsese, lançado no mesmo ano.

Nasce um Monstro

It's Alive EUA, 1974

Um bebê mutante nasce com um apetite voraz e canibal. Ao fugir do hospital, coloca em pânico uma pequena cidade americana. A polícia caça o monstro, que deixa um rastro de terror e morte por onde passa. Filme de horror que se tornou um paradigma da produção B “off Hollywood”.



DIREÇÃO E ROTEIRO

Larry Cohen

FOTOGRAFIA

Fenton Hamilton

MONTAGEM

Peter Honess

MÚSICA

Bernard Herrmann

PRODUÇÃO

Warner Bros., Larco

Productions

DISTRIBUIÇÃO

Warner Bros.

Com John P. Ryan, Sharon

Farrell, James Dixon,

William Wellman Jr.

Tubarão

Jaws EUA, 1975



DIREÇÃO

Steven Spielberg

ROTEIRO

Peter Benchley, Carl Gottlieb

FOTOGRAFIA

Bill Butler

MONTAGEM

Verna Fields

MÚSICA

John Williams

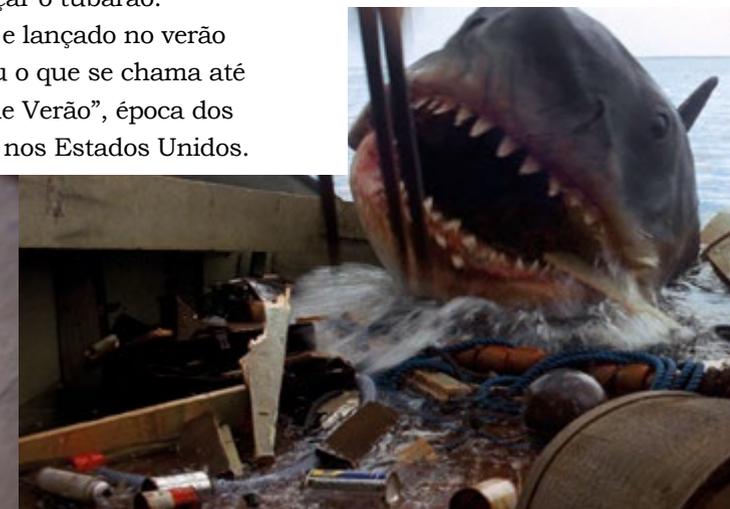
PRODUÇÃO

Zanuck/Brown Productions,
Universal Pictures

DISTRIBUIÇÃO

Universal Pictures

Com Roy Scheider,
Robert Shaw, Richard
Dreyfuss, Lorraine Gray



Depois que uma criança é morta por um tubarão, o animal passa a ser caçado por todos os pescadores do local. No feriado de 4 de julho ocorre outro ataque, aterrorizando não só os turistas, como os moradores. Então, o xerife parte com um cientista e um pescador para caçar o tubarão. Sucesso de bilheteria e lançado no verão americano, inaugurou o que se chama até hoje de “Temporada de Verão”, época dos maiores lançamentos nos Estados Unidos.

Após ser demitido pelos baixos índices de seu programa, o âncora Howard Beale anuncia em rede que irá se matar ao vivo. Os índices aumentam e, em princípio, a emissora decide mantê-lo no ar. Mas, alucinado, o renomado jornalista começa a escancarar as irregularidades da grande mídia. Filme adulto, bem em sintonia com a onda de filmes-denúncia da Nova Hollywood, e assinado pelo seu melhor representante, Sidney Lumet. O longa rendeu vários Oscar, como o de Melhor Ator (póstumo) para a atuação sideral de Peter Finch e o de melhor roteiro original para Paddy Chayefsky, considerado um dos melhores de todos os tempos.



Rede de Intrigas

Network EUA, 1976



DIREÇÃO

Sidney Lumet

ROTEIRO

Paddy Chayefsky

FOTOGRAFIA

Owen Roizman

MONTAGEM

Alan Heim

MÚSICA

Elliot Lawrence

PRODUÇÃO

Metro-Goldwyn-Mayer,
United Artists

DISTRIBUIÇÃO

Metro-Goldwyn-Mayer

Com Faye Dunaway,
William Holden,
Peter Finch, Robert Duvall

Taxi Driver

Taxi Driver EUA, 1976



DIREÇÃO
Martin Scorsese

ROTEIRO
Paul Schrader

FOTOGRAFIA
Michael Chapman

MONTAGEM
Tom Rolf, Melvin Shapiro

MÚSICA
Bernard Herrmann

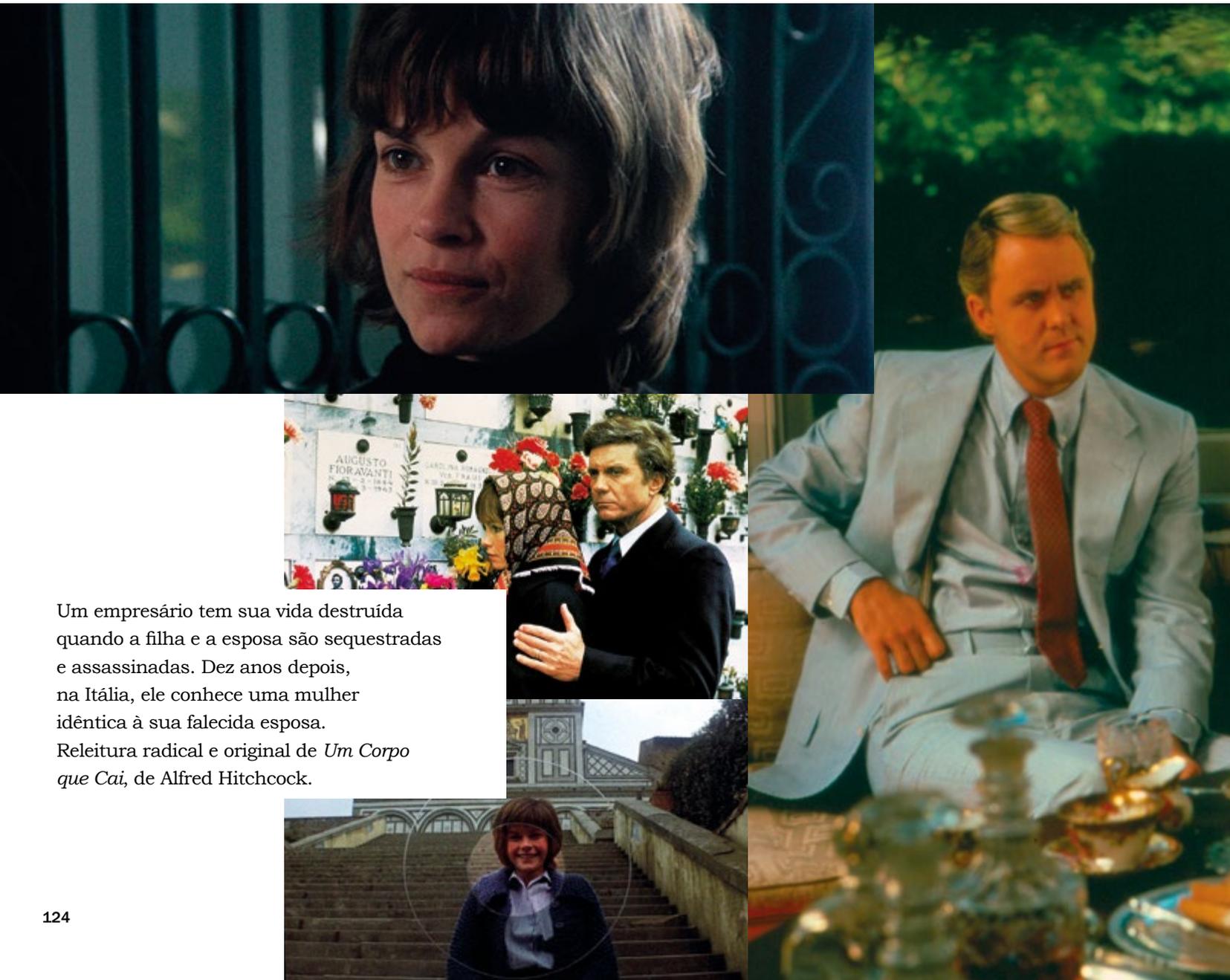
PRODUÇÃO
Columbia Pictures Corporation, Bill/Phillips, Ítalo/Judeo Productions

DISTRIBUIÇÃO
Columbia Pictures/Columbia Films

Com Robert De Niro, Cybill Shepherd, Jodi Foster, Harvey Keitel



A violenta saga de Travis Bickle, um psicótico ex-combatente do Vietnã que enxerga Nova York como uma Sodoma e Gomorra que tem de ser limpa. Filme que consagrou Martin Scorsese, muito feliz aqui em aliar um estilo mais realista das filmagens em rua com uma estilização que, juntos, traduzem o olhar distorcido do personagem sobre o mundo. A brutalidade extrema, inclusive no gesto salvador do taxista, é a ironia de Scorsese para falar sobre a violência das coisas.



Um empresário tem sua vida destruída quando a filha e a esposa são sequestradas e assassinadas. Dez anos depois, na Itália, ele conhece uma mulher idêntica à sua falecida esposa. Releitura radical e original de *Um Corpo que Cai*, de Alfred Hitchcock.

Trágica Obsessão

Obsession EUA, 1976



DIREÇÃO

Brian De Palma

ROTEIRO

Paul Schrader

FOTOGRAFIA

Vilmos Zsygmond

MONTAGEM

Paul Hirsch

MÚSICA

Bernard Herrmann

PRODUÇÃO

Columbia Pictures,

Yellowbird Productions

DISTRIBUIÇÃO

Columbia Pictures

Com Cliff Robertson,

Geneviève Bujold,

John Lithgow,

Stocker Fontelieu



A Outra Face da Violência

Rolling Thunder EUA 1977



DIREÇÃO

John Flynn

ROTEIRO

Paul Schrader,
Heywood Gould

FOTOGRAFIA

Jordan Cronenweth

MONTAGEM

Frank P. Keller

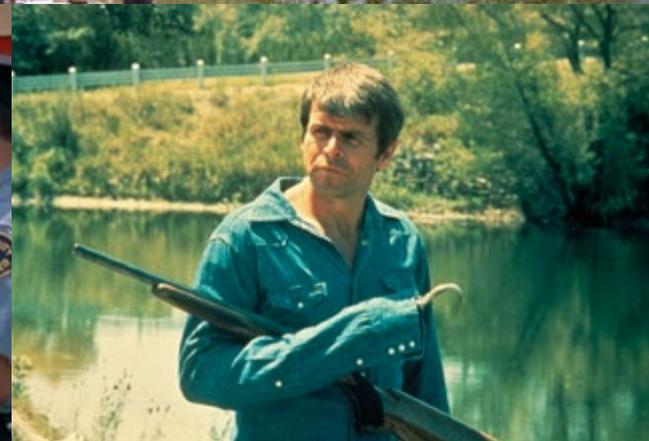
MÚSICA

Barry De Vorzon

PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

American International
Pictures (AIP)

Com William Devane,
Tommy Lee Jones, Linda
Haynes, James Best



De regresso do Vietnã como herói, após sofrer uma traumática experiência como prisioneiro de guerra, Charles Rane tenta lidar com o esfacelamento de sua vida pessoal. Mas o Vietnã parece retornar a Rane quando é medonhamente brutalizado por uma quadrilha sádica, que no processo assassina seu filho. Ele irá à revanche ao lado do seu parceiro na guerra, Johnny Volden. A violência em estado bruto, como trauma de um país com seus valores em crise abismal, é exposta neste fortíssimo filme de John Flynn.

**DIREÇÃO**

Woody Allen

ROTEIROWoody Allen,
Marshall Brickman**FOTOGRAFIA**

Gordon Willis

MONTAGEMWendy Greene Bricmont,
Ralph Rosenblum**PRODUÇÃO**

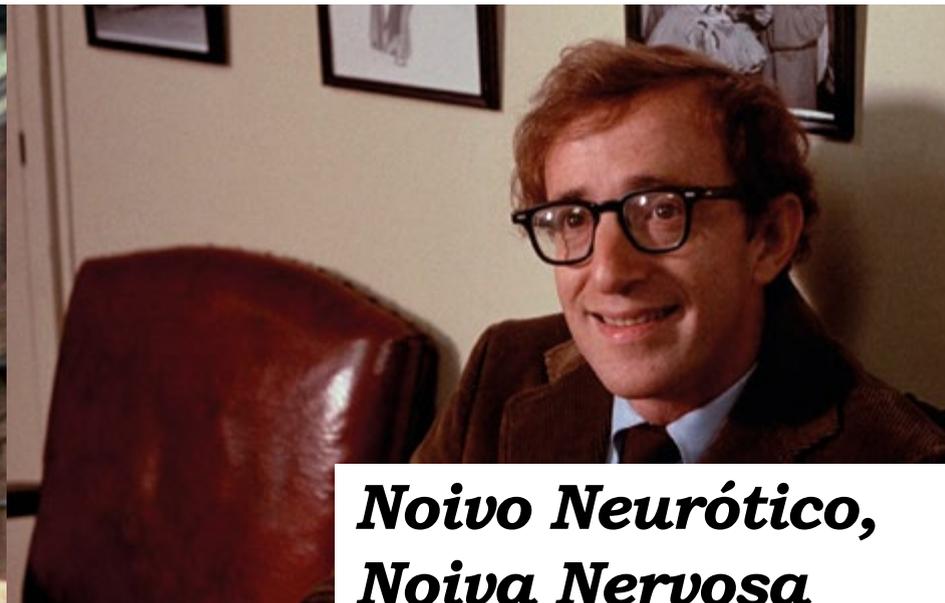
Rollins-Joffe Productions

DISTRIBUIÇÃO

United Artists

Com Woody Allen,
Diane Keaton,
Tony Roberts, Shelley Duvall

Considerado o melhor filme da vasta carreira de Woody Allen, que também atua no papel do humorista judeu, recém-divorciado, que se apaixona por uma complexa cantora em início de carreira. Bem na toada desiludida dos anos 1960 e 70, o diretor aposta numa crônica, em fortes e iluminados diálogos e situações, para comentar sobre as relações a dois, percíveis mas sempre intensas e inevitáveis. Vencedor do Oscar de Melhor Filme, Direção, Atriz e Roteiro Original.



Noivo Neurótico, Noiva Nervosa

Annie Hall EUA, 1977



O Comboio do Medo

Sorcerer EUA, 1977



DIREÇÃO

William Friedkin

ROTEIRO

Walon Green

FOTOGRAFIA

Dick Bush, John

M. Stephens

MONTAGEM

Bud S. Smith, Robert

K. Lambert

MÚSICA

Tangerine Dream

PRODUÇÃO

Film Properties International

N.V., Paramount Pictures,

Universal Pictures,

Universal Pictures

DISTRIBUIÇÃO

Paramount Pictures

Com Roy Scheider,

Bruno Cremer,

Francisco Rabal,

Amidou



Um grupo de voluntários trabalha em uma companhia de petróleo na selva africana e é enviado com um carregamento de explosivos para conter o fogo de um incêndio em uma perfuração. O grupo terá de transportar os explosivos em território selvagem e acidentado utilizando dois caminhões velhos. Aventura cinematográfica intensa e obsessiva (à altura das de Werner Herzog) que o diretor William Friedkin realizou depois do sucesso *O Exorcista*.



Amargo Reencontro

Big Wednesday EUA, 1978

DIREÇÃO
John Milius

ROTEIRO
John Milius, Dennis Aaberg,
Joel Chernoff (*não creditado*)

FOTOGRAFIA
Bruce Surtees

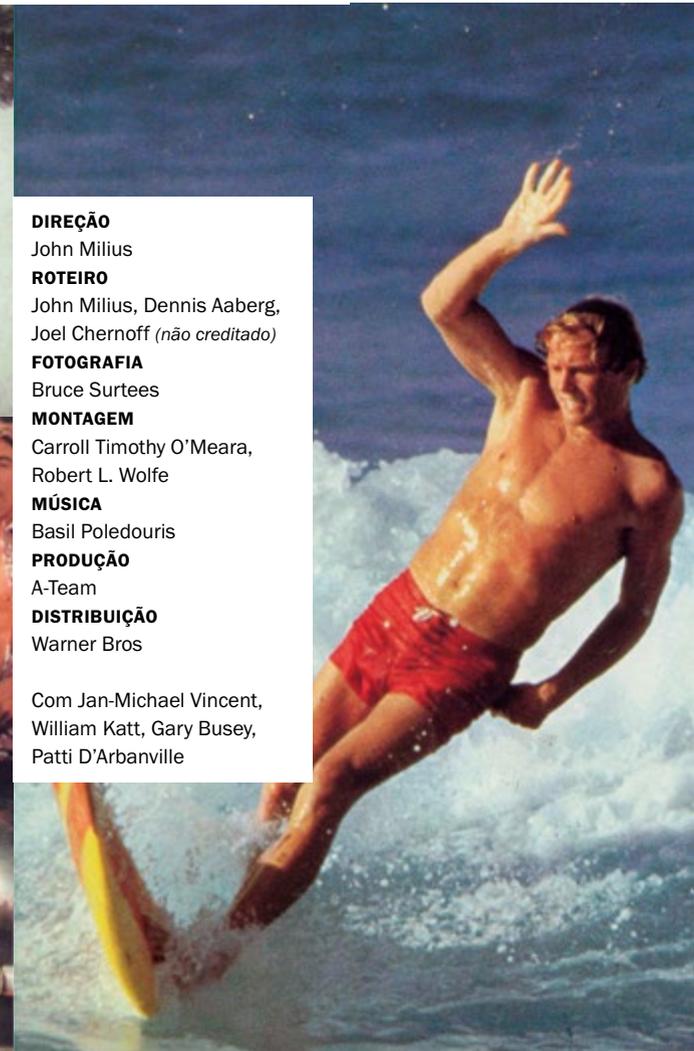
MONTAGEM
Carroll Timothy O'Meara,
Robert L. Wolfe

MÚSICA
Basil Poledouris

PRODUÇÃO
A-Team

DISTRIBUIÇÃO
Warner Bros

Com Jan-Michael Vincent,
William Katt, Gary Busey,
Patti D'Arbanville



Um trio de amigos surfistas californianos se reencontra após um afastamento de mais de uma década, durante a qual todos eles acabaram servindo na Guerra do Vietnã. Filme mais pessoal de John Milius que, mesmo em um parcimoniosa história que se passa em tempos mais recentes (anos 1960 e 70), conserva a monumentalidade mítica de seus outros filmes.

DIREÇÃO

John Carpenter

ROTEIRO

John Carpenter, Debra Hill

FOTOGRAFIA

Dean Cundey

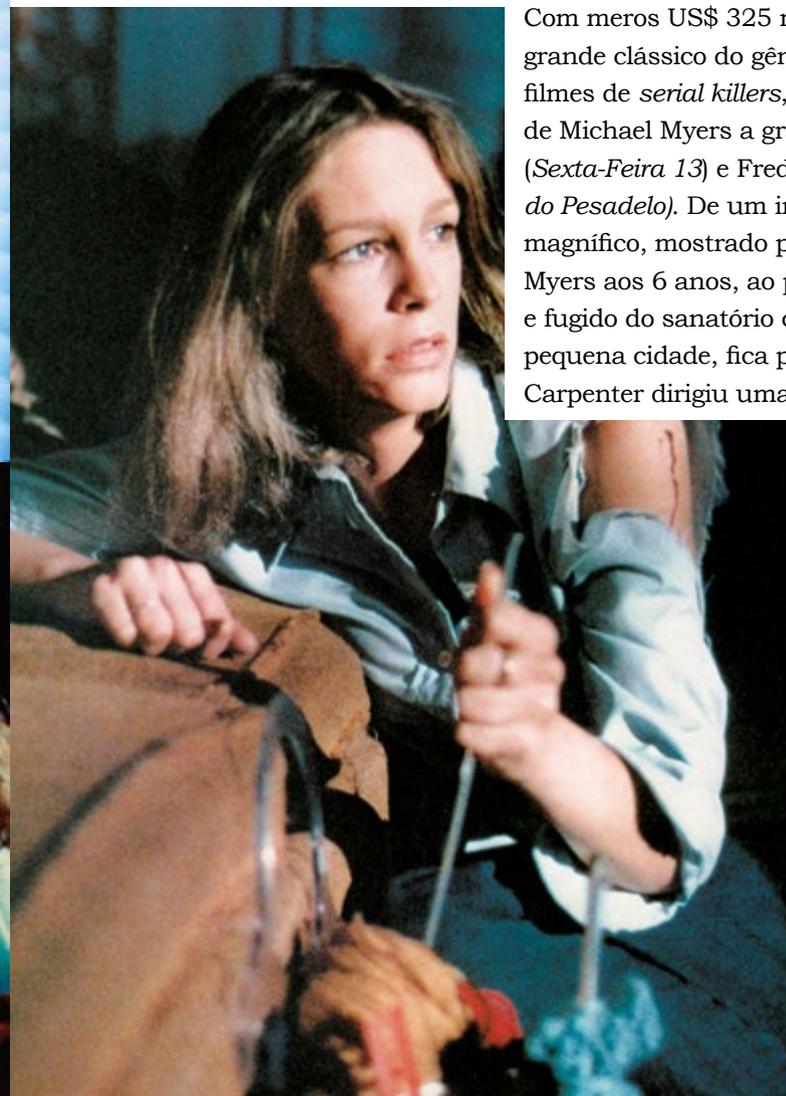
MONTAGEMCharles Bornstein,
Tommy Lee Wallace**MÚSICA**

John Carpenter

PRODUÇÃOCompass International
Pictures, Falcon
International Productions**DISTRIBUIÇÃO**Compass International
Pictures, Mid-America
ReleasingCom Jamie Lee Curtis,
Donald Pleasance,
Nancy Kyes, P.J. Soles

Halloween – A Noite do Terror

Halloween EUA, 1978



Com meros US\$ 325 mil de bilheteria, é o grande clássico do gênero e predecessor dos filmes de *serial killers*, que faria do personagem de Michael Myers a grande matriz de Jason (*Sexta-Feira 13*) e Freddy Krueger (*A Hora do Pesadelo*). De um inicial plano-sequência magnífico, mostrado pelo ponto de vista de Myers aos 6 anos, ao personagem já adulto e fugido do sanatório causando terror numa pequena cidade, fica patente que John Carpenter dirigiu uma obra de gênio.

All That Jazz – O Show Deve Continuar

All That Jazz EUA, 1979



DIREÇÃO
Bob Fosse
ROTEIRO
Robert Alan Aurthur,
Bob Fosse
FOTOGRAFIA
Giuseppe Rotunno
MONTAGEM
Alan Heim
MÚSICA
Ralph Burns
PRODUÇÃO
Columbia Pictures,
Twentieth Century Fox Film
DISTRIBUIÇÃO
Twentieth Century Fox Film

Com Roy Scheider,
Jessica Lange,
Leland Palmer, Ann Reinking



Enfartado e agonizando na UTI de um hospital, Joe Gideon, grande nome do *show business*, rememora a sua vida. Filme semibiográfico de Bob Fosse, cineasta que sempre teve no palco um espaço de revelação do pior e melhor do mundo, e que, aqui, parece dizer também sobre a impossibilidade de um certo cinema musical naquele final de década de 1970. Pelo filme, Fosse ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes.



Hardcore – No Submundo do Sexo

Hardcore EUA, 1979

DIREÇÃO E ROTEIRO

Paul Schrader

FOTOGRAFIA

Michael Chapman

MONTAGEM

Tom Rolf

MÚSICA

Jack Nitzsche

PRODUÇÃO

A-Team, Columbia Pictures

DISTRIBUIÇÃO

Columbia Pictures

Com George C. Scott,
Peter Boyle, Season
Hubley, Dick Sargent



Um pai calvinista sai de sua pequena cidade no centro-oeste americano para encontrar a filha, que desapareceu numa excursão religiosa na Califórnia. Com a ajuda de um detetive, ele descobre que ela agora trabalha no mercado de cinema pornográfico em Los Angeles. Também de formação calvinista, Paul Schrader já discute aqui, nesta sua segunda direção, algumas questões caras ao seu cinema, como a impossibilidade da pureza e de um paraíso.





DIREÇÃO
Walter Hill
ROTEIRO
David Shaber, Walter Hill
FOTOGRAFIA
Andrew Laszlo
MONTAGEM
Freeman A. Davies,
David Holden,
Susan E. Morse, Billy Weber
MÚSICA
Barry De Vorzon
PRODUÇÃO
Paramount Pictures
DISTRIBUIÇÃO
Paramount Pictures

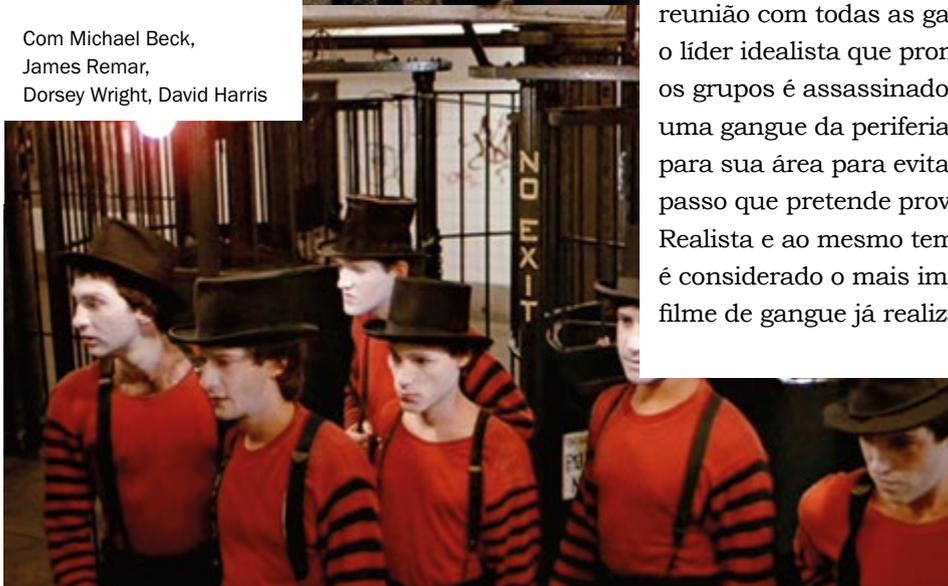


Warriors – Os Selvagens da Noite

The Warriors EUA, 1979

Com Michael Beck,
James Remar,
Dorsey Wright, David Harris

Numa Nova York futurista, durante uma reunião com todas as gangues de delinquentes, o líder idealista que promove a união entre os grupos é assassinado. A culpa recai sobre uma gangue da periferia, que terá de fugir para sua área para evitar os justiceiros, ao passo que pretende provar sua inocência. Realista e ao mesmo tempo estilizado, é considerado o mais importante filme de gangue já realizado.

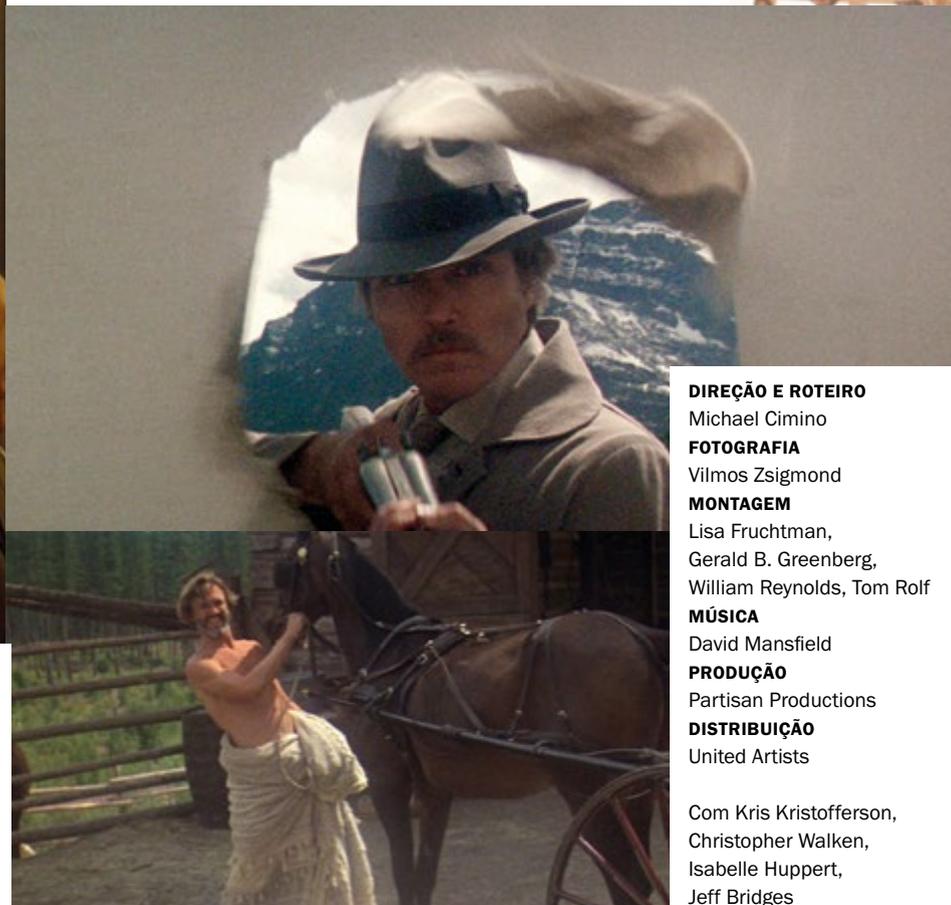


O Portal do Paraíso

Heaven's Gate EUA, 1980



No Wyoming, em 1890, o xerife James Averill luta junto aos fazendeiros imigrantes contra os ricos criadores de gado em disputa por mais terras, no episódio que ficou conhecido como a Guerra do Condado Johnson. Esta obra-prima de Michael Cimino quebrou a produtora United Artists e marcou o fim da Nova Hollywood.



DIREÇÃO E ROTEIRO

Michael Cimino

FOTOGRAFIA

Vilmos Zsigmond

MONTAGEM

Lisa Fruchtman,
Gerald B. Greenberg,
William Reynolds, Tom Rolf

MÚSICA

David Mansfield

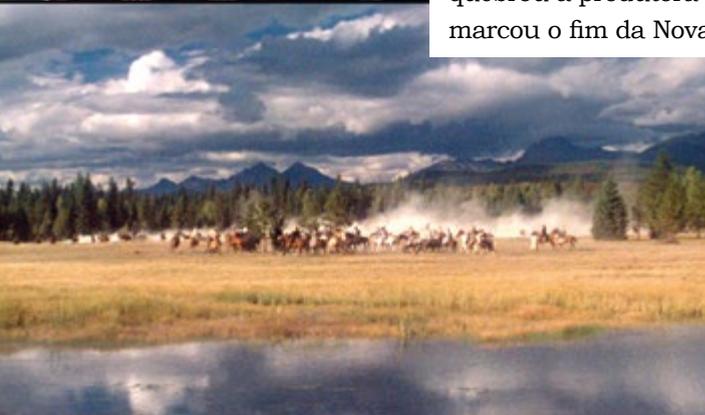
PRODUÇÃO

Partisan Productions

DISTRIBUIÇÃO

United Artists

Com Kris Kristofferson,
Christopher Walken,
Isabelle Huppert,
Jeff Bridges



CCBB Brasília *14/jan a 09/fev*
CCBB São Paulo *21/jan a 09/fev*
CCBB Rio de Janeiro *28/jan a 16/fev 2015*

PATROCÍNIO

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO

Centro Cultural Banco do Brasil

PRODUÇÃO

Enquadramento Produções

CURADORIA

Francis Vogner dos Reis
e Paulo Santos Lima

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Leonardo Mecchi

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Cecília Lara

PRODUÇÃO DE FILMES

Fábio Savino

REVISÃO DE CÓPIAS

Mnemosine Serviços
Audiovisuais

LEGENDAGEM ELETRÔNICA

4Estações

PRODUÇÃO LOCAL

Fábio Savino (Rio de Janeiro)
Ana Arruda Neiva (Brasília)

MONITORIA

Katharine L. Weber (São Paulo)
Hannah Gopa (Brasília)
Mariana Moraes (Rio de Janeiro)

ASSESSORIA DE IMPRENSA

F&M ProCultura (São Paulo)
Claudia Oliveira (Rio de Janeiro)
Pedro Brandt (Brasília)

DESIGN GRÁFICO

Amatraca Desenho Gráfico

EDIÇÃO DO CATÁLOGO

Paulo Santos Lima

REVISÃO DE TEXTOS

Rachel Ades

VINHETA

Gabriel Martins

TRANSPORTE INTERNACIONAL E

DESPACHANTE ALFANDEGÁRIO

Brazil Wind Logistics

TRANSPORTE NACIONAL

TPK Express

AGRADECIMENTOS

Alex Andrade, Andréa Cals,
Deborah Santiago Guimarães,
Erika Fromm, Fábio Andrade,
Lara Lima, Lis Kogan, Rafael
Sampaio, Teresa Sanches

EASY RIDERS

o Cinema da
NOVA HOLLYWOOD

Produção

Realização



INENQUADRAMENTO
PRODUÇÕES



Ministério da
Cultura

