



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

CAROLINE LIAMARE MAGNAGUAGNO PEREIRA

CINEMA DE FICÇÃO E HISTÓRIA: UM EXERCÍCIO DE ANÁLISE FÍLMICA A PARTIR  
DOS TRÊS PRIMEIROS FILMES DE MARTIN SCORSESE (1967 – 1973)

CAMPINAS

2020

CAROLINE LIAMARE MAGNAGUAGNO PEREIRA

CINEMA DE FICÇÃO E HISTÓRIA: UM EXERCÍCIO DE ANÁLISE FÍLMICA A PARTIR  
DOS TRÊS PRIMEIROS FILMES DE MARTIN SCORSESE (1967 – 1973)

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes  
da Universidade Estadual de Campinas como  
parte dos requisitos exigidos para a obtenção  
do título de Mestra em Multimeios.

ORIENTADOR: IGNACIO DEL VALLE DÁVILA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELA ALUNA CAROLINE  
LIAMARE MAGNAGUAGNO PEREIRA, E  
ORIENTADA PELO PROF. DR. IGNACIO DEL  
VALLE DÁVILA.

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P414c Pereira, Caroline Liamare Magnaguagno, 1986-  
Cinema de ficção e história : um exercício de análise fílmica a partir dos três primeiros filmes de Martin Scorsese (1967 - 1973) / Caroline Liamare Magnaguagno Pereira. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Ignacio Del Valle Dávila.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Scorsese, Martin, 1942-. 2. Cinema. 3. Indústria cinematográfica - Estados Unidos - História. I. Del Valle Dávila, Ignacio, 1982-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Fiction cinema and history : an exercise in film analysis based on Martin Scorsese's first three films (1967 - 1973)

**Palavras-chave em inglês:**

Scorsese, Martin, 1942-

Motion pictures

Motion picture industry - United States - History

**Área de concentração:** Multimeios

**Titulação:** Mestra em Multimeios

**Banca examinadora:**

Ignacio Del Valle Dávila [Orientador]

Noel dos Santos Carvalho

Flavio Vilas-Bôas Trovão

**Data de defesa:** 07-02-2020

**Programa de Pós-Graduação:** Multimeios

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-2304-9267>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1169313090656965>

## **COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

CAROLINE LIAMARE MAGNAGUAGNO PEREIRA

ORIENTADOR: IGNACIO DEL VALLE DÁVILA

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. IGNACIO DEL VALLE DÁVILA
2. PROF. DR. NOEL DOS SANTOS CARVALHO
3. PROF. DR. FLAVIO VILAS-BÔAS TROVÃO

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 07.02.2020

Aos estudantes, professores e funcionários das  
universidades públicas brasileiras

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Prof. Dr. Ignacio Del Valle Dávila pela valorosa orientação e especialmente pela motivação ao longo deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães Junior e ao Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho pelos conselhos durante o exame de qualificação e pelas discussões em sala. Aos professores Dr. Francisco Elinaldo Teixeira, Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia e Dr<sup>a</sup>. Christiane Wagner também pelas discussões em sala. As disciplinas cursadas durante o programa de mestrado foram fundamentais para o avanço de minha formação. À institucionalidade envolvida no desenvolvimento do trabalho, por isso agradeço à UNICAMP e a todos os funcionários que tornaram isso possível.

Agradeço especialmente ao meu marido, Juliano da Rosa, por estar sempre ao meu lado e à amiga Fernanda Ribeiro Haag pelos anos de carinho e suporte.

## RESUMO

Esta pesquisa visa contribuir com as discussões acadêmicas entre Cinema e História, levantando a hipótese de que o filme é, ao mesmo tempo, um produto de sua conjuntura e um produtor de memória histórica. Os objetivos visam investigar o contexto de produção da obra e a conjuntura histórica e estética que a permeiam. A análise teórico-metodológica se valerá das reflexões e dos encaminhamentos práticos a respeito da contribuição do Cinema para a História, levantados por Marc Ferro, Michèle Lagny, Marcos Napolitano e Vicente J. Benet. Nosso enfoque recairá sobre o cinema da Nova Hollywood quando mudanças da indústria cinematográfica e da sociedade americana tiveram um impacto estético nos filmes produzidos por Hollywood. Nosso objeto de pesquisa são as três primeiras obras cinematográficas de longas-metragens ficcionais do diretor norte-americano Martin Scorsese: *Quem bate à minha porta?* (*Who's that knocking at my door*), de 1967; *Sexy e marginal* (*Boxcar Bertha*), de 1972, e *Caminhos perigosos* (*Mean streets*), de 1973. Juntos, os três filmes formam um arco da passagem da década de 1960 para a década de 1970, momento marcado por bruscas mudanças sociais, econômicas e políticas nos Estados Unidos da América.

Palavras-chave: Cinema. História. Nova Hollywood.

## **ABSTRACT**

This research aims to contribute to the academic discussions between Cinema History, raising the hypothesis that the film is, at the same time, a product of its conjuncture and a producer of historical memory. The objectives aim to verify the context of production of a film and the historical and aesthetic conjuncture that permeate it. The theoretical-methodological analysis will use the reflections and practical orientations about the contribution of Cinema to History, raised by Marc Ferro, Michèle Lagny, Marcos Napolitano and Vicent J Benet. Our focus will be on the New Hollywood cinema. When changes in the film industry and American society have had an aesthetic impact on Hollywood-produced films. Our objects for this research are the first three fictional feature films by US director Martin Scorsese: *Who's that knocking at my door*, from 1967; *Boxcar Bertha*, from 1972 and *Mean streets*, from 1973. Together the three films form an arc of the passagem from the 1960s to the 1970s. Moment marked by sudden social, economic and political changes in the USA.

Keywords: Cinema. History. New Hollywood.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I CINEMA E HISTÓRIA/HISTÓRIA E CINEMA: A fundamentação teórica de nossa pesquisa</b> .....	17
1.1 O cinema como fonte histórica.....	20
<b>CAPÍTULO II O SURGIMENTO DA NOVA HOLLYWOOD: O contexto histórico que alterou a forma de fazer e vender filmes em Hollywood</b> .....	33
2.1 Hollywood em declínio.....	33
2.1.1 Hollywood e o governo americano.....	35
2.1.2 Hollywood e o fim da verticalização do sistema de produção.....	39
2.1.3 Hollywood e a sociedade americana.....	40
2.2 A Nova Hollywood.....	43
2.2.1 Nova Hollywood <i>versus</i> cinema clássico.....	47
2.2.2 Fronteiras temporais da Nova Hollywood.....	56
<b>CAPÍTULO III DOS URBANOS DE <i>LITTLE ITALY</i> AOS ANDARILHOS FORA DA LEI DA GRANDE DEPRESSÃO: O olhar de Scorsese sobre a sua geração</b> .....	59
3.1 Conceito de geração e juventude.....	62
3.2 <i>Quem bate à minha porta?</i> : produção independente.....	67
3.3 <i>Sexy e marginal</i> : a geração anos 1960/70 nos anos 1930.....	73
3.4 <i>Caminhos perigosos</i> : a busca pelo respeito dos adultos.....	77
<b>CAPÍTULO IV AS ESPECIFICIDADES DAS MULHERES: a construção das personagens femininas</b> .....	84
4.1 As mulheres de <i>Quem bate à minha porta?</i> .....	84
4.1.1 <i>Girl</i> .....	85
4.1.2 As mulheres nuas.....	96
4.1.3 A senhora que cozinha e a estatueta de Nossa Senhora.....	97
4.2 Teresa, de <i>Caminhos perigosos</i> .....	99
4.2.1 Os figurinos de Teresa e Charlie.....	101
4.3 Bertha, de <i>Sexy e marginal</i> .....	108

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	114
<b>FICHAS TÉCNICAS</b> .....	117
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	118
Bibliografia.....	118
Filmografia.....	121

## INTRODUÇÃO

É apropriado ao pesquisador gostar ou desgostar do seu objeto de estudo? Por um lado, há a percepção daquilo que pode se tornar um objeto de estudos interessante. Mas e quanto ao valor estético? Sentimental? Depois de um longo período de tempo analisando uma obra, essa relação se altera?

A indagação me ocorreu quando li que John Cassavetes desgostou — e muito — de *Sexy e marginal*. Segundo o próprio Scorsese (THOMPSON; CHRISTIE, 1989, p. 63), Cassavetes o chamou em seu escritório e lhe disse que ele havia perdido um ano de sua vida fazendo “esta merda”. Ao ler isto, percebi que durante os últimos anos, sempre que falo sobre a minha pesquisa em conversas informais e rodas de amigos, utilizo adjetivos elogiosos para me referir aos filmes os quais estudo. Coloco-me a pensar agora qual a influência disso sobre a minha pesquisa.

Mas vamos voltar um pouco no tempo.

Essa pesquisa surge do meu interesse em entender mais as possibilidades contidas nas relações entre Cinema e História. Esta temática instiga a minha curiosidade desde a graduação em História, realizada entre os anos 2004 e 2008 na Universidade Federal do Paraná. Quando me mudei do interior do Paraná para Curitiba, descobri um mundo novo de arte e cultura. Sempre gostei muito de cinema, mas as opções de filmes que estavam disponíveis durante minha infância e adolescência eram limitadas. Em minha cidade natal, Cascavel, havia um cinema durante minha infância, que fechou quando eu tinha por volta de 8 ou 9 anos. Lembro de ter assistido ali a filmes como *A Bela e a Fera* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991), *O rei leão* (*The lion king*, Roger Allers, Rob Minkoff, 1994) e — o que mais me marcou — *Jurassic park: o parque dos dinossauros* (*Jurassic park*, Steven Spielberg, 1993).

Quando eu era adolescente, em 1998, o fenômeno do filme *Titanic* (James Cameron, 1997) levou o cinema de volta à cidade. Mais especificamente ao teatro, que fora convertido em sala de cinema e teve sessões lotadas por algumas semanas. Eu fui três vezes. Com o sucesso da empreitada não tardou para que cinemas permanentes abrissem suas portas e logo tínhamos dois, cada um com apenas uma sala. O primeiro dentro de pequeno *shopping center*, com uma programação bastante convencional

(filmes *mainstream*, de grandes orçamentos, feitos em Hollywood, ou filmes brasileiros da Globo Filmes), e mais tarde um cinema de rua, que ficou pouco tempo em funcionamento, e trazia uma programação mais heterogênea. No cinema do shopping assisti a vários filmes que marcaram minha adolescência, como *Armagedom* (*Armageddon*, Michael Bay, 1998), *Matrix* (Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999), *Um lugar chamado Notting Hill* (*Notting Hill*, Roger Michell, 1999), *Chicago* (Rob Marshall, 2002). Mas foi do cinema da rua que veio o maior impacto, em 1999, aos 13 anos eu fui ver *Tudo sobre minha mãe* (*Todo sobre mi madre*, 1999), de Pedro Almodóvar. Eu mal consegui entender o que estava vendo, eu não sabia que filmes como aquele existiam.

Fora das salas do cinema, havia duas outras maneiras para se ver filmes, uma era pela televisão. Tendo crescido em uma família de classe média, tive o privilégio de ter acesso à TV a cabo, ainda que houvesse bem menos canais do que hoje em dia. Havia uma série que passava no canal TNT em que cada episódio era sobre um diretor de cinema contemporâneo. Lembro dos episódios sobre Cameron Crowe e Anthony Minghella. Foi com essa série que descobri mais sobre como filmes eram feitos e o papel do diretor de cinema. A outra maneira de conseguir filmes na época eram as locadoras de filmes, das quais eu era frequentadora assídua, todavia, elas possuíam catálogos limitados.

Por último, considero importante mencionar que a escola também me trouxe, ocasionalmente, contato com filmes e aprendizados sobre cinema. No terceiro ano do ensino médio um professor de História disse para a turma que nós tínhamos que conhecer Glauber Rocha, que era importante. Mas eu não fazia ideia de como ter acesso aos filmes dele.

Ao chegar em Curitiba, em 2004, novas portas se abriram. A cidade tinha cinemas de rua, locadoras de filmes com catálogos extensos, cursos livres sobre a história do cinema, cineclubes exibindo filmes com temáticas específicas (políticas, por exemplo) e pessoas que conheciam muito cinema do mundo todo. Na universidade tive a oportunidade de cursar várias disciplinas que de alguma forma me apresentavam a mais filmes e ao cinema como fonte histórica. Minha monografia de conclusão de curso

foi uma pesquisa em história do cinema brasileiro, muito diferente da pesquisa que apresento aqui. Lá as fontes foram jornais, aqui as fontes são os filmes.

Essa mudança nas fontes e na metodologia de pesquisa eu credito à minha segunda passagem pela universidade, no curso, não concluído, de Cinema e Vídeo, da Faculdade de Artes do Paraná (hoje Universidade Estadual do Paraná – Unespar). Durante os anos 2011 e 2012 cursei a primeira metade desta graduação, que, apesar de não concluída, me ofereceu subsídios teóricos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. Tanto nas disciplinas teóricas de linguagem, história e teoria do cinema, quanto nas disciplinas práticas de direção, roteiro, montagem, atuação e muitas mais, nas quais aprendi sobre a estrutura dos filmes e o complexo processo de construção de uma obra fílmica.

Foi durante uma disciplina de História do Cinema que passei a me aproximar do objeto de estudo desta pesquisa, especificamente a Nova Hollywood. Os filmes produzidos nos Estados Unidos da América no final da década de 1960 e início da década de 1970 me impactaram desde que comecei a ter contato com eles quando ainda estava na graduação em História. A curiosidade sobre esses filmes foi crescendo cada vez mais. Havia uma conexão pessoal com a estética da Nova Hollywood, com as músicas, os temas, a juventude transgressora idealizada.

As relações entre Cinema e História se tornaram ainda mais importantes a partir do momento em que passei a trabalhar como professora de História em escolas públicas. Devido ao meu interesse em Cinema, sempre gostei de levar filmes aos meus alunos, e para isso fui buscar subsídios teóricos que pudessem embasar o trabalho com filmes enquanto fonte histórica na sala de aula.

Na pesquisa apresentada a seguir busquei unir os dois campos de estudo que mais me interessavam: Cinema e História. Estudar Cinema e História tem suas especificidades. Cinema é, singularmente, indústria, e quando o foco se faz no cinema hollywoodiano, uma das mais lucrativas dos Estados Unidos, e conseqüentemente, do mundo; mas é sempre expressão artística. História se constrói com fontes, que devem ser interpretadas com rigor acadêmico. Para unir as duas eu precisava de um objeto de pesquisa que fosse interessante e relevante nos dois campos.

A maneira pela qual optei por traçar essa relação foi destacando a Nova Hollywood, através de três filmes específicos: *Quem bate à minha porta?*, de 1967, *Sexy e marginal*, de 1972, e *Caminhos perigosos*, de 1973, todos dirigidos por Martin Scorsese. A escolha por estes filmes aconteceu pela hipótese de que juntos eles formariam um arco da história da Nova Hollywood, a partir da obra inicial de um dos seus diretores. Um cineasta fora do meio cinematográfico, com nenhuma conexão com Hollywood, cursa bacharelado em cinema, faz um filme sobre pequenos criminosos de um bairro de imigrantes e conquista certo prestígio em festivais. Esse prestígio lhe abre portas que eventualmente o levam a ser contratado por Roger Corman para dirigir um filme de *sexploitation*<sup>1</sup> ao qual ele consegue imprimir uma camada de sofisticação e um pano de fundo que, apesar de se passar nos anos 1930, está conectado a questões da juventude dos anos 1970. Scorsese aproveita essa experiência para fazer mais conexões dentro da indústria hollywoodiana e consegue utilizar essa mesma equipe de filmagem em seu terceiro longa, em que retorna ao seu bairro para falar de violência, pecado, e sobre ser um ítalo-americano.

Meus objetivos eram investigar as mudanças conjunturais e estéticas pelas quais a indústria hollywoodiana passou durante o período do final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 e compreender como essa conjuntura possibilitou que as obras iniciais de Martin Scorsese viessem a ser realizadas. Outra questão importante era compreender de que maneira esses filmes se relacionavam com a sociedade americana da época, particularmente a juventude e as mulheres. Dois segmentos sociais — de diferente natureza — que foram protagonistas das mudanças sociais da época e serão objeto da representação cinematográfica.

No primeiro capítulo, *Cinema e História/História e Cinema: a fundamentação teórica de nossa pesquisa*, realizamos nosso marco teórico. Traçamos uma retomada das análises teórico-metodológicas e encaminhamentos práticos a respeito da contribuição do Cinema para a História. O propósito deste capítulo é solidificar os caminhos metodológicos que serão percorridos e embasar o leitor quanto à

---

<sup>1</sup> Filmes geralmente de baixo orçamento e realizados de maneira independente que continham grande apelo sexual. Esses filmes ganharam grande popularidade no final da década de 1960 e especialmente na década de 1970.

historicidade e relevância desses caminhos. Neste capítulo estão postas as bases metodológicas que nortearam a pesquisa.

Iniciamos essa retomada por Marc Ferro, pesquisador responsável por tornar o Cinema uma fonte histórica legítima dentro da academia. Aprendemos com Ferro que o realizador de obra fílmica está sempre discursando sobre algo, mesmo que isso seja inconsciente, por isso desenvolvemos a análise fílmica sem perder de vista a figura de Martin Scorsese. As leituras de Marcos Napolitano e Michèle Lagny nos trouxeram à tona a maneira como o cinema funciona como construtor de uma memória histórica, mas que é parcial ou, às vezes, até mesmo falha. O historiador Vicente J. Benet nos ofereceu caminhos práticos de análise que buscavam sempre uma reflexão estética. Durante a pesquisa nos utilizamos dessa metodologia, retirando das imagens e sons dos filmes nossas respostas.

No segundo capítulo, *O surgimento da Nova Hollywood: o contexto histórico que alterou a forma de fazer e vender filmes em Hollywood*, analisamos como mudanças da indústria cinematográfica e da sociedade americana tiveram um impacto estético e temático nos filmes produzidos por Hollywood que proporcionaram um rompimento com o modelo clássico-industrial de fazer cinema. Dentre elas estão o fim da verticalização do sistema de produção, que pôs fim à etapa de exibição dos estúdios e ao código de produção, além de transformações sociais, desde a suburbanização das famílias americanas no pós-Segunda Guerra Mundial até ao advento da geração *baby-boom* e à popularização da televisão.

O capítulo finaliza estabelecendo comparações formais e temáticas entre o chamado cinema “clássico” e a Nova Hollywood e quais seriam os limites temporais que abarcam seu *corpus* fílmico. O segundo capítulo nos fez refletir como a juventude fora um fator importante da Nova Hollywood, tanto na frente quanto atrás das câmeras. Isso porque existe nesse momento uma renovação de pessoal que pode ser percebida desde as equipes de filmagem até os chefes dos estúdios. Além disso, as questões particulares da juventude são a essência temática dos filmes da Nova Hollywood.

Devido a isso, no terceiro capítulo, *Dos urbanos de Little Italy aos andarilhos fora da lei da grande depressão: o olhar de Scorsese sobre a sua geração*, nos debruçamos para entender de que maneira Scorsese expõe nas telas os jovens da sua geração.

Abrimos uma discussão sobre quem é o “jovem da década de 1960 e 1970” buscando em autores como José Machado Pais (1990), Carles Feixa e Carmen Leccardi (2010) a conceituação por trás de geração e juventude. Seguimos o capítulo analisando cada um dos filmes para compreender como os jovens estão representados e qual a relação disso com Martin Scorsese e com a Nova Hollywood.

A juventude norte-americana dos anos 1960 e 1970 possui um *status* quase mítico, construído em grande medida pela indústria cultural, devido à conjuntura histórica e social do período: movimentos dos direitos civis, movimento feminista, luta contra a guerra do Vietnã, advento do *rock 'n roll*, revolução sexual etc. Esses elementos estão em maior ou menor presença contidos nestes filmes, mas sempre através de um olhar muito particular de Martin Scorsese.

Ao final do terceiro capítulo, algumas questões sobre como Scorsese olhava para sua geração haviam sido sanadas, todavia uma inquietude ainda permanecia: como se encaixavam (se é que se encaixavam) as mulheres no meio destes homens todos. Qual o papel que elas tinham dentro dessas histórias? O quarto capítulo, *As especificidades das mulheres: a construção das personagens femininas*, surgiu, portanto, da necessidade de entender essas questões.

Dos três filmes analisados apenas um é protagonizado por uma mulher, portanto separamos a análise das personagens femininas de *Quem bate à minha porta?* e *Caminhos perigosos* da análise da personagem principal de *Sexy e marginal*. Isso foi eficaz para a pesquisa, pois as personagens dos dois primeiros filmes citados funcionam como contraponto aos homens, enquanto que Bertha sofre pelo caos e pela falta de rumo.

Para retornarmos à pergunta que fiz no início, não sei se é necessário ou não que um pesquisador goste de seu objeto de estudo, mas confesso que pessoalmente foi muito prazeroso trabalhar estes anos assistindo e re-assistindo infinitas vezes a este primeiro cinema de Scorsese. A Nova Hollywood continua exercendo um fascínio sobre esta pesquisadora. Espero que as próximas páginas sejam elucidativas quanto a importância histórica e qualidade fílmica deste período.

**CAPÍTULO I**  
**CINEMA E HISTÓRIA/HISTÓRIA E CINEMA:**  
A fundamentação teórica de nossa pesquisa

*Existe uma visão fílmica da História?* Esta pergunta dá título a um dos capítulos da célebre obra *Cinema e História*, de Marc Ferro. Sua conclusão é de que o cinema pode proporcionar compreensão para a História: “Não é mais somente uma reconstrução ou uma reconstituição, mas sim uma contribuição original para a inteligibilidade dos fenômenos passados, o de sua relação com o presente [...]” (FERRO, 1993, p. 186).

O historiador, ao apontar um filme, ou vários, como seu objeto de pesquisa, deve ir além de fazer a história das imagens e sons; ele deve, sim, fazer história *com* imagens e sons (HAGEMeyer, 2012, p. 46). Um filme, portanto, pode suscitar do historiador questões amplas, que vão desde como ele foi feito, por que ele foi feito e o que isso representa. Ao historiador, é fundamental inquirir-se: pode ser traçado um elo entre a representação fílmica e a memória ou mentalidade coletiva? Teria o cinema a contribuir com a história crítica? Quais objetivos desejo alcançar ao utilizar o cinema como fonte? (LAGNY, 2009, p. 101).

Olhemos para os objetos desta pesquisa: as três primeiras obras cinematográficas de longas-metragens ficcionais do diretor americano Martin Scorsese: *Quem bate à minha porta?* (*Who's that knocking at my door*), de 1967; *Sexy e marginal* (*Boxcar Bertha*), de 1972, e *Caminhos perigosos* (*Mean streets*), de 1973. Tanto o primeiro quanto o terceiro filmes supracitados constituem uma mesma linha temática. Tratam da percepção do cineasta sobre a sua geração e o seu meio. Ambos os filmes contam as histórias de jovens nova-iorquinos, do bairro italiano de *Little Italy*, região na qual nasceu e cresceu o cineasta.

*Quem bate à minha porta?* é a história de J. R. (interpretado por Harvey Keitel), um jovem ítalo-americano desempregado, que passa os dias na companhia de seus amigos do bairro. Ele conhece *Girl* (interpretada por Zina Bethune), uma jovem sofisticada que personifica toda uma geração de mulheres urbanas dos anos 1960: mora sozinha, é solteira, trabalha e gosta de expor suas opiniões. A trama se

desenvolve através da desarmonia entre os dois personagens e os lugares que ocupam na sociedade americana da época. J. R., que teve uma criação católica e moralista, tem dificuldades para aceitar a personalidade e as experiências vividas por *Girl*.

Lançado cinco anos mais tarde, mas situando-se no mesmo ambiente, *Caminhos perigosos* traz à tona novamente as mudanças que permeiam a geração do final da década de 1960 e início da década de 1970, contudo, desta vez o personagem desencaixado vem do interior do próprio grupo. Charlie, personagem principal da trama (novamente interpretado pelo ator Harvey Keitel), tem posições ambivalentes quanto aos padrões de comportamento que lhe são impostos por seus pares, tais como o racismo e a violência, por exemplo. O interesse romântico de Charlie é sua vizinha Teresa, que sofre de epilepsia, e por isso não é considerada como uma mulher apropriada para ele por seu tio e patrono. Charlie sofre com isso e seus conflitos internos vêm desse desconforto que se encontra entre o papel social que deve cumprir e seus questionamentos e desejos individuais.

O segundo filme de Scorsese, feito entre esses dois, pode ser considerado um ponto fora da curva na perspectiva temática, pois se passa fora da cidade de Nova Iorque e fora do período contemporâneo a sua filmagem. É uma história de *outsiders*, marginalizados sociais, durante a Grande Depressão. Um grupo de ladrões que rouba uma companhia de trem para poder sobreviver. Todavia, mesmo o filme tratando de outro período histórico, levamos em consideração que uma obra de arte é produto de seu tempo, por isso o lugar de fala emana do momento de sua produção. Para entender isso, nos fundamentamos em Marcos Napolitano. O autor comenta que um filme de ficção ao tratar do passado histórico “é como material fragmentado, parcial e muitas vezes anacrônico em relação aos eventos representados, que o filme pode se revelar como documento histórico da época e da sociedade que o produziu” (NAPOLITANO, 2011, p. 84). Sendo assim, consideramos que este é, também, um filme sobre a mesma geração de Scorsese.

Juntos, os três filmes formam um arco da passagem da década de 1960 para a década de 1970, tanto da perspectiva histórica, em que podemos apontar um momento marcado por bruscas mudanças sociais, econômicas e políticas nos Estados Unidos,

quanto da perspectiva industrial hollywoodiana, cujo espaço é aberto para novas temáticas, novos diretores e novas formas de produção.

A partir dos anos 1970, o mundo enfrentou uma série de mudanças estruturais deflagradas por alterações no sistema econômico. A internacionalização do capitalismo adquiriu um fluxo de produtividade e consumo nunca antes sucedido. As consequências dessas transformações atingiram o mundo do trabalho, as relações de consumo e até a própria percepção de tempo (HARVEY, 1992). Além disso, criaram níveis massivos de desigualdade social. Como agravante, a crise mundial do petróleo devastou economias e colocou fim ao estado de bem-estar social construído no pós-Segunda Guerra Mundial (HOBSBAWN, 2005, p. 398).

Nos Estados Unidos, além das crises de petróleo, o período foi marcado pelo conflito militar. A guerra no Vietnã, que durou cerca de 15 anos, alterou profundamente os valores morais e culturais dos americanos que se viram, pela primeira vez em muitos anos, como derrotados e, pior do que isso, vilões.

Hobsbawm (2005, p. 241) comenta que

A Guerra do Vietnã desmoralizou e dividiu a nação, em meio a cenas televisadas de motins e manifestações contra a guerra; destruiu um presidente americano; levou a uma derrota e retirada universalmente previstas após dez anos.

Em plena Guerra Fria, uma derrota de tal magnitude combinada às informações e relatos de casos de violência cometidos pelos americanos sobre os civis vietnamitas encerraram definitivamente a “era da inocência” propagada pelo *american way of life*. No caso dos Estados Unidos, a televisão, nesta época já, bastante democratizada no país, trazia imagens extremamente violentas dos combates no Vietnã e foi um fator contribuinte na formação de uma crise ideológica vivida pelo país. Esse sentimento chegou até o *corpus* cinematográfico. Os filmes da época passaram a ter cenas de violência mais explícitas. Cenas de brigas e assassinatos não eram uma novidade para o cinema da época, mas a maneira como passaram a ser filmadas com mais imagens de sangue, machucados mais visíveis, corpos mais dilacerados, foi uma inovação. Os filmes dessa época contêm uma atmosfera pesada com narrativas marcadas pela incerteza.

Segundo Sorlin (1988, p. 3), “a mídia frequentemente é creditada por criar mensagens que simultaneamente refletem a variedade de representações coletivas e as ordenam para fundamentar um consenso social”. O autor aplica este conceito para exemplificar como os australianos passaram a investigar o uso do cinema como produtor de memória popular, no entanto, enfatizamos que o cinema é repleto de complexidades e não podemos afirmar que ele simplesmente reflete a história.

### **1.1 O cinema como fonte histórica**

O estudo das relações entre Cinema e História, especificamente o uso do Cinema como objeto e fonte pelos historiadores, é hoje um campo consolidado e com grande produção bibliográfica, mas não foi sempre assim. Até meados do século XX, o Cinema era considerado um objeto de estudo menor. Seu valor acadêmico, portanto, padecia frente a outras fontes consolidadas.

Sejamos honestos, não era só o Cinema que sofria dessa falta de visibilidade; também a fotografia, a mídia, a oralidade, o patrimônio cultural, as vestimentas e tantas outras fontes hoje estabelecidas como importantes para a construção do conhecimento histórico eram descartadas. Além das novas fontes, houve também uma abertura das temáticas estudadas pelos historiadores: a história das mulheres, o imaginário social, as tradições culturais, a sexualidade, e uma infinidade de outros temas.

Esse processo de consolidação do Cinema como uma importante fonte histórica ocorreu devido às pesquisas de diversos teóricos que em seus escritos demonstraram a pertinência desse objeto de estudo. Nas próximas páginas faremos uma recapitulação de alguns desses teóricos, procurando extrair deles as contribuições que julgamos serem as mais valiosas para a nossa pesquisa.

Para melhor compreender como chegamos à valorização do cinema como fonte, faremos uma brevíssima retrospectiva da história da historiografia contemporânea. A História se torna de fato uma disciplina em meados do século XIX quando a escola positivista — também chamada de escola metódica — se consolida. Os princípios para a disciplina estabelecidos por Gabriel Monod, Charles Seignobos e Charles Langois valorizavam apenas as fontes escritas, especialmente os documentos oficiais,

descartando todas as outras formas de fontes históricas. A História que interessava era aquela comprovada por fatos e que dizia respeito aos feitos dos grandes homens, personagens centrais nas histórias das nações.

Durante o século XX, a historiografia francesa revolucionou os domínios da História com a Escola dos Annales. Segundo Peter Burke (1992, p. 98):

O grupo ampliou o território da história, abrangendo áreas inesperadas do comportamento humano e a grupos sociais negligenciados pelos historiadores tradicionais. Essas extensões do território histórico estão vinculadas à descoberta de novas fontes e ao desenvolvimento de novos métodos para explorá-las. Estão também associadas à colaboração com outras ciências, ligadas ao estudo da humanidade, da geografia à linguística, da economia à psicologia. Essa colaboração interdisciplinar manteve-se por mais de sessenta anos, um fenômeno sem precedentes na história das ciências sociais.

Como situa Peter Burke, a Escola dos Annales ampliou os objetos e fontes dos historiadores. Dividida em fases, interessa-nos especificamente a sua terceira geração nos anos 1970, quando a história das mentalidades e a história cultural ganharam proeminência e o Cinema passou a ser considerado de maneira relevante pelos historiadores. Quem introduziu este debate foi o historiador francês Marc Ferro.

Segundo escreve Jacques Le Goff (2003, p. 49), “Marc Ferro (1977) mostrou como o cinema acrescentou à história uma nova fonte fundamental: o filme torna claro, aliás, que o cinema é ‘agente e fonte da história’”.

Ao longo de sua obra, Ferro (1977) tece uma gama de conceitos que considera essenciais para a pesquisa histórica cuja fonte é o Cinema. Em um texto de 1976 que está publicado no Brasil na clássica coletânea de seus escritos *Cinema e História, Coordenadas para uma pesquisa* (FERRO, 1993, p. 15-21), o autor apresenta quatro proposições que devem ser levadas em consideração pelo pesquisador.

A primeira, que remete à citação de Le Goff acima, é que o Cinema é agente da História. Para Ferro, o cinema é carregado de ideologia e seus realizadores têm algo a dizer, mesmo que isso seja inconsciente. Ele foi utilizado como meio para propaganda de estado oficial em países como Alemanha, Inglaterra e na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e como propaganda do modo de vida e das conquistas da burguesia na França e nos Estados Unidos. Existia, segundo o autor, um desejo de tornar o cinema submisso, mas o que ocorre é o oposto, e ele se torna um contrapoder.

Isso pode ser atestado claramente na arte. Ferro cita alguns cineastas, como René Clair, Jean-Luc Godard e Alain Resnais, mas argumentaríamos que, mesmo dentro da indústria hollywoodiana, inúmeros filmes expressaram-se contra a corrente de pensamento hegemônica, sendo o período da Nova Hollywood um notável ciclo desta prática. Ferro vai além dos cineastas profissionais e menciona a popularização das câmeras super 8 entre amadores — o texto, como já mencionado, é de 1976 — defendendo que estas podem tornar o cinema “ainda mais ativo como agente de uma tomada de consciência social” (FERRO, 1993, p. 16).

Em segundo lugar, o autor enfatiza a necessidade de o historiador saber que o cinema possui uma linguagem própria, tendo conhecimento destes códigos, pois sem o domínio deste conhecimento a análise fílmica ficaria aquém do desejável. Essa diretriz proposta por Ferro seguirá sendo uma das principais recomendações dos teóricos da relação entre Cinema e História para garantir a qualidade de uma boa pesquisa. Podemos afirmar que existe um consenso entre os pesquisadores que proclamam que o historiador deve ser capaz de compreender as funções narrativas dos movimentos de câmera, as luzes e sombras, os enquadramentos, a montagem, com seus ritmos e seu poder de composição da obra. Essa capacidade do historiador é o que vai permitir que o objeto fílmico seja frutífero enquanto fonte histórica.

O terceiro ponto é a relação entre o filme e a sociedade que o recebe. Ferro argumenta que um mesmo filme pode ser recebido de maneiras distintas ao se alterar o local, o público ou a data de exibição. Podemos exemplificar com o filme *Bonnie e Clyde - uma rajada de balas*, de Arthur Penn, considerado o marco inaugural da Nova Hollywood.

Figura 01a — Assassinato de Bonnie e Clyde.



Fonte: *Bonnie e Clyde - uma rajada de balas* (Arthur Penn, 1967).

Figura 01b — Assassinato de Bonnie e Clyde.



Fonte: *Bonnie e Clyde - uma rajada de balas* (Arthur Penn, 1967).

Figura 01c — Assassinato de Bonnie e Clyde.



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

Para a sociedade americana de 1967 esse era um filme extremamente violento; como exemplo, a cena final em que o casal de ladrões é assassinado por tiros de metralhadoras automáticas que fazem com que seus corpos se movimentem quase como em uma dança (ver Figuras 01a, 01b e 01c). Roger Ebert, importante crítico de cinema americano, escreveu em 1967:

A violência na maioria dos filmes americanos curiosamente tem pouco sangue. As pessoas são atingidas por balas e morrem, mas elas não sofrem. Os assassinatos são algo a serem ultrapassados, para que assim o público sinta que seu ingresso valeu a pena, o mesmo acontece com o sexo. [...] Em “Bonnie e Clyde”, entretanto, pessoas reais morrem. Antes de morrerem elas sofrem, horrivelmente. Antes de sofrerem elas riem, jogam damas e fazem amor, ou tentam. Elas se tornam pessoas que conhecemos, e quando elas morrem não é agradável para o público. Quando as pessoas levam tiros em “Bonnie e Clyde” elas literalmente explodem em pedaços. Talvez isso seja chocante. Mas talvez seja hora, é útil ser lembrado que balas realmente rompem a pele e o osso e que elas não fazem pequenos furos como o efeito de queijo suíço de Fearless Fosdick. (EBERT, 1967, on-line, tradução nossa).

Para os americanos, portanto, o filme, segundo as palavras de Ebert, era chocante, mas se assistirmos a *Bonnie e Clyde* hoje, em 2019, o efeito é completamente diferente. Ainda existe um choque provocado pela morte dos

personagens, pois como explicita o crítico são “pessoas reais”, com as quais a narrativa fílmica nos envolve e pelas quais torcemos. Todavia, nesses cinquenta anos que separam os espectadores atuais daqueles que assistiram ao filme pela primeira vez no final dos anos sessenta, foram lançados comercialmente centenas de filmes com cenas de violência muito mais gráficas do que a do desfecho do casal de ladrões. Existe, portanto, uma outra relação com as imagens, marcadas por continuidades e rupturas afetadas pelo deslocamento temporal. Existe também a questão do deslocamento espacial. A recepção de *Bonnie e Clyde* obteve certamente acolhidas diferentes se as compararmos nos Estados Unidos e na França, ou mesmo na cidade de Nova Iorque e numa cidade no interior do Texas. Pode-se analisar também a recepção do filme antes e depois de sua indicação ao prêmio da Academia<sup>2</sup>. Enfim, existe uma infinidade de possibilidades de análises da recepção fílmica que devem ser levadas em conta pelo historiador ao fazer seu recorte e suas perguntas ao objeto.

Finalmente, a quarta proposição para a pesquisa de Ferro é a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da História. Segundo o autor, existem dois eixos que os pesquisadores da relação entre Cinema e História devem seguir. Para o historiador:

A leitura cinematográfica da História coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado. As experiências de diversos cineastas contemporâneos, tanto na ficção quanto na não ficção, demonstram [...] que graças à memória popular e à tradição oral, o historiador pode devolver à sociedade uma História da qual a instituição a tinha despossuído. (FERRO, 1993, p. 21).

Isso significa que o cinema pode se comportar como construtor de memórias sobre o passado. Mencionamos brevemente acima que Pierre Sorlin também aborda a relação do cinema com a construção da memória popular. Para Sorlin (1988, p. 3), os produtos audiovisuais, a construção do passado e o conhecimento histórico não estão separados, mas, ao contrário, se intercalam e por vezes se sobrepõem. Ele segue

---

<sup>2</sup> Por Academia nos referimos à Academy of Motion Picture Arts and Sciences, uma associação americana formada por membros da indústria cinematográfica responsável por realizar anualmente uma cerimônia de premiações. Nesta ocasião, profissionais de diversas áreas do cinema (como produção, montagem, atuação, direção, fotografia, roteiro, maquiagem, entre outras) concorrem à uma estatueta chamada Oscar. A premiação é considerada a de maior prestígio em Hollywood.

argumentando que a História seria uma rede com nós e lacunas que vão sendo preenchidas paulatinamente pela mídia.

Sobre a leitura histórica e social dos filmes, Ferro levanta a questão da autocensura e dos lapsos de uma sociedade, que estariam contidos nos filmes. Esse debate já havia sido exposto de maneira mais detalhada no texto “O filme: uma contra-análise da sociedade”, de 1971.

A ideia central de Marc Ferro é que o filme foge ao controle total de seus realizadores, e acaba revelando elementos sobre a sociedade que não eram, a princípio, intencionais. Ferro escreve: “Mesmo controlado, um filme testemunha. [...] A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos” (1993, p. 31).

Neste sentido, a análise de um filme, pelo historiador, demandaria a busca pelos elementos visíveis e não visíveis. Ou seja, aqueles que estão lá de propósito e aqueles que por ventura escaparam aos realizadores e encontraram seu caminho até a tela. Esses lapsos seriam um importante foco de estudo, justamente por *revelar* algo sobre a sociedade representada, ou sobre os realizadores, de maneira que apenas o cinema seria capaz.

Um dos exemplos que o autor nos traz para comprovar sua teoria é o filme *O Judeu Süß*, de 1940, encomendado pelo partido nazista. Segundo relata Ferro (1993, p. 133-134), o diretor do filme, Veit Harlan, ao ser levado ao tribunal do pós-Segunda Guerra, negou que seu desejo havia sido o de fazer um filme antissemita, alegando que inclusive tentou se eximir de encabeçar o projeto. Disse também que cortou do filme cenas que fossem demasiadamente preconceituosas. Contudo, para Marc Ferro, essa argumentação não se sustenta com o que é visto na tela, pois através de um mecanismo particular da linguagem cinematográfica, as fusões de imagens, o filme contradiz seu diretor. O judeu, personagem-título do filme, é apresentado como “duas caras”, portanto, não confiável, tendo gosto pelo lucro e sendo potencialmente perigoso se estivesse no poder. Para Ferro, pesa sobre o diretor o fato de a utilização das fusões ocorrerem poucas vezes durante a obra e apenas para sublinhar estas características. Dessa forma, ele conclui que o diretor foi traído pela sua arte.

Se olharmos de modo generalizado, podemos afirmar que o cinema, na maioria das vezes, é uma obra produzida de forma coletiva. Esse coletivo diz respeito ao número de pessoas envolvidas nas mais diversas funções e à coletividade de interesses que permeiam os filmes. Em primeiro lugar, o cinema está inserido dentro de um modo de produção industrial, com divisão especializada do trabalho e implicações com interesses comerciais, ou seja, o lucro em potencial que o filme pode vir a gerar. Há também dentro das obras fílmicas finalidades políticas e ideológicas, sejam elas estatais, individuais ou de algum grupo organizado da sociedade civil. Por fim, temos as intenções estéticas que se almejam atingir, que podem ou não estar entrelaçadas com os outros interesses. Para completar, dentro da equipe de filmagem podem haver grandes discordâncias sobre esses pontos.

Para Marc Ferro, essas tensões internas apareceriam no filme, pois esse fugiria do controle total de seus realizadores. Segundo o autor, seria possível realizar uma análise fílmica que desvendasse os lapsos contidos na obra e que produziriam uma contra-análise da sociedade.

Com relação ao encaminhamento dessa análise dicotômica, visível e não visível ou história e contra-história, partilhamos da crítica feita a Ferro por Eduardo Morettin (2007). A discordância com a teoria de Marc Ferro é que, segundo Morettin, ao estabelecer a análise fílmica dentro de uma perspectiva dicotômica, Ferro separa o filme em duas camadas e retira assim o caráter polissêmico da imagem. Ademais, Morettin também discorre sobre a maneira como Ferro está sempre se referindo ao que a imagem pode “registrar” ou “revelar”, obliterando o conceito de “mediar” que se atribui ao Cinema.

Para efeito desta pesquisa, no que diz respeito às proposições de Ferro, concordamos que o cinema seja agente da História. Assim como Le Goff e Ferro, Marcos Napolitano (2011, p. 84) conclui que “analisar a relação entre cinema e história é tentar entender o sentido que esses monumentos e ruínas adquirem nas telas, como parte da batalha pela representação do passado”. Também estamos de acordo que o conhecimento da linguagem cinematográfica seja imprescindível para a análise fílmica, sendo este um ponto reiteradamente mencionado pelos teóricos.

Do mesmo modo traremos relevância à recepção dos filmes que são nossos objetos de pesquisa diante da sociedade a qual foram apresentados, e levaremos em consideração que ao vermos nossos objetos hoje, em média 50 anos depois de seus lançamentos, temos uma leitura muito distinta daquela da sociedade americana do final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Mais de meio século se passou entre o primeiro longa de Scorsese e os dias de hoje. Esse olhar distanciado nos permite ter mais clareza das bordas históricas que envolvem nossos objetos e com isso podemos construir a hipótese de que esses três filmes formam um arco temático e histórico das mudanças ocorridas na indústria e sociedade americana na passagem da década de 1960 para a década de 1970. Essa ideia só pode ser construída devido ao nosso distanciamento temporal.

Outro ponto relevante nos traz Eduardo Morettin (2011, p. 63) que insiste em ser primordial encabeçar a pesquisa a partir do filme:

Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. [...] Com esse movimento, evitamos o emprego da história como pano de fundo, na medida em que o filme não está a iluminar a bibliografia selecionada, ao mesmo tempo que não isolamos a obra de seu contexto, pois partimos das perguntas postas pela obra para interrogá-lo.

Isto, definitivamente, pauta o fluxo de pensamento desta pesquisa, sempre buscando nos objetos as nossas perguntas para evitar conclusões forçadas.

Adotamos metodologicamente como texto norteador *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg.<sup>3</sup> Esta publicação, de 1976, tão cara aos historiadores e tão valorosa para a micro-história, nos traz algumas possibilidades e alguns alertas. As possibilidades dizem respeito ao método de partir de um objeto muito bem delimitado no espaço e no tempo e dele construir um conhecimento mais amplo com relação a

---

<sup>3</sup> A micro-história é uma corrente historiográfica desenvolvida na Itália na década de 1970, tendo como principais colaboradores Carlo Ginzburg e Giovanni Levi. Sua metodologia requer a análise de objetos historiográficos em escala muito reduzida, frequentemente priorizando pessoas comuns e situações do cotidiano que não são de outra forma contempladas pela historiografia. No livro *O queijo e os vermes*, publicado em 1976, o autor Carlo Ginzburg parte da análise da vida de Domenico Scandella, conhecido por Menocchio, e perseguido pela Inquisição no século XVI. Em um movimento espiral, Ginzburg amplia panoramas para responder as questões levantadas pelas fontes, por exemplo, para entender a vida e a condenação de Menocchio faz-se necessário entender a Reforma Protestante, a Reforma Católica, a Inquisição, a invenção da imprensa, a cultura popular do norte da Itália.

uma sociedade, que não poderia ser obtido de outra forma, pois lhe é específico. Os alertas são as fugas, que se fazem necessárias, das armadilhas das generalizações. Nosso intuito com essa pesquisa é realizar um estudo das rupturas e permanências da sociedade americana e da indústria hollywoodiana a partir da análise fílmica. As três obras estudadas são distintas entre si dentro de algumas perspectivas. *Quem bate à minha porta?* é um filme de baixíssima produção feito ainda durante o tempo em que Scorsese frequentava o curso de cinema da New York University (NYU); *Sexy e marginal* é um filme de produtor, encomendado e vendido como *sexploitation*, e *Caminhos perigosos* é uma produção com um orçamento mais robusto e distribuída por um estúdio. Todavia, as obras também possuem características em comum, especialmente ao analisarmos seus personagens — jovens, criminosos e de alguma forma desencaixados socialmente. Também é possível perceber traços estéticos e temáticos recorrentes que entrariam posteriormente para o repertório artístico de Martin Scorsese. Ao partirmos das obras, poderemos pensar questões sobre as rápidas mudanças sociais, econômicas e culturais que ocorriam nos Estados Unidos no final da década de 1960 e início da década de 1970, pois elas estão presentes no filme tanto na produção quanto na narrativa.

A busca é também por entender a relação dialética que existe entre Cinema e História. Napolitano (2005) elenca três maneiras diferentes de abordar esta relação: o cinema na história; a história no cinema; e a história do cinema. Para responder às questões postas em nossa pesquisa, as três possibilidades serão abordadas, uma vez que, ao utilizarmos o cinema como fonte, nos encaixamos em o “cinema na história”. Ao questionarmos as possibilidades do filme como inventor de uma memória do passado, estamos abordando-o como discurso histórico. E, finalmente, para aprofundar a análise, precisamos compreendê-lo dentro de suas especificidades técnicas e linguísticas.

Como se pode notar, as relações e tensões encontradas ao somar Cinema e História são bastante prolíficas. O historiador espanhol Vicente J. Benet (2004) oferece duas possibilidades de análise de uma obra cinematográfica: tratar o filme como fonte de informação ou como objeto artístico. Para este autor, essas possibilidades não são totalmente excludentes, mas a primeira modalidade citada coloca o cinema em patamar ilustrativo, cuja análise de uma obra, ou várias, serviria para integrar um conhecimento

produzido a partir de outras fontes e outras disciplinas das ciências humanas. A segunda modalidade, que consiste em entender o filme como um objeto artístico, nos leva a uma reflexão estética, sendo esta a norteadora de nossa pesquisa.

Algumas contribuições importantes também podem ser encontradas na historiadora francesa Michèle Lagny. Para ela, não é possível enxergar o cinema meramente como fonte histórica, pois isso reduziria a contribuição do cinema. O filme pronto não fica isolado da História, mas segue construindo-a, fabricando imaginários sobre o passado.

Ultrapassamos a problemática tradicional, que considera o cinema como “fonte da história”, para nos aventurarmos numa incursão no domínio de uma história que se fará sob a influência do cinema e da imagem. (LAGNY, 2009, p. 100).

[...]

Tratar o filme apenas como fonte reduz a contribuição do cinema a ponto de constituir um obstáculo maior ao desenvolvimento de sua utilização pelos historiadores. Não é preciso, também aí, alargar os horizontes e não se limitar ao cinema-documento? Ao lado da solução que consiste em escrever filmicamente a história, os historiadores podem também se interrogar sobre o modo de constituição da escritura da história pelos filmes, mesmo realizados pelos não-historiadores. (LAGNY, 1988, p. 78 *apud* RAMOS, 2002, p. 27).

O que Lagny quer nos dizer é que pensar no cinema apenas como uma fonte da qual os historiadores retiram informações para suas pesquisas é demasiadamente limitado. Podemos perceber que para Lagny essa relação, a qual chamamos de dialética, é uma questão central. A autora cita um exemplo em que podemos perceber claramente a intervenção do cinema na História como formador de uma memória coletiva. Segundo ela, “os filmes podem ser portadores de desejos novos e às vezes contrariados” (LAGNY, 2009, p. 105), isso seria o caso da representação de carros e telefones nos filmes europeus dos anos 1960 que apareciam abundantemente em cena como manifestação de um valor simbólico de riqueza e poder. Todavia, o número de carros e telefones encontrados naquela época era muito menor do que o representado. A presença abundante destes objetos e os valores sociais atribuídos a eles passam então a fazer parte da memória coletiva acerca da Europa nos anos 1960. O filme não tem obrigação alguma de ser fidedigno com o passado, e é muitas vezes anacrônico (NAPOLITANO, 2011, p. 84). No caso exposto acima, o cinema comporta-se não

somente enquanto uma fonte histórica sobre a qual se escreve para aprender sobre o passado, mas sobretudo como escritor deste passado. Esse encadeamento é bem explicitado pelo historiador Jorge NÓVOA em seu artigo “Apologia da relação cinema e história”. Para este autor,

a história enquanto processo produziu o cinema que *reproduz* o processo real (ainda que às vezes surrealisticamente). Esta memória passa a ser fonte de conhecimento sobre a vida, um manancial inesgotável para o estudo de inúmeros aspectos do processo histórico de há um século. (NÓVOA, 1995, p. 2).

Outra premissa interessante abordada por Jorge NÓVOA é a de que o Cinema produz um impacto emocional notável, tanto no público quanto no pesquisador, que precisa buscar na metodologia o distanciamento necessário para tecer sua análise. O autor comenta que “somente a disciplina e o afastamento conscientemente elaborados permitem dissecá-lo”, e que a busca do método científico e o distanciamento histórico são as únicas maneiras pelas quais a emoção pode e deve se ligar à razão (NÓVOA, 1995, p. 7).

Sobre isso, encontramos elucidação também no já citado Pierre Sorlin (1988), que atenta para a relação entre o cinema e a escrita historiográfica. Sorlin defende que o rigor acadêmico que os historiadores empregam ao tratar de História Social, Econômica ou Política possui os mesmos critérios usados ao tratar da História do Cinema. Para o autor, a História não precede os livros ou filmes, mas é construída e constantemente alterada pelas mídias. Por fim, apresento aqui uma contribuição bastante significativa do historiador de arte galês Michael Baxandall (1985, p. 44):

Em primeiro lugar, uma descrição, por ser um ato de linguagem, é feita de palavras e conceitos. Por isso, a descrição é menos uma representação do quadro, ou mesmo uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele. Em outras palavras, a descrição é uma relação entre o quadro e os conceitos.

Em outras palavras, a descrição e análise dos filmes estarão indubitavelmente permeadas pelos conceitos que trazemos conosco. Conceitos estes que foram desenvolvidos ao longo da trajetória acadêmica, mas que também estão associados à

temporalidade e espacialidade na qual este estudo está sendo realizado. Certamente que o trabalho de outro pesquisador se distanciaria do nosso à medida que seus conceitos também divergissem.

Em suma, o que podemos nos apropriar deste debate são alguns direcionamentos e panoramas que devem ser observados na construção de um texto historiográfico que se propõe a analisar um filme.

O primeiro deles, e que já foi enunciado, é o fio condutor de nossa pesquisa, é partir do filme, em nosso caso, dos filmes os quais nossa pesquisa contempla, situados em um período de grandes mudanças e inovações, tanto estilísticas quanto temáticas, da produção cinematográfica da indústria americana: a Nova Hollywood.

Para isso, é necessário compreender o cinema como agente da História, uma vez que o discurso histórico contido nestes filmes não apenas *registra* ou *revela* o seu tempo, mas o *constrói*.

Unanimidade entre os autores sobre os quais pairam os alicerces de nossa pesquisa é a indispensabilidade do conhecimento teórico dos códigos e da linguagem cinematográfica para análise de nossos objetos, e por fim, o rigor acadêmico com o qual eles devem ser tratados. Tendo o disposto como suporte, seguimos em nossa pesquisa.

## CAPÍTULO II

### O SURGIMENTO DA NOVA HOLLYWOOD:

O contexto histórico que alterou a forma de fazer e vender filmes em Hollywood

Uma das principais atribuições do trabalho do historiador é identificar as rupturas e continuidades transcorridas na sociedade. As mudanças históricas, via de regra, não acontecem de maneira abrupta e repentina. Novos ciclos econômicos, políticos e culturais não iniciam ou terminam subitamente. As transições são processuais e ocorrem de maneira mais ou menos rápida dependendo de suas especificidades.

Ao relacionarmos nossos objetos de pesquisa com a conjuntura histórica que os cerca levamos em conta, certamente, todo o exposto no capítulo anterior sobre as relações entre Cinema e História.

Neste segundo capítulo abordaremos conceitos como “nova” Hollywood e “fim do sistema clássico” de estúdios. Nosso intuito é elucidar justamente alguns dos fatores mais relevantes que compõem uma multiplicidade conjuntural que transformou em muitos níveis a indústria cinematográfica americana, ainda que de várias maneiras ela tenha sido pouco ou nada alterada.

#### 2.1 Hollywood em declínio

Segundo Geoff King (2002, p. 1-2), podemos identificar duas vias distintas de mudanças ocorridas no período da Nova Hollywood. A primeira está relacionada ao estilo de filmagem, ou seja, a arte em si produzida pela indústria que passou por modificações na linguagem cinematográfica. A segunda se apresenta no contexto das transformações industriais. Juntas elas também se relacionam com amplas mudanças sociais, culturais e históricas.

Nas décadas que sucederam a Segunda Guerra Mundial, surgiram em diversas partes do mundo escolas e movimentos cinematográficos que respondiam a suas conjunturas chamados, geralmente pela historiografia, de vanguardas: novo cinema italiano; *nouvelle vague*, na França; cinema novo alemão; e o próprio cinema novo brasileiro. Essas escolas ou movimentos foram responsáveis por significativas

mudanças estéticas que contribuíram para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

O que acontece nos Estados Unidos do final da década de 1960 e início da década de 1970 não é propriamente uma escola, e nem mesmo pode ser classificado como um movimento vanguardista. Todavia, existe ali um cenário que proporcionou um rompimento com um modelo clássico-industrial específico de fazer cinema em Hollywood.

Uma geração de jovens cineastas, advinda das universidades e beneficiada por mudanças nas estruturas dos estúdios e pela crise financeira pela qual estes passavam (SKLAR, 1975), além da extinção do código de produção<sup>4</sup>, conseguiram ganhar espaço dentro de Hollywood para realizar filmes que tratassem de temas ligados à juventude: violência, uso de drogas, *rock n'roll*, sexo etc.

Hollywood é uma indústria. Esse sistema de produção foi adotado muito cedo pelos artistas e financiadores do cinema, remontando à década de 1910 e a D. W. Griffith<sup>5</sup>. Desde então passou por períodos de grandes lucros e crises, seguindo a lógica do capitalismo. O cinema americano testemunhou seu país passar por diversas guerras, viu sua sobrevivência ameaçada com o advento da televisão e, mesmo mantendo-se uma indústria altamente lucrativa e de importante papel no imperialismo cultural americano, passou por enfáticas mudanças estruturais na sua forma de produção. Segundo Schatz (1988, p. 18), “O sistema de estúdio hollywoodiano surgiu durante a década de [19]10 e tomou forma nos anos [19]20. Alcançou a maturidade nos anos [19]30, atingiu o auge durante o período da Segunda Guerra Mundial, para então entrar em constante declínio”.

Até o final dos anos 1940, os estúdios possuíam um sistema verticalizado de produção, distribuição e exibição. Ou seja, além de produzir os filmes e serem

---

4 Também conhecido como Código Hays, era um guia de regras para cinema americano que vigorou entre 1930 e 1968. Proibia cenas que mostrassem sexo, nudez e condutas alheias a heteronormatividade, além da promoção de ideais de esquerda ou que de alguma forma ferissem a moral conservadora.

5 David W. Griffith foi um dos cineastas precursores da linguagem cinematográfica clássica empregada por Hollywood até os dias de hoje, bem como um dos pioneiros da indústria cinematográfica hollywoodiana. Dentre seus filmes mais relevantes encontram-se *O Nascimento de uma Nação*, de 1915, envolto em muitas polêmicas por ser considerado um filme extremamente racista, e *Intolerância*, de 1916.

responsáveis pela sua distribuição, eram também os donos ou controlavam efetivamente grande parte das salas de cinema.

Os filmes eram produzidos em larga escala, seguindo um modelo baseado no fordismo. Segundo King (2002, p. 6), esse sistema era parecido com a linha de montagem fordista no sentido em que grandes quantidades de filmes eram produzidas de maneira relativamente padronizada — ainda que nunca tão padronizada quanto carros ou outros bens de consumo. Um padrão que seria quebrado após a Nova Hollywood, promovendo um sistema mais fragmentado e de produção mais especializada, chamado de pós-fordista.

No sistema antigo, os estúdios mantinham em suas folhas de pagamento a maior parte dos artistas e trabalhadores do *set* sob longos contratos, assim os funcionários circulavam entre projetos. Cenários, figurinos, objetos de cena, câmeras e outros equipamentos faziam parte do acervo do estúdio e podiam ser reutilizados de um projeto para o outro. Os estúdios se organizavam em departamentos, que estavam constantemente em produção. Dessa maneira lograva-se uma produção contínua, com custos minimizados.

A desestabilização desse sistema teve várias causas e consequências, sendo que a consequência que nos interessa neste trabalho é a formação de condições propícias para que em Hollywood surgisse uma cinematografia diferente: os filmes da Nova Hollywood. Estes filmes, em diversas camadas, divergiram da produção anterior e posterior realizada em Hollywood<sup>6</sup>, tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista industrial.

### **2.1.1 Hollywood e o governo americano**

Durante a Segunda Guerra Mundial, o cinema aumentou sua popularidade com o público. A economia dos Estados Unidos estava em alta e as fábricas trabalhavam a todo vapor para suprir o mercado interno e externo. Em alguns lugares os cinemas não

---

<sup>6</sup> Neste ponto devemos fazer uma ressalva. Existiram tanto *a priori* quanto *a posteriori* filmes feitos pela indústria hollywoodiana que encontram similaridades tanto temáticas quanto em seu modo de produção. Todavia, é no período concentrado entre o final dos anos 1960 e início até meados dos anos 1970 que a maioria dessas produções se concentra.

fechavam, pois aproveitavam o fluxo de operários que trabalhavam até de madrugada em fábricas que funcionavam vinte e quatro horas por dia para dar conta da produção (SKLAR, 1975, p. 293). Segundo Schatz (1988, p. 411): “O conflito acabou sendo uma benção para a indústria, em virtude do mercado cinematográfico artificialmente estimulado, da economia vigorosa e da suspensão das medidas governamentais contrárias aos trustes”<sup>7</sup>.

Além do bom desempenho de bilheteria, os estúdios também firmaram parcerias e contratos com o governo, que havia encomendado filmes para o exército. Esses contratos, todavia, foram alvos de investigação do Senado, que questionou os gastos do governo com os estúdios e a maneira pela qual os contratos foram distribuídos entre eles. Além disso, os membros do Comitê Harry S. Truman do Senado americano julgaram o governo leniente com relação a produção de filmes durante a guerra, que continuou quase inalterada, enquanto outras indústrias, como a automobilística, sofreram suspensão de produção (SKLAR, 1975, p. 292-294).

Para os estúdios, as interferências e questionamentos de instâncias governamentais não eram bem-vindos, e após a Segunda Guerra eles só pioraram. Aos interrogatórios de ordem financeira sucederam-se os de ordem política, com a caça aos comunistas.

A União Soviética havia sido aliada dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, mas os dois países nunca foram amigos. Ambos uniram forças para vencer a Alemanha nazista, mas assim que esse objetivo foi atingido — verdade seja dita, mesmo antes — as duas nações passaram a disputar territórios de influência. Para isso, a construção de uma forte propaganda anticomunista nos Estados Unidos levou o governo americano a procurar em seu próprio território e com seus próprios habitantes, fossem eles americanos ou estrangeiros, por indícios de comportamentos que foram alcunhados como antiamericanos.

---

<sup>7</sup> De acordo com o dicionário *on-line* Michaelis, a palavra truste significa: “Acordo entre empresas com a finalidade de controlar os preços, ampliar sua força no mercado e diminuir, ou anular, a concorrência. O truste é ilícito em vários países”. Disponível em: <http://goo.gl/srV4Cd>. Acesso em: 20 maio 2018.

Em uma empreitada pública levada a cabo pelo senador Joseph McCarthy<sup>8</sup> as investigações foram conduzidas em instâncias privadas e públicas. De acordo com Purdy (2008, p. 230), alguns setores como governos estaduais, universidades, clubes, comunidades artísticas, setores da mídia e até sindicatos participaram da busca aos “vermelhos” instaurando programas que promoviam os “valores americanos”. Ainda segundo o autor: “Esse período sombrio da história americana dificultou extremamente a possibilidade de crítica ao governo americano, enfraquecendo, por uma década, todos os impulsos reformistas e consolidando uma cultura oficial de conformidade social”.

Em Hollywood, a situação ficou muito complicada. Enquanto indústria capitalista do século XX, Hollywood tem por objetivo final o lucro. E, como já mencionamos, é uma indústria que, ao longo das décadas, se constituiu bastante eficaz nesse sentido. Todavia, tratando-se de uma indústria cultural, há um encontro de interesses que a diferem de qualquer outra indústria, pois seu produto final é uma obra de arte. Sobre isso Ortiz (1988, p. 146) afirma: “Eu diria que a cultura, mesmo quando industrializada, não é nunca inteiramente mercadoria, ela encerra um ‘valor de uso’ que é intrínseco à sua manifestação. Há uma diferença entre um sabonete e uma ópera do sabão”.<sup>9</sup> Ou seja, existe dentro da indústria uma manifestação cultural e artística que mesmo inserida em um sistema engessado e norteado para o lucro não responde exclusivamente a essa demanda. Para o artista em processo de criação de uma obra, existe uma complexidade de ideias e objetivos sobre os quais sua imaginação e suas concepções ponderam e sobre os quais o valor monetário recebido como pagamento pelo *produto arte* pode ou não fazer parte.

Não consideramos exagerado afirmar que certamente havia dentre os artistas de cinema da época diversas pessoas ligadas ou simpatizantes do partido comunista ou dos ideais de esquerda. Estes artistas encontravam-se por toda Hollywood, nas mais diferentes funções, com diferentes níveis de salários e de campo de influência sobre o produto fílmico final. Devido a isso, a perseguição política buscando aqueles que eram

---

8 Senador americano do estado de Wisconsin, eleito pelo partido republicano esteve à frente de um comitê que promoveu uma conhecida “caça às bruxas” aos comunistas e simpatizantes do comunismo nos Estados Unidos em um período que ficou conhecido como macarthismo.

9 O trocadilho com sabão e “ópera do sabão” feito pelo autor é uma tradução do inglês que faz referências às novelas diurnas americanas, chamadas de “*soap operas*”.

ou poderiam indicar nomes de pessoas ligadas ao partido comunista teve grandes consequências na indústria e até na forma e conteúdo dos filmes. Houve pressão sobre os chefes de estúdios para que demitissem funcionários sabidamente comunistas, o que causou grande desconforto, bem como houve quem abertamente não empregasse qualquer pessoa que estivesse na “lista negra”. A perseguição passou a ter um grande impacto temático nos filmes produzidos. Para Sklar (1975, p. 312), o clima de medo e insegurança causou sérios danos, pois “não se atrevia fazer nenhum filme que pudesse despertar a ira de alguém”. Essa situação prejudicou a criação artística e impediu que o cinema acompanhasse as mudanças culturais pelas quais os Estados Unidos e o mundo passavam. Se levarmos em conta, por exemplo, as novidades linguísticas e temáticas advindas da Europa, podemos perceber que elas aconteceram décadas antes da Nova Hollywood. O Neorealismo italiano é do final da década de 1940, adjacente à Segunda Guerra Mundial, e a *Nouvelle Vague*, na França, é do final da década de 1950.

Hollywood sempre fez o possível para manter o governo fora de seus domínios, ou, pelo menos, tentou controlar seu acesso. Uma das maneiras encontradas para isso fora através do Código de Produção, também conhecido como Código Hays<sup>10</sup>, que esteve em funcionamento desde 1930 até 1968.

Esse código, segundo King (2002, p. 8), derivava de uma negociação feita para controlar setores conservadores da sociedade e da Igreja Católica. O código tinha diretrizes bastante conservadoras. Ele proibia manifestações de ordem sexual, inclusive algumas cenas de beijos consideradas inapropriadas, além, é claro, de cenas de sexo e nudez. Também condenava o uso de violência, o enaltecimento de criminosos, a homossexualidade e a promoção de ideologias de esquerda. Os filmes passavam por um comitê de censura que aprovava ou não o seu conteúdo. Apesar das restrições impostas aos filmes, o código funcionava bem para os estúdios, pois se tratava de uma autocensura, isto é, a indústria deliberava sobre ela mesma e evitava o controle governamental externo inoportuno.

---

10 Leva esse nome devido ao advogado e produtor Will H. Hays, congressista do partido Republicano e uma das suas principais lideranças nos anos 1920.

Com o código em vigência, os filmes *Quem bate à minha porta?*, *Sexy e marginal* e *Caminhos perigosos* jamais poderiam ter sido lançados ao público. Os três filmes retratam personagens que estão, em maior ou menor grau, em conflito com a lei e têm cenas de sexo e nudez. *Quem bate à minha porta?* é o mais convencional dos filmes, mesmo assim possui algumas cenas que jamais seriam canceladas pelos censores do código, por exemplo, a cena em que J. R. está em uma cama com várias mulheres nuas, já que esta cena contém sexo e nudez. *Sexy e marginal*, além desses elementos, ainda nos faz torcer por um sindicalista ladrão de trens, ao passo que *Caminhos perigosos*, além de cenas de sexo e nudez, apresenta violência gráfica em seu desfecho.

Nos anos finais da década de 1950 e especificamente nos anos 1960, a abertura temática propiciada pelo abrandamento e posterior fim do código cedeu espaço para uma representação mais explícita de sexo, violência e mudanças culturais controversas para a época. Estes três temas são altamente representativos do cinema da Nova Hollywood e estão presentes de maneira abundante em nossos objetos de pesquisa. Para King (2002, p. 8), essa abertura é parte de um contexto social e cultural de mudanças pelas quais os Estados Unidos passavam nas décadas mencionadas, mas também faz parte das mudanças pelas quais a indústria hollywoodiana passava com relação as suas novas estratégias de diversificação temática para atrair determinados públicos-alvo, como a juventude.

### **2.1.2 Hollywood e o fim da verticalização do sistema de produção**

A indústria hollywoodiana funcionava bem do ponto de vista econômico porque havia um controle de todas as etapas do sistema por parte dos estúdios. Ou seja, produção, distribuição e exibição. Os filmes eram produzidos e distribuídos para as salas de cinemas pelos próprios estúdios. Além disso, grande parte das salas de cinema existentes nos Estados Unidos pertencia ou era filiada aos 5 maiores estúdios — os *big five* ou *majors*<sup>11</sup> — portanto eles eram também exibidores dos seus produtos. Esses cinco grandes estúdios também eram responsáveis pela exibição dos filmes dos

---

11 Estúdios Paramount, Warner Bros., MGM-Loew's, RKO e Twentieth Century-Fox.

três estúdios menores, conhecidos como *little three* ou *minors*<sup>12</sup>. Nas salas em que não eram proprietários, os filmes eram vendidos por meio de práticas abusivas, como pelo sistema de blocos ou ainda lotes fechados<sup>13</sup> (SKLAR, 1975, p. 317). Os exibidores escolhiam quais filmes comprar baseados em critérios que consideravam o de maior rentabilidade. Poderia ser porque tinha um ator ou atriz de destaque como protagonista, ou porque fosse o filme de um diretor conceituado, ou talvez ainda por ser a adaptação de um livro famoso. Todavia, segundo o tipo de vendas praticado na época, o estúdio só venderia esse filme ao exibidor dentro de um pacote com várias outras fitas, as quais por vezes, no caso dos lotes fechados, o exibidor nem saberia quais eram. Isso garantia aos estúdios a venda constante de seus produtos, mesmo aqueles que não fossem os maiores destaques e nem apresentassem grande potencial de rentabilidade.

As salas mais importantes para a indústria eram os grandes cinemas nas grandes cidades. Nessas salas aconteciam as primeiras exhibições, ou seja, eram onde os filmes estreavam e obtinham seus maiores lucros, pois os ingressos eram mais caros. Os estúdios tramaram entre si um sistema em que havia pouca ou nenhuma concorrência entre eles. Nas grandes cidades eles disputavam a bilheteria das grandes salas, mas nas outras regiões dos Estados Unidos havia sido feita uma divisão geográfica para que cada estúdio dominasse uma região específica. Nesses lugares eles ficavam responsáveis por apresentarem os filmes uns dos outros, estabelecendo um sistema de truste. Dessa maneira, o sucesso de bilheteria de um estúdio também beneficiava aos outros (KING, 2002, p. 26).

Na década de 1940, o Departamento de Justiça americano conduziu uma investigação no interior dos estúdios sobre essas práticas. E em 1949, após uma batalha jurídica de 11 anos, o judiciário americano julgou que a “separação entre os estúdios e as exibidoras era um remédio necessário” (SKLAR, 1975, p. 318). Esse processo ficou conhecido como “caso da Paramount”. Com o fim da verticalização, chegava ao fim o sistema de estúdios clássicos.

### **2.1.3 Hollywood e a sociedade americana**

---

12 Estúdios Universal, Columbia e United Artists.

13 Das expressões em inglês: *block-booking* e *blind-booking*.

A partir do final da década de 1950 e, subsequentemente, nos anos 1960 e 1970, os Estados Unidos passaram por mudanças sociais que reestruturaram a sociedade americana. Após a Segunda Guerra Mundial, milhares de famílias passaram a migrar dos centros urbanos para os subúrbios. Estes eram bairros ou cidades planejados e construídos às margens das grandes cidades. Nessa época, essas novas famílias suburbanas foram responsáveis por um grande crescimento populacional conhecido como “*baby boom*”.

Essa expressão diz respeito a um grande número no acréscimo de nascimentos ocorridos logo após a Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos. Um número muito grande de soldados que retornavam dos combates formavam famílias e se mudavam para os subúrbios, obtendo um significativo impacto demográfico. Segundo Elwood Carlson escreveu em um documento publicado pelo Population Reference Bureau (PRB)<sup>14</sup> (CARLSON, 2009, p. 3), a geração do *baby boomers* é aquela nascida entre os anos 1946 e 1964 e possui quase o dobro de pessoas da geração anterior, tornando-se assim a mais populosa geração americana do século XX. Ainda segundo o relatório apresentado por Carlson, os homens dessa geração tiveram dificuldades em encontrar emprego e as mulheres obtiveram grandes avanços em suas carreiras e praticamente se igualaram aos homens em nível de escolaridade.

O aumento populacional e a migração das novas famílias para os subúrbios são dois fatores apontados por Schatz (1988, p. 412) como agravantes na queda de arrecadação da bilheteria pela indústria cinematográfica americana, pois “afetaram mais fortemente as salas de primeira linha do centro das grandes cidades, onde o potencial de lucro era maior”. Nos subúrbios, não havia muitas salas de cinema, além disso, no pós-guerra também havia mais opções de lazer, como esportes ou até mesmo cursos noturnos. As novas famílias buscavam outras formas de entretenimento que fossem mais adequadas para todos os seus membros e privilegiassem o espaço externo abundante que os subúrbios ofereciam. “Em 1946 a audiência semanal nos cinemas nos Estados Unidos era em torno de 90 milhões de pessoas. Em 1950 tinha despencado para 60 milhões. Em 1960 o número era 40 milhões. Uma baixa de 17

---

14 Organização não governamental que produz dados estatísticos de interesse público e acadêmico.

milhões foi atingida no início dos anos 1970” (KING, 2002, p. 24, tradução nossa). Com as vendas das salas pelos estúdios, além dos fatores socioeconômicos como a suburbanização da população americana, diversas salas fecharam:

os pequenos cinemas independentes tiveram de elevar seus preços para poder apresentar primeiras exhibições. Quando os preços subiram em todas as salas de espetáculos, os grupos econômicos mais baixos, as pessoas que os produtores consideravam seus apoiadores mais fiéis, já não puderam dar-se ao luxo de ir ao cinema com a mesma frequência com que o faziam no passado. Mais de quatro mil cinemas “de quatro paredes” fecharam no decênio compreendido entre os anos de 1946 e 1956, e posto que sua perda fosse quase compensada pela construção de novos *drive-ins*, estes não poderiam substituir os teatros baratos de bairro para os cidadãos de renda baixa. Em 1953, de acordo com uma investigação, apenas 32,4% de todos os cinemas tinham lucro com a renda dos ingressos. Outros 38,4% perdiam dinheiro nas bilheterias mas conseguiam ter algum lucro com a venda de salgados, pipocas, doces e bebidas, ao passo que os restantes 29,2% tinham prejuízo. (SKLAR, 1975, p. 319).

A popularização da televisão também é um fator a ser levado em conta, de acordo com Silva (2016, p. 241), o número de aparelhos de televisão passou de 14.000 em 1947 para 32 milhões em 1954. Todavia, a televisão foi importante para absorver muitos dos funcionários que haviam perdido seus contratos fixos nos estúdios, além de ter se tornado um importante canal de veiculação tanto de material inédito, feito especificamente para a pequena tela, quanto de filmes antigos, que agora eram vendidos para televisão e com isso traziam uma nova fonte de renda (SILVA, 2016, p. 246).

A primeira geração dos *baby boomers* teve um papel fundamental para a ocorrência da Nova Hollywood. Os bebês que impediam seus pais de irem ao cinema cresceram em frente à televisão e foram a primeira geração formada visualmente por imagens em movimentos de maneira cotidiana. Eles foram orientados enquanto consumidores da comunicação visual. Essa geração passou a interessar-se pelos filmes clássicos americanos e pelos clássicos europeus que passavam a ser disponibilizados em sociedades de cinemas, cursos (SKLAR, 1975, p. 350) ou mesmo os que estavam sendo vendidos para a televisão pelos estúdios.

Esses jovens buscavam filmes que contemplassem o momento social que viviam e no qual se sentissem representados. Filmes como *Bonnie e Clyde – uma rajada de*

*baladas*, de 1967, com um orçamento de 2,5 milhões de dólares, obteve um retorno de 22,8 milhões em bilheteria. Já *Easy rider*, de 1969, tornou-se um fenômeno maior ainda, com um orçamento de apenas 375 mil dólares arrecadou 19 milhões de dólares. Atender ao desejo de representação desses jovens nas telas passou a significar um contingente importante de dinheiro para a indústria. De acordo com David A. Cook (1999, p. 12), esse novo público era mais jovem que o espectador tradicional e possuía maior escolaridade. Eles desejavam ver nas telas filmes que os prendessem visualmente, que do ponto de vista temático fossem desafiadores e do ponto de vista estilístico fossem únicos.

## 2.2 A Nova Hollywood

Quando os estúdios perderam sua verticalização, e não puderam mais controlar a parte exibidora do mercado, deixaram de possuir o fluxo contínuo de capital que alimentava a etapa da produção. Os lucros, além de decaírem, passaram a ser muito variáveis, o que impedia um planejamento a longo prazo. Dentro dos estúdios, a linha de produção que era dividida em departamentos especializados foi quebrada. Os funcionários passaram a ser contratados por projeto e não mais ininterruptamente. A quebra da linha de produção e a flexibilidade dos contratos foram fundamentais para o surgimento da Nova Hollywood, pois permitiram aos atores e diretores a liberação de seus contratos e uma maior liberdade de negociação sobre salários e filmes (SILVA, 2016, p. 242). Devido a isso, os agentes de talento<sup>15</sup> passaram a ter um papel mais significativo nas iniciativas de projetos (KING, 2002, p. 6), tornando-se eventualmente figuras poderosas.

Essas mudanças impulsionaram em Hollywood o elemento de autoria da obra pouco existente no antigo sistema de estúdio. Devemos refutar a afirmação de que dentro do sistema clássico não havia espaço algum para autoria e criação. Existiram diretores que possuíam grande controle sobre suas obras e eram conhecidos por seu estilo, por exemplo, Charles Chaplin, Vincente Minelli, John Ford, Alfred Hitchcock,

---

15 Profissionais contratados pelos atores, diretores, roteiristas e artistas em geral para conseguir oportunidades de testes e empregos.

Douglas Sirk, entre outros. Todavia, estes foram casos isolados e não representam a constante associada à indústria.

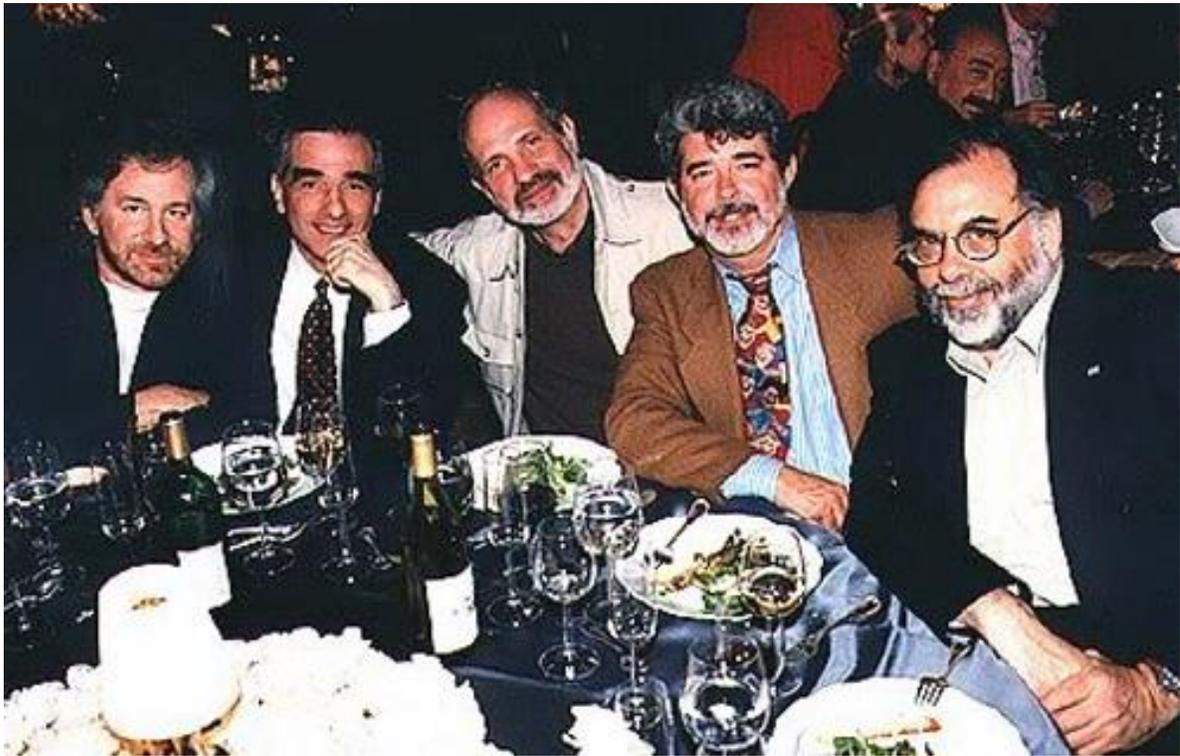
A geração da Nova Hollywood, entretanto, clamava pela autoria de seus trabalhos. Muitos dos diretores dessa fase passaram pelo ensino formal da arte cinematográfica nas universidades ou frequentavam salas de cinema dos grandes centros que exibiam o que de mais inovador vinha sendo filmado fora dos Estados Unidos.

Devido ao período de crise da indústria hollywoodiana e ao fato de haver uma carência de profissionais, criada pelas demissões nos estúdios, estes passaram a buscar novos talentos nas universidades, especialmente USC, UCLA e NYU<sup>16</sup>. Estes novos diretores, roteiristas, produtores etc., divergiam dos antigos profissionais da indústria em muitos aspectos, a começar pela idade. Os jovens com formação universitária estudaram o cinema sob o ponto de vista acadêmico e formal, inclusive a “teoria de autor”, que era parte do currículo. Já a antiga geração de diretores advinha em grande parte do teatro e especialmente da *Broadway*, em Nova Iorque; os jovens que adentravam Hollywood estudaram filmes enquanto filmes, com aulas de história do cinema e estética, além de aprenderem sobre produção, orçamento e *marketing* (COOK, 1999, p. 13).

---

16 Respectivamente University of Southern California (Universidade do Sul da Califórnia), University of California, Los Angeles (Universidade da Califórnia em Los Angeles) e New York University (Universidade de Nova Iorque). Até hoje as três universidades são referência no ensino das profissões empregadas pela indústria cinematográfica hollywoodiana.

Figura 02 — Os Hollywood Brats



Fonte: Desconhecida<sup>17</sup>.

Diretores como Francis Ford Coppola (nascido em 1939), Brian de Palma (nascido em 1940), Martin Scorsese (nascido em 1942), George Lucas (nascido em 1944) e Steven Spielberg (nascido em 1946) tinham, ao final da década de 1960, entre 20 e 30 anos de idade, e logo estes novos cineastas ficaram conhecidos como a geração “*Hollywood Brats*” ou “*wunderkinder*” (COOK, 1999, p. 15).

Dentre esses diretores somente Steven Spielberg encontra-se no recorte temporal atribuído à geração *baby-boom*, sendo os outros, membros da geração anterior, chamada de os *lucky few*<sup>18</sup>, que, segundo Carlson (2009, p. 3), tem esse nome

<sup>17</sup> Esta imagem circula na internet há anos e tivemos dificuldade em encontrar uma fonte histórica confiável que atestasse a data em que foi originada e as circunstâncias desse encontro. Há uma reportagem do *site* de entretenimento The Hollywood Reporter, de 12 de dezembro de 2010 (KILDAY, 2010) que contém uma imagem muito semelhante, mas com outros cineastas também presentes. Nesta reportagem o evento é referenciado como a festa de aniversário de 50 anos de George Lucas em 14 de maio de 1994. Apesar de a fotografia ser posterior à época da Nova Hollywood nós a consideramos de grande valor histórico por ser, possivelmente, a única imagem dos cinco diretores juntos.

<sup>18</sup> Em português: raros sortudos (tradução nossa).

por ter sido a primeira geração americana com menos pessoas nascidas do que a imediatamente anterior. Ela corresponde aos nascidos entre os anos de 1929 e 1945, sendo a geração que permitiu que muitos homens obtivessem escolaridade suficiente para saltar de trabalhos “colarinho azul” para carreiras de “colarinho branco”. E, ainda segundo o autor, as mulheres dessa geração foram as que se casaram mais cedo do que qualquer outra geração americana.

Coppola, considerado o líder da Nova Hollywood, foi o diretor de *O poderoso chefão* (*The godfather*, 1972), *A conversação* (*The conversation*, 1974), *O poderoso chefão 2* (*The godfather II*, 1974) e *Apocalypse now* (1979). De Palma dirigiu *Carrie, a estranha* (*Carrie*, 1976) e *Trágica obsessão* (*Obsession*, Brian De Palma, 1976). Steven Spielberg foi responsável pelo grande divisor de águas, no que se refere à metodologia de marketing, da indústria hollywoodiana *Tubarão* (*Jaws*, 1975) e *Contatos imediatos do terceiro grau* (*Close encounters of the third kind*, 1977). George Lucas estreou com *THX 1138* (1971) e ganhou notoriedade com *Loucuras de verão* (*American graffiti*, 1973), mas foi somente com *Guerra nas estrelas* (*Star wars*, 1977) que se consolidou como grande artista hollywoodiano. No entanto, após o lançamento de sua muito bem-sucedida franquia, Lucas dedicou-se à função de produtor, retornando poucas vezes à cadeira de diretor.

Martin Scorsese, nosso cineasta de interesse, além de dirigir os três filmes de nossa pesquisa também foi responsável, nos anos 1970, por *Alice não mora mais aqui* (*Alice doesn't live here anymore*, 1974), *Taxi driver* (1976), *New York, New York* (1977) e *Touro indomável* (*Raging bull*, 1980). Scorsese formou-se bacharel e mestre em cinema pela NYU, onde também foi professor. Segundo Cook (1999, p. 24), dentre toda a geração de novos cineastas americanos, Scorsese foi aquele que obteve o marco de autoria mais integralmente que qualquer um de seus colegas, mantendo ao longo dos anos a qualidade artística de seu trabalho, mesmo que por vezes em detrimento da viabilidade comercial. O cineasta é filho de imigrantes italianos e cresceu no bairro nova-iorquino chamado *Little Italy*, espaço este que está presente em dois dos filmes aqui analisados. Assim como Scorsese, os cineastas da Nova Hollywood representam frequentemente sua geração e suas problemáticas nas telas.

Todavia, não foram somente cineastas jovens os responsáveis pelos grandes filmes do período. Outros diretores que fizeram contribuições artísticas importantes da Nova Hollywood foram: Franklin J. Schaffner (nascido em 1920), diretor de *O planeta dos macacos* (*The planet of the apes*, 1967); Arthur Penn (nascido em 1922), que, além de *Bonnie & Clyde – uma rajada de balas* (*Bonnie & Clyde*, 1967), marco inicial da Nova Hollywood, também é responsável por *Um lance no escuro* (*Night moves*, 1975); Robert Altman (nascido em 1925), diretor de *MASH* (1970) e *Nashville* (1975); Alan J. Pakula (nascido em 1928), que dirigiu *Todos os homens do presidente* (*All the president's men*, 1976); Hal Ashby (nascido em 1929), diretor de *Shampoo* (1975), *Esta terra é minha terra* (*Bound for glory*, 1976) e *Amargo regresso* (*Coming home*, 1978); Mike Nichols (nascido em 1931), responsável por um dos primeiros filmes associados à Nova Hollywood, *A primeira noite de um homem* (*The graduate*, 1967); Miloš Forman (nascido em 1932) responsável por *Um estranho no ninho* (*One flew over the cuckoo's nest*, 1975); Roman Polanski<sup>19</sup> (nascido em 1933), que dirigiu *Chinatown* (1974); John G. Avildsen (nascido em 1935), diretor de *Rocky – um lutador* (*Rocky*, 1976); Dennis Hopper (nascido em 1936), dirigiu *Sem destino* (*Easy rider*, 1969); e Peter Bogdanovich (nascido em 1939, mesma idade de Coppola), realizador de *A última sessão de cinema* (*The last picture show*, 1971).

Os nascidos entre 1929 e 1945 compõem a já mencionada geração *lucky few* e os nascidos entre 1909 e 1928 fazem parte da geração *The Good Warriors*, geração dos soldados que foram à Segunda Guerra Mundial (CARLSON, 2009, p. 3). São os pais da geração *baby-boom*.

### 2.2.1 Nova Hollywood versus cinema clássico

Ao longo da primeira metade do século XX, engendrou-se uma estrutura bastante complexa. O sistema de estúdios integrou o modo de produção ao produto artístico de maneira tão hermética que pode ser traçada uma relação entre a linha de montagem e a divisão das histórias em três atos. Houve uma necessidade de se refinar

---

<sup>19</sup> Destacamos aqui que Miloš Forman e Roman Polanski são diretores estrangeiros que vêm dos novos cinemas do leste europeu. Forman, falecido em abril de 2018, era natural da Tchecoslováquia (atual República Tcheca) e Polanski é nascido na França, mas de origem polonesa.

as histórias em exposição, complicação e resolução (SCHATZ, 1993, p. 33). Esse sistema auxilia na organização dos arranjos de produção, pois homogeniza processos dentro das divisões de tarefas. Filmes com estruturas semelhantes possuem tempos semelhantes de filmagem. Além disso, eles criam uma ordenação padrão que é facilmente identificada pelo espectador (SCHICKEL *apud* SCHATZ, 1993, p. 33).

As relações entre a forma da indústria e forma fílmica são bem expostas por Martin Scorsese no documentário em que relata sua experiência enquanto espectador do cinema americano. Segundo o diretor:

O cineasta americano sempre se interessou mais por criar ficção do que por revelar a realidade. Logo de início, a forma de documentário foi descartada ou relegada a uma condição marginal. Por bem ou por mal o diretor de Hollywood é um artista [*enterteiner*], seu negócio é contar histórias. Portanto está vinculado a convenções e estereótipos, fórmulas e clichês, e todas essas limitações foram codificadas em gêneros específicos. Esse era o próprio fundamento do sistema de estúdios. O público adorava filmes de gênero e os velhos mestres nunca relutavam em fazê-los. [...] Com o tempo, os gêneros serviram para organizar linhas de produção. Cada estúdio fazia tantos faroestes, tantos musicais, tantos filmes de gângster etc. (SCORSESE, *Uma viagem pessoal pelo cinema americano*)<sup>20</sup>.

A indústria americana organizava sua linha de produção em gêneros específicos e cada estúdio se especializou em um — ou alguns — destes gêneros. Dentro destes, encontram-se regras e fórmulas narrativas que foram extensivamente empregadas pelo cinema narrativo clássico. Segundo David Bordwell (2005, p. 277-301), “o filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos”. Ainda segundo o autor, nas convenções hollywoodianas o principal agente causal de uma história são os personagens. Os filmes americanos estão, sobretudo, interessados em contar histórias sobre pessoas. A narrativa se desenvolve à medida que surgem situações entre estes personagens ou entre os personagens e fatores externos, que provocam conflitos que por sua vez afetam as vidas dos personagens.

---

20 A tradução deste trecho de fala de Martin Scorsese foi replicada tal qual está posta a legenda no DVD “O Cinema por Scorsese: uma viagem pessoal pelo cinema americano”, lançado pela Versátil Home Vídeo em 2017. Todavia, achamos por bem acrescentar um colchete ao lado da tradução da palavra *enterteiner* como “artista”. Para nós essa tradução não é satisfatória, pois uma palavra não é realmente a tradução da outra. Para nós, todo filme é uma obra de arte, mas nem todos são entretenimento. Compreendemos pela fala de Martin Scorsese que em sua opinião o diretor hollywoodiano sempre teve como objetivo o entretenimento.

O filme clássico inicia-se com o “estado normal” que é violado e posteriormente reestabelecido. Essa fórmula não foi inventada pelo cinema, mas adaptada da literatura e do teatro. Dentro deste modelo foram criados *tipos de personagens*, os quais são na maioria das vezes os grandes agentes causais do desenvolvimento narrativo. Esses *tipos de personagens* foram sendo formados ao longo dos anos em decorrência também do *star system*, pois certos atores passaram a ser associados a gêneros específicos ou a uma função específica na narrativa (BORDWELL, 2005, p. 279).

No final dos anos 1960, o cinema passa por uma reelaboração e desconstrução dos códigos genéricos do cinema “clássico”. Sendo assim, alguns cineastas passam a escalar atores para interpretar *tipos de personagens* contrários aos que ele ou ela normalmente eram associados podendo significar um grande rompimento de regra.

Um exemplo desses pode ser encontrado no filme *Era uma vez no Oeste*, do diretor italiano Sérgio Leone, de 1968. Em uma cena acompanhamos o assassinato de uma família que se preparava para um banquete na parte externa da casa. A princípio não sabemos de onde os tiros estão sendo disparados e nem quem é ou quem são o(s) autor(es) do crime. Todos os membros da família que estavam do lado de fora da casa estão mortos, então entra em cena um menino que estava dentro da casa e vem para o lado de fora. Em seguida cinco homens se aproximam e caminham em direção ao menino, em nenhum momento o filme nos revela seus rostos, uma vez que a tomada é um plano geral<sup>21</sup> e eles estão distantes. A câmera fica ao nível do chão e os homens passam por ela, afastando seus rostos do enquadramento. Em seguida a câmera muda de posição e dessa vez vemos os homens somente de costas. Então todos param de andar e a câmera enquadra o homem mais a frente, ao meio, de costas a partir de seu ombro, e faz um movimento giratório até o seu rosto, revelando o ator Henry Fonda. A cena termina com seu personagem atirando no garoto. O suspense construído pelo diretor para revelar qual ator interpreta o vilão do filme intensifica o sobressalto da plateia. Ao escalar Henry Fonda para o papel de vilão principal, o filme surpreende o espectador, pois ele sempre interpretava o herói.

---

21 Tipo de enquadramento que abrange um grande espaço, seja ele interno ou externo.

Figura 03a — Assassinos se aproximam da casa.



Fonte: *Era uma vez no oeste* (Sérgio Leone, 1968).

Figura 03b — Assassinos se aproximam da casa.



Fonte: *Era uma vez no oeste* (Sérgio Leone, 1968).

Figura 03c — Assassinos se aproximam da casa.



Fonte: *Éra uma vez no oeste* (Sérgio Leone, 1968).

Na construção clássica da história há linearidade e clareza. Os personagens são bem-apresentados e sabemos onde eles se encaixam no espaço da cena. Não há ambiguidade entre subjetividade e objetividade. Na Hollywood clássica, a regra estabeleceu maneiras convencionais de filmar e montar os filmes. Privilegia-se uma perspectiva ideal dos acontecimentos e da continuidade. Os códigos estilísticos da narração clássica são intuitivamente reconhecidos pelos espectadores, portanto as quebras destas regras causam imediatamente um estranhamento (BORDWELL, 2005, p. 282).

Os filmes da Hollywood clássica possuem uma organização que tem como princípio a transparência. São utilizados diversos posicionamentos e movimentos de câmera para que o espectador possa ver a cena a partir de diferentes pontos de vista. No cinema clássico, esses movimentos buscam proporcionar uma visão da ação que seja a mais próxima da perspectiva ideal dos acontecimentos (KING, 2002, p. 4), ou seja, uma forma naturalista de contar a história de maneira que a linguagem cinematográfica sirva à narrativa de maneira transparente.

Nos cinemas modernos ou de vanguarda, com frequência, busca-se quebrar essa perspectiva ideal, como uma forma de provocação do espectador ou uma busca de chamar a atenção para o dispositivo e para a construção artística feita pelo cinema. O mesmo acontece nas convenções de continuidade da montagem. No cinema

clássico, o objetivo é que a montagem passe despercebida pelo espectador. Para isso ela assume um fluxo suave e contínuo. “Planos-detelhe<sup>22</sup>, por exemplo, são precedidos por longas tomadas de planos gerais [*establishing shots*] que têm a finalidade de proporcionar uma orientação geral” (KING, 2002, p. 4). Também existem “técnicas tais quais *eyeline match* (cortar do olhar de um personagem para o objeto observado) e *match-on-action* (cortar de maneira que a ação continue através de um corte) [que] são usadas para ligar uma imagem com a que vem a seguir” (KING, 2002, p. 4). Nas narrativas da Hollywood clássica, a ênfase das cenas não é colocada nas construções feitas pelos elementos de linguagem, pelo contrário, há um esforço para suavizá-los. Todos os elementos desenvolvidos pela trama devem ter uma motivação clara para o espectador, obedecendo uma organização pautada nas regras de causa e efeito.

A primeira cena de *Quem bate à minha porta?* mostra uma mulher fazendo uma torta. Há um certo desconforto na cena, pois ela não é filmada de maneira convencional, ou seja, da maneira como a maioria dos filmes realiza os enquadramentos e a trilha sonora. Por exemplo, no primeiro plano do filme vemos uma espécie de mesa aparadora sob diversos objetos e acima, na parede, um espelho. O objeto de maior destaque em cena é uma imagem de Nossa Senhora. No reflexo do espelho acima vemos uma mulher cozinhando. A cena segue intercalando planos detalhe das mãos da mulher sovando e cortando a massa com planos da estátua de Nossa Senhora, segue-se a estes um plano médio<sup>23</sup> da mulher, mas com a câmera baixa em *contra-plongée*<sup>24</sup> — em vez de reta e próxima da altura dos olhos como seria o usual. Há também um plano *close*<sup>25</sup> muito fechado do rosto da mulher, mas do ponto de vista lateral. A cena segue alternando planos, neste padrão “menos convencional” e outros mais comuns, até a personagem da mulher chamar alguém na porta (essa informação pode ser inferida pelo desenvolvimento da cena, pois não ouvimos sua voz). Após uma transição vemos algumas crianças sentadas à mesa. A mulher as serve, há outro plano detalhe da Nossa Senhora, então as crianças rezam e depois comem.

---

22 Tipo de enquadramento que focaliza em algo pequeno, ou parte de algo como um objeto ou parte do corpo.

23 Tipo de enquadramento que abrange geralmente um ou mais atores, da altura do dorso até um pouco acima da cabeça.

24 A palavra *plongée* no francês significa mergulho. No cinema os termos *plongée* e *contra-plongée* são utilizados para designar um tipo de posicionamento de câmera em que ela está com seu eixo inclinado para baixo ou para cima, respectivamente.

25 Tipo de enquadramento que focaliza em um rosto.

Figura 04a — Mulher cozinhando em plano *contra-plongée*



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967)

Figura 04b — Mulher em enquadramento *close lateral*



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967)

Possivelmente a questão mais peculiar da cena seja o som completamente não diegético. Durante toda a cena, em nenhum momento ouvimos sons naturalistas, sejam estes provenientes das mãos da mulher trabalhando a massa, da abertura do forno, de seus passos pela cozinha ou de sua fala chamando as crianças. Existe apenas um barulho exorbitante não identificado. Podemos supor que se trata de algum tipo de engrenagem, pois é um som repetitivo e contínuo. O filme não nos oferece uma explicação acerca de quem é aquela mulher, quem eram aquelas crianças e onde é aquele espaço, ou mesmo em qual tempo. A mesma estátua da Nossa Senhora reaparece quando J. R. recebe em sua casa a visita de *Girl*. Em certo momento ele pede que ela não toque na estátua, pois sua mãe “morreria se algo acontecesse” ao objeto. Esta informação sozinha não é suficiente para concluir, com certeza, que a mulher da cena inicial era sua mãe e as crianças à mesa são seu grupo de amigos. Ou seja, a cena inicial distancia-se bastante das regras hollywoodianas clássicas.

Outra cena peculiar é o momento em que J. R. e *Girl* se conhecem. Inicialmente vemos que J. R. está no bar com os amigos e a partir de então temos um momento de subjetividade mental. Observamos um *close lateral* em J. R. quieto, com a mão nos lábios. Há um corte para o rosto de *Girl* rindo, e outro corte de volta a J. R. No próximo plano os dois estão sentados em um banco. Os planos se intercalam novamente entre J. R. e *Girl*, mas não no mesmo espaço. Ele está no bar e ela está na balsa com ele. Em um desses *closes* em J. R. ele olha na direção (ou muito próximo) da câmera, em um momento de troca com o espectador. Essa montagem intercala planos de J. R. no bar com planos dos dois (juntos ou somente de *Girl*) na barca. Contudo, durante as intercalações de planos o som permanece constante, ouvimos somente o som do bar (o lugar está bem silencioso, pois só J. R. e seus amigos estão no local, mas passos de um deles podem ser ouvidos). Isso demonstra que essa montagem tem a função de nos revelar o que J. R. está pensando. Neste momento ele já conheceu *Girl* na barca e a próxima cena é, portanto, um *flashback*. A montagem está completamente fora da linearidade cronológica. Na cena seguinte assistimos aos acontecimentos de quando os dois se conheceram, e não mais as memórias de J. R. Isso fica claro devido à mudança no som, que deixa de ser o som quase silencioso do bar e passa a conter os sons dos ruídos da barca.

Além das diferenças linguísticas, os filmes da Nova Hollywood são profundamente marcados pelas questões da juventude americana da época: contracultura, drogas, sexualidade, a militância contra a guerra do Vietnã, uma nova representatividade para a mulher e para o negro. *Sexy e marginal* consegue abarcar grande parte destas questões. A história possui elementos em comum com *Bonnie e Clyde*, pois os dois filmes contam histórias de um grupo de ladrões na época da Grande Depressão, dentre os quais há um casal romântico. Todavia, no filme de Scorsese não existe, em momento algum, o *glamour* e a fama, ainda que frágil, obtidos pelos personagens de Arthur Penn. É menos um filme sobre crime e mais filme sobre andarilhos, sobre personagens que não encontram seu lugar no mundo. Pessoas que assim como os jovens das décadas de 1960 e 1970 estavam vivendo em um mundo em transição. Bertha não tem lugar por ser mulher. Após a morte de seu pai, ela passa a viajar pelos Estados Unidos em vagões de trem, conhece alguns homens de quem se torna amiga e passa a cometer assaltos a trens com eles. Quando eles se separam e ela fica novamente sem rumo, Bertha se torna prostituta. Bill não tem lugar por ser operário e sindicalista. Ele acaba assaltando a ferrovia para se vingar dos patrões, mas quando retorna ao sindicato para doar parte dos lucros obtidos com os assaltos é mal recebido por ser ladrão e “andar com negros e prostitutas”. Nos filmes que se distanciam do cinema hollywoodiano clássico existem frequentemente relações de ambiguidade.

Em 1973, Pauline Kael escreveu na revista *New Yorker* uma crítica sobre *Caminhos perigosos* que dizia: “É sobre a vida americana aqui e agora, e não se parece com um filme americano ou não passa essa sensação.” (KAEL, 1973, tradução nossa). No terceiro longa ficcional de Scorsese, o protagonista, Charlie, é um pequeno mafioso que conquista a simpatia do público. Em sua narração em voz *over* ele dialoga ora consigo mesmo, ora com o público, e ora com Deus. Essas narrações geralmente terminam em questionamentos. Em certos casos, as indagações trazem à tona discussões que estavam em voga na época. Em uma delas, Charlie está no bar de seus amigos (nos três filmes, mas especialmente em *Quem bate à minha porta?* e em *Caminhos perigosos* há a representação dos espaços de boemia e da noite urbana). O personagem está assistindo uma dançarina negra seminua e em voz *over* comenta

sobre a beleza da moça. Ele fala que ela é “muito bonita, mas é negra” e em seguida fala “isso não faz diferença” e então passa a se autoindagar — e com isso a indagar também o público e a geração que o assistia — perguntando: “faz?”.

Como mencionamos acima, grande parte dos diretores da Nova Hollywood obteve formação acadêmica, em que estudaram o filme enquanto uma arte própria e puderam ter contato com diversas cinematografias. Os cinemas e os modos de produção externos a Hollywood apresentaram inovações linguísticas e estéticas. Os filmes do Neorealismo italiano, da *Nouvelle Vague* francesa, do *Free Cinema* britânico e do *New American Cinema Group* foram influências frequentes para esses jovens diretores; para Martin Scorsese, em especial o diretor John Cassavetes. As inovações linguísticas trazidas por esses movimentos para o cinema traziam uma estética mais naturalista. Muitos filmes passaram a usar novos equipamentos, mais baratos e mais leves, cenários prontos e luz cuidadosamente montada deram lugar ao uso de locações reais e luz natural. Como exemplificamos acima, posicionamentos e movimentos de câmera que quebravam o padrão tradicional da linguagem clássica de câmera reta e aproximadamente na altura dos olhos passaram a ser mais explorados, ainda que nunca tenham virado a regra, assim como a montagem não linear, dentre diversas outras convenções mencionadas previamente, fartamente utilizadas no cinema hollywoodiano.

As convenções tinham por objetivo ocultar ao máximo o narrador “câmera”, tornando a história o mais natural possível na tentativa de levar o espectador a esquecer que estava diante de uma história sendo contada por alguém. Em contrapartida, ao utilizar a câmera de maneira mais inventiva e menos “natural” o objetivo era justamente chamar a atenção do espectador para o fato de que aquela história era em si uma construção.

### **2.2.2 Fronteiras temporais da Nova Hollywood**

Exatamente quando começa e termina a Nova Hollywood? Essa questão é abordada há muitas décadas, e não temos aqui a pretensão de oferecer uma resposta definitiva. Todavia, podemos apontar algumas das fronteiras discutidas.

Existe de certa forma um consenso de que o marco inicial para Nova Hollywood seria o filme *Bonnie e Clyde - uma rajada de balas (Bonnie and Clyde)*, de 1967, dirigido por Arthur Penn (SKLAR, 1975, p. 350; COOK, 1999, p. 12; BISKIND, 2009, p. 13; HARRIS, 2011, p. 11). O ano de 1967 também recebeu nas salas de cinema *A primeira noite de um homem (The graduate)*, de Mike Nichols.

Os dois filmes apresentavam características inovadoras, eram sensuais e provocativos. *Bonnie e Clyde* em específico trazia uma grande dose de violência. Ambos foram também grandes sucessos de bilheteria, em um momento em que a indústria passava pela sua pior crise. Devido às mudanças estruturais, os estúdios estavam mais abertos a incorporar ideias e projetos inovadores, uma vez que sua linha de produção contínua havia sido desmantelada. Quando esses dois filmes se tornaram sucesso de bilheteria e de crítica (tendo sido indicados ao prêmio da Academia no ano seguinte), abriu-se um breve espaço para que filmes mais ousados e sofisticados recebessem apoio. Filmes como *Sem destino (Easy rider)*, Dennis Hopper, 1969), *A última sessão de cinema (The last picture show)*, Peter Bogdanovich, 1971), *THX 1138* (George Lucas, 1971), *O poderoso chefão (The godfather)*, Francis Ford Coppola, 1972), *A conversação (The conversation)*, Francis Ford Coppola, 1974), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Um lance no escuro (Night moves)*, Arthur Penn, 1975), *Shampoo* (Hal Ashby, 1975) dentre vários outros, configuraram uma forma nova de fazer cinema em Hollywood.

Um novo ponto de virada e uma nova forma de fazer cinema dentro da indústria vieram com o filme *Tubarão (Jaws)*, Steven Spielberg, 1975), que, segundo Schatz (1988, p. 17), redefiniu o potencial de lucro do filme hollywoodiano, iniciando efetivamente uma nova fase na indústria, consolidada por grandes *blockbusters* nos anos subsequentes e por franquias como *Guerra nas Estrelas*. Os estúdios passaram então a projetar grandes filmes-evento, com grandes orçamentos e amplos gastos com distribuição e *marketing*, ainda maiores do que aqueles que haviam feito no passado.

Os filmes típicos da Nova Hollywood não deixaram de ser feitos da noite para o dia, e mesmo depois do sucesso de *Tubarão* ainda foram lançados filmes importantes como *Carrie, a estranha (Carrie)*, Brian De Palma, 1976), *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976), *Todos os homens do presidente (All the president's men)*, Alan J. Pakula, 1976),

*Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979) e *Touro indomável* (*Raging bull*, Martin Scorsese, 1980). Todavia, após 1975, a forma de produção e distribuição se alterou e as temáticas fílmicas desafiadoras presentes na Nova Hollywood foram se tornando cada vez menos presentes.

A geração dos *baby-boomers* envelheceu, e com isso o momento de reivindicações e mudanças sociais pelas quais os Estados Unidos passaram deu lugar a políticas conciliatórias. Os movimentos sociais se desmobilizaram ou enfraqueceram e, no fim dos anos 1970, uma “nova direita” surgiu com um projeto de restabelecimento da autoridade social (PURDY, 2008, p. 255). Na era Reagan o imperialismo americano se tornou mais agressivo e o cinema entrou em outra fase. Segundo Trovão (2006, p. 2), o cinema industrial americano transformou-se em instrumento da segurança nacional, propagador, difusor e apoiador da política do governo.

**TERCEIRO CAPÍTULO**  
**DOS URBANOS DE *LITTLE ITALY* AOS ANDARILHOS FORA DA LEI DA GRANDE**  
**DEPRESSÃO:**

O olhar de Scorsese sobre a sua geração

O cinema da Nova Hollywood é feito por jovens, sobre jovens e para jovens. Podemos traçar nos três filmes de nossa pesquisa questões diretamente relacionadas à juventude das décadas de 1960 e 1970, como parte do tema principal de suas narrativas. Cada um dos filmes aborda à sua maneira um conjunto de elementos que representam o que era fazer parte da geração dos anos 1960 e 1970.

*Quem bate à minha porta?* lida com as questões do desemprego na juventude, a vida boêmia e a conquista da liberdade sexual feminina. *Sexy e marginal* versa sobre o lugar da mulher e do negro na sociedade americana, movimentos sociais, pessoas deslocadas e marginalizadas. *Caminhos perigosos* compartilha o espaço da noite e da boemia, mas traz elementos da criminalidade, drogas e violência, com uma trilha sonora que inclui músicas de *rock*.

Em nossa pesquisa, pudemos perceber duas prováveis razões para o interesse dos realizadores da Nova Hollywood, em especial de Martin Scorsese, em evidenciar temas relacionados à juventude.

No segundo capítulo nós discutimos como uma das características principais da Nova Hollywood está na faixa etária de seus realizadores, composta em maioria pelos membros mais velhos da geração *lucky few* e pelos membros mais novos da geração *baby-boom*. Como já explicado, com o fim da verticalização dos sistemas de estúdios e abertura de cursos universitários que ofereciam formação acadêmica em cinema, houve uma grande renovação nas equipes responsáveis pela produção dos filmes, que passou a incluir jovens que adentraram o mercado cinematográfico após a graduação na universidade e outros que migraram da televisão.

Na Nova Hollywood, não somente os jovens eram retratados nas telas, mas seus problemas, sua música, suas lutas, passam a ser a temática de vários dos filmes. Tratar destas questões não era em si uma novidade; filmes como *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1955), *Sombras* (John Cassavetes, 1958), *Amor sublime amor* (Jerome

Robbins e Robert Wise, 1961), *Bonequinha de luxo* (Blake Edwards, 1961), são apenas alguns exemplos de filmes em que a juventude ocupa o foco temático. Todavia, os filmes da Nova Hollywood apresentam uma incidência elevada destes temas.

A segunda razão está no contexto histórico da década de 1960 e 1970. Historiadores sempre gostam de lembrar que o estudo da História é o estudo das permanências e rupturas. Momentos históricos de grandes rupturas são frequentemente monumentalizados, justamente por se tratarem de episódios que contribuíram para significativas alterações no rumo da História, ainda que nunca exista uma ruptura total com o passado. Nesse sentido, as décadas de 1960 e 1970 estão cristalizadas no imaginário coletivo como uma época em que o jovem militante e rebelde saiu às ruas para lutar contra o *establishment*.

Segundo Purdy (2008, p. 253), a década de 1960 foi apelidada pelos historiadores de “a longa década”, uma vez que as mudanças sociais e culturais que se estabeleceram ali foram sentidas ao longo da década de 1970. Mudanças essas que apesar de trazerem transformações significativas para a sociedade não chegaram a modificar a ordem social e econômica da sociedade americana.

Houve durante essas décadas um grande número de lutas sociais encabeçadas pela juventude. Mesmo que o grande grupo “juventude” fosse subdividido em vários outros grupos com suas próprias lutas e pautas distintas. Nos Estados Unidos os negros lutavam por direitos civis e contra o racismo, as mulheres lutavam contra o machismo, por liberdade sexual e reprodutiva, e os hippies criticavam os valores da classe média, lutavam pelo fim da guerra do Vietnã e pela liberalização das drogas. Na França, em maio de 1968, os estudantes saíram às ruas em prol da educação e conseguiram desencadear uma greve geral. No Brasil, estudantes se organizaram contra a ditadura civil-militar, mesmo enfrentando fortes sanções do governo, prisões e tortura. Um fator em comum que havia entre todas essas lutas era o fato de serem encabeçadas ou contarem com uma presença maciça de pessoas jovens. Essa unidade geracional acabava unindo as pautas e em vários momentos interessando a mais de um dos grupos, uma vez que um jovem poderia fazer parte de mais de uma dessas categorias. O movimento dos negros americanos pelos direitos civis influenciou os estudantes franceses que por sua vez influenciaram os brasileiros. Os meios de

comunicação da época permitiam que se tomasse conhecimento das lutas, dos problemas e da cultura da juventude de outros lugares.

Cabe-nos apontar que por mais que nesses países — e em outros — o número de jovens que se envolveu em lutas por mais direitos tenha sido expressivo, certamente ele não engloba a totalidade da juventude que viveu nas décadas de 1960 e 1970. Ainda assim existe um conceito mítico de “jovem da década de 1960 e 1970” que possui um *status* de monumento. Theodore Roszak, no livro *A Contracultura* (1972), comenta sobre a heterogeneidade do grupo. O autor relata o caso de um protesto contra a Marinha americana que se passou no *campus* da Universidade de Berkeley em 1966 e que contava tanto com estudantes quanto com pessoas de fora da comunidade universitária, tendo sido liderado por um homem de “quase trinta anos de idade”, idade a qual Roszak questiona como não sendo exatamente jovem. Todavia, apesar da diversidade de pautas e até de idade, havia reconhecimento e pertencimento na luta da causa jovem: o autor comenta que “se não pudermos utilizar a palavra ‘juventude’ para abranger essa heterogênea população, talvez tenhamos de inventar outra. Inegavelmente, porém, o grupo existe, com uma solidariedade consciente” (ROSZAK, 1972, p. 40-41).

Assim como as mulheres se tornaram um grupo social identificável, também se tornaram os jovens, e umas das principais associações feitas com a juventude dessa época era a da rebeldia. Segundo Purdy (2008, p. 250), manifestações, motins e ocupações tornaram-se comuns em universidades americanas, e entre 1963 e 1968 houve 341 motins urbanos de negros em 265 cidades. A maioria deles aconteceu em resposta a ações de violência policial.

Purdy (2008, p. 249) também chama a atenção para uma importante faceta dos movimentos sociais da juventude, a nova esquerda, nos anos 1960. Esse grupo valorizava a juventude, pactuava com ideais antielitistas e combatia a hipocrisia e alienação da sociedade americana. Diferenciava-se, ainda que não completamente, da velha esquerda, que era formada pela classe trabalhadora, se organizava em sindicatos e possuía ideais mais próximos do socialismo. O autor comenta que existe uma continuidade entre as duas gerações, mas os jovens da nova esquerda eram em geral estudantes universitários e possuíam como pautas a luta contra o imperialismo e contra

a Guerra do Vietnã, um desejo por maior liberdade individual, e por uma democracia participativa. Para Roszak, a juventude da época é fruto da tecnocracia, referindo-se a “forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional” (1972, p. 19). Segundo o autor, estes jovens se rebelaram contra a passividade da geração adulta (ROSZAK, 1972, p. 34). O autor conclui que

O fato é que foram os jovens, à maneira amadorística e até mesmo grotesca, que deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos. Arrancaram-nas de livros e revistas escritos por uma geração mais velha de rebeldes, e a transformaram num estilo de vida. Transformaram as hipóteses de adultos descontentes em experiências, embora frequentemente relutando em admitir que às vezes uma experiência redundava em fracasso. (ROSZAK, 1972, p. 37).

As questões-chave dos jovens dos anos 1960 e 1970 e suas experiências, quer sejam as manifestações contra o sistema, o uso de drogas ou mudança de paradigma da liberdade sexual, estão presentes nos filmes da Nova Hollywood e nos filmes de nossa pesquisa. Nosso intuito neste capítulo é mostrar como essas temáticas da juventude se relacionam com os filmes analisados. Esse fator é importante, não somente porque os filmes tratam de personagens jovens, mas também porque a Nova Hollywood se trata, em si, de novos e jovens realizadores.

### **3.1 Conceito de geração e juventude**

O conceito de juventude é comumente associado a palavras como rebeldia, militância, drogas, festas, liberdade, entre outras. Muitas dessas palavras são associadas no imaginário social à geração de jovens dos anos 1960 e 1970. Para compreender melhor como esses conceitos surgiram nos debruçaremos sobre os textos *A construção sociológica da juventude* (1990), de José Machado Pais, e *O conceito de geração nas teorias sobre juventude*, de Carles Feixa e Carmen Leccardi (2010).

Para José Machado Pais, o conceito de juventude foi, como sugere o título de seu texto, historicamente e sociologicamente construído. Essa construção tende a associar a juventude à instabilidade social e aos problemas sociais. Para Pais, adultos são socialmente construídos como pessoas com responsabilidades (com casas, empregos, filhos etc.) e à medida que os jovens atingem essas conquistas, eles mudam

da categoria de jovens para a de adultos. Historicamente os jovens enfrentam dificuldades em acessar o mercado de trabalho, o que agrava seu *status* de problema social (PAIS, 1990, p. 141).

Segundo o autor, nos anos 1960 e 1970 os jovens se engajaram em movimentos em busca de maior respeitabilidade e representação (luta contra a guerra do Vietnã, movimento feminista, movimento pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, movimentos sindicais, movimento estudantil nas universidades), sendo que os estudos acerca da juventude do final dos anos 1960 tendem a tratar dessa juventude como protagonista de uma crise de valores e conflito de gerações. Já nos anos 1970 os problemas passam a ser estudados a partir de uma abordagem econômica (PAIS, 1990, p. 143).

Essa abordagem homogênea que condensa todo um grupo de pessoas debaixo da classificação *juventude* é criticada por Pais. A principal questão de seu texto é mostrar como a juventude tende a ser — erroneamente — entendida como um bloco de indivíduos quando pensada somente através de um conceito de geração, sendo que existem diferenças sociais importantes dentro do grupo. Para isso o autor se debruça sobre as duas principais correntes teóricas da sociologia que pensam a questão da juventude, uma geracional e outra classista. Essas correntes possuem pontos de convergência e pontos em que são mutuamente excludentes, mas concluímos que existem aspectos teóricos das duas que nos auxiliam a pensar quem são os jovens presentes nos filmes aqui analisados.

Pais levanta um questionamento importante acerca da percepção que a juventude tem sobre si mesma. Geralmente sendo apresentada, como mencionamos, por seus problemas sociais (falta de emprego, conflito com os pais, luta por educação de qualidade, problemas com drogas, delinquência), Pais questiona sobre o quanto desses problemas são percebidos como problemas pelos próprios jovens (1990, p. 144) ou seriam imposições lançadas a eles por outros grupos.

A ideia do que é a juventude é muitas vezes imposta pela mídia, por discursos políticos e até pela sociologia. A definição da cultura juvenil é um mito que se aproxima mais da representação do que da realidade. Alguns jovens podem se reconhecer nesse mito e acabam por transformá-lo parcialmente em realidade, formando o que o autor

chama de *consciência geracional*. Outros, porém, não se reconhecem no mito, mas reconhecem que ser jovem é uma experiência distinta da de outros jovens (PAIS, 1990, p. 145).

Os indivíduos, segundo Pais, tomam consciência de características específicas de um período de suas vidas. Quando mais indivíduos fazem o mesmo, essas fases passam a fazer parte da cultura; quando elas fazem parte de um problema social, elas viram políticas públicas. O conceito de infância surge, segundo Phillippe Arries (*apud* PAIS, 1990, p. 147), entre os séculos XVIII e XIX quando as taxas de mortalidade infantil diminuíram. A adolescência aparece como consciência social na segunda metade do século XIX, devido a problemas e tensões sociais que causaram mudanças nos anos de escolaridade, ingresso no mercado de trabalho e constituição familiar, e a juventude virou consciência social quando surgiram problemas sociais na passagem da infância para a vida adulta (PAIS, 1990, p. 147-148).

Na corrente geracional os indivíduos são classificados como jovens através da aproximação etária, existindo assim uma consciência coletiva de que existem outros grupos mais jovens e mais velhos que se distinguem do grupo jovem. Esse grupo também possui valores, interesses, problemas, referências sociais e culturais que são próprias da sua geração (PAIS, 1990, p. 152). Essa distinção faz com que se possa polarizar de um lado uma *cultura jovem* e de outro uma *cultura adulta*. Segundo o autor, processos políticos de grande amplitude tendem a formar jovens com consciência geracional, pelo seu estado de disponibilidade, por estarem em uma fase de aprendizagem sobre a vida social e permeabilidade ideológica (p. 153). Para a corrente geracional, os indivíduos experimentam o mundo a partir do ponto de vista etário e não de classe (p. 154).

Sobre os anos 1960 e 1970, o autor aponta que as características pelas quais a juventude passou a ser considerada e analisada culturalmente — radical, rebelde e conflituosa — seriam desejos emancipatórios da geração dos adultos. Segundo Pais (1990, p. 156), para a teoria geracional, “manifestações de relativo confronto intergeracional corresponderiam mais a um processo de ritualização de afirmação de independência em relação ao mundo adulto do que propriamente à contestação compulsiva das instituições de socialização dominadas pelos adultos”.

Para a corrente geracional ou os jovens internalizam os conceitos e a cultura dos adultos e os reproduzem ou não os internalizam e formam-se fracionamentos culturais entre as gerações (p. 156).

A crítica de Pais à corrente geracional é que ela homogeniza em excesso o conceito de juventude, oferecendo pouca atenção às distinções sociais, econômicas e culturais. Em contrapartida a esta corrente temos, portanto, a corrente classista.

Essa corrente é, segundo o autor, crítica ao conceito de juventude, mesmo enquanto categoria, pois a análise acontece em termos de classes sociais. O autor afirma que a corrente classista entende as culturas juvenis sempre como produtos de relações antagônicas de classe (PAIS, 1990, p. 157), sendo as culturas juvenis soluções de classe a problemas compartilhados por jovens de determinadas classes. Segundo Pais, essa corrente acaba, por consequência, forçando elementos da cultura juvenil a se encaixarem em suas definições ou perde o interesse por manifestações que não se encaixam (p. 158).

Pais conclui que tanto na corrente geracional quanto na corrente classista a cultura juvenil é colocada em oposição à cultura dominante, seja ela de gerações mais velhas ou de resistência à classe dominante (1990, p. 160).

Em nossa análise utilizaremos conceitos presentes nas duas correntes, entendendo que elas não são mutuamente excludentes, e que ao complementá-las poderemos obter uma boa fundamentação de análise.

Os autores Carles Feixa e Carmen Leccardi trazem como contribuição um artigo no qual traçam um longo panorama acerca da construção do conceito de geração. Nesse texto os autores citam as teorias de vários historiadores, filósofos, sociólogos e teóricos que pensaram a juventude e procuraram entender a sociedade a partir do ponto de vista da geração. Desses, o que mais nos interessou foi o inglês Philip Abrams, que, segundo Feixa e Leccardi, expandiu a noção histórico-social de geração relacionando-a à identidade (FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 190). Segundo os autores, Abrams definiu identidade como a combinação da história individual e social; uma nova geração se formaria, portanto, a partir de fatores históricos e sociais que subsidiam novas identidades. A conclusão dos autores é que

Sociologicamente, portanto, as gerações não surgem da cadência temporal estabelecida por uma sucessão de gerações biológicas. Em outras palavras: não há padronização do tempo para medir ou prognosticar seu ritmo. Do ponto de vista sociológico, uma geração pode ter dez anos, ou como aconteceu nas sociedades pré-modernas, vários séculos. Pode incluir uma pluralidade de gerações biográficas ou, como na história de muitas sociedades tradicionais, apresentar apenas uma geração sociológica. Elas cessam quando novos e grandes eventos históricos – ou, mais frequentemente, quando lentos e não catastróficos processos econômicos, políticos e de natureza cultural – tornam o sistema anterior e as experiências sociais a ela relacionadas sem significado (FEIXA; LECCARDI, 2010, p. 191).

Para entender como a Nova Hollywood surgiu, discutimos no segundo capítulo uma série de eventos históricos relacionados a uma ampla conjuntura que inclui o fim do sistema de estúdios, a ascensão da televisão, a abertura de cursos de cinemas nas universidades e os novos cinemas de vanguarda.

Queremos entender agora como a Nova Hollywood construiu um discurso acerca do jovem, posto que, para nós, o tema principal de *Quem bate à minha porta?*, *Sexy e marginal* e *Caminhos perigosos* é a juventude. Levaremos em conta para isso o sujeito, Martin Scorsese, problematizando como sua identidade e trajetória pessoal são o fio condutor dos três filmes, e como eles fazem parte da construção do conceito de geração dos anos 1960 e 1970.

Martin Scorsese nasceu em 1942 em uma família de descendentes de imigrantes italianos, no bairro *Queens*, em Nova Iorque, e quando era criança seus pais se mudaram — de volta — para *Little Italy*, em Manhattan. Scorsese comenta sobre essa mudança em uma entrevista publicada no livro *Conversas com Scorsese*, de Richard Schickel (SHICKEL, 2010, p. 19-23). Segundo o cineasta, a mudança ocorreu porque seu pai se envolveu em uma briga com o proprietário da casa que alugavam. Casa essa que havia sido “dada” em virtude de laços de amizade de seu pai com uma família do crime. Scorsese diz na entrevista que “se você não tem uma formação e está trabalhando em determinada área, você deve fidelidade a um determinado grupo” (p. 19). Essas relações de poder, construídas através da fidelidade devida, dentre os imigrantes italianos são um tema recorrente da obra de Scorsese, especialmente nos filmes em que ele assina o roteiro além da direção. É o caso de dois dos nossos objetos de estudo, *Quem bate à minha porta?* e *Caminhos perigosos*. Mais adiante na entrevista, Scorsese diz que “o Lower East Side era bem difícil” (p. 21). Sua família

havia se mudado de uma casa grande com quintal para um apartamento pequeno com muita gente, onde ele não conseguia se esconder. A mudança de casa trouxe também a mudança de escola, de uma instituição pública no *Queens*, Martin passou para uma escola católica irlandesa. A igreja tornou-se, segundo ele, o local onde encontrou paz e proteção. O espaço do bairro e a relação com a Igreja são alguns dos principais temas de seu longa-metragem de estreia.

### **3.2 *Quem bate à minha porta?*: produção independente**

Segundo Thompson e Christie (1989, p. 49), *Quem bate à minha porta?* foi planejado para ser a segunda parte de uma trilogia que terminaria com *Caminhos perigosos*. A primeira parte não chegou a ser feita e os dois filmes, apesar de compartilharem temas, não podem ser considerados parte de uma mesma história exatamente, pois tratam de personagens distintos e possuem focos diferentes. Os dois abordam questões de camaradagem entre os personagens masculinos ítalo-americanos e romances com mulheres que não se encaixam em suas vidas, mas o primeiro filme, *Quem bate à minha porta?*, apresenta o romance do personagem principal em primeiro lugar no desenvolvimento de sua história, já *Caminhos perigosos* tem a camaradagem como o centro de sua narrativa.

Em *Quem bate à minha porta?* Scorsese trata tanto do seu espaço de vivência quanto da sua formação católica. No filme, o personagem de Harvey Keitel, J. R., um jovem desempregado que passa a maior parte do dia na companhia de seus amigos, reprime seus desejos sexuais para obedecer aos dogmas católicos. O filme se passa, como já citamos, no espaço no qual Martin Scorsese cresceu e o cineasta faz grande utilização dele, tanto em cenas internas quanto, principalmente, externas.

A *Little Italy* de Scorsese é representada nas cenas internas, frequentemente como espaços pequenos, velhos (com paredes descascadas e mofo nos cantos superiores). Os espaços externos são lugares de sociabilidade dos amigos, de boemia, mas também de disputa.

Na primeira cena de *Quem bate à minha porta?* vemos uma mulher cozinhando e alimentando um grupo de crianças enquanto um alto som de maquinário compõe a

banda sonora. Antes que a cena acabe inicia-se um *raccord* sonoro e ouvimos um locutor de rádio anunciar o horário, o nome da estação de rádio e a temperatura do dia. Após essa voz a música *Jenny Take a Ride*, executada por Mitch Ryder and The Detroit Wheels<sup>26</sup> começa a tocar. Na transição das imagens, vemos um plano detalhe de um homem com as mãos para trás segurando um pedaço de madeira. Nos próximos planos vemos sete homens jovens, cinco estão posicionados de um lado e dois do outro. Dois deles estão discutindo — o que tem o pedaço de madeira nas mãos é um deles — e há tensão em suas expressões. Os outros rapazes parecem estar razoavelmente tranquilos, de um lado um deles está fumando um cigarro e outro boceja, do outro lado um dos rapazes coça os olhos despreocupadamente, ao que podemos interpretar que, para eles, essas brigas de rua eram algo rotineiro.

Os homens começam então a brigar fisicamente, com socos, chutes e correria. A cena parece ser uma referência ao início de *Amor, sublime amor* (*West Side Story*, Jerome Robbins e Robert Wise, 1961). As duas representam uma briga de rua de jovens nova-iorquinos, ambos os cenários são semelhantes (ruas da cidade, grades, muros pichados). Existe também uma relação entre a música e a ação que vemos retratada na tela. No caso de *Amor, sublime amor*, o filme é um musical que coreografa a luta entre as duas gangues sem a pretensão de aparentar naturalidade, ou seja, sabemos que estamos assistindo a uma dança sobre uma luta. No filme de Scorsese, apesar de a briga parecer naturalista, ela também aparenta ser coreografada, especialmente devido à montagem, mas também pela maneira como os atores se movimentam.

No plano aqui representado na Figura 05a há uma ritmização da montagem com a música, e a maneira como o personagem que está deitado no chão vai rolando pela calçada enquanto os que estão em pé o perseguem assemelha-se a movimentos de uma dança. Isto também pode ser visto na Figura 05b, em que vemos o momento em que um dos outros personagens corre para rua e é perseguido pelos outros rapazes.

---

26 Canção lançada em 1965.

Figura 05a — Briga na calçada.



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967).

Figura 05b — Briga na rua.



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967).

A referência a *Amor, sublime amor* é importante, pois como já citamos, o filme também apresenta como tema principal a questão da juventude, da violência e da delinquência e disputa geográfica no bairro.

*Quem bate à minha porta?* é um filme sobre o lugar onde Martin Scorsese vivia e sobre os jovens que ocupavam aquele espaço. A cena de abertura possui pouco mais de um minuto, e nela já somos apresentados a diversos elementos do que viria a ser o filme e o estilo de direção do cineasta. A música *pop/rock*, o cotidiano nas ruas, o agrupamento em gangues e a ritmização de uma juventude urbana que parecia estar sempre em movimento.

Essa produção foi filmada durante um longo período de anos, desde que Scorsese estava na graduação de cinema na NYU, em 1965, até ser finalizado, somente em 1969. O dinheiro que Scorsese e sua equipe de amigos, colegas e um de seus professores mentores da NYU, Haig Manoogian, usaram para realizar a produção veio de empréstimos feitos por seu pai e seus colegas. Segundo Scorsese, foi o primeiro filme a mostrar como os ítalo-americanos eram de verdade, o que ele considerava como algo positivo (THOMPSON; CHRISTIE, 1989, p. 50-54).

Martin Scorsese, além de suas características mais comumente citadas (ítalo-americano, católico, criado no bairro nova-iorquino de *Little Italy*), é também um grande conhecedor e apaixonado por cinema e esse fator é bastante relevante em sua filmografia. Já nesse primeiro longa podemos perceber a vasta cultura cinematográfica de seu realizador, através das referências e diálogos presentes no filme.

J. R., seu personagem principal — e possível *alter-ego* do diretor — é um entusiasta dos filmes clássicos do gênero *western*. Desde o primeiro momento em que conhece *Girl* ele aborda esse tópico de conversa, e durante a história ele a leva ao cinema para assistir *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959).

Há uma importante cena no filme em que J. R. e seu amigo Joey viajam para uma pequena cidade do interior para encontrar um amigo. Lá eles vão a um bar e no dia seguinte sobem uma montanha. A subida até o topo é árdua para os personagens. Não é uma montanha que exija uma escalada, ou algo assim, apenas uma caminhada morro acima, contudo os rapazes da cidade encontram bastante dificuldade. Joey reclama durante todo o trajeto, ao passo que J. R. parece contente com o desafio. Ao

chegarem no topo, Joey continua reclamando e dizendo que não entendeu o propósito de terem subido até ali. J. R., entretanto, permanece em silêncio observando a vista de maneira contemplativa.

A montanha pode ser interpretada como uma metáfora, ao buscar o cume da montanha, J. R. está buscando por seu caminho. A juventude é um momento de transição. É o período quando as pessoas passam da infância/adolescência para a fase adulta; além disso, a geração de jovens dos anos 1960 e 1970 também viveu mudanças socio-históricas muito particulares. A batalha interna que o personagem J. R. está vivendo está conectada a alguns aspectos destas mudanças, como o secularismo e a liberdade sexual feminina. *Girl*, a namorada de J. R., é uma mulher que representa a mulher moderna da época que ao longo do século XX conquistou várias liberdades, como o direito de morar sozinha, de trabalhar fora, de se relacionar com quem quisesse. Nos anos 1960, especialmente devido ao lançamento da pílula anticoncepcional no final da década anterior, essas mulheres estavam conquistando também o direito de ter relações sexuais sem serem casadas. J. R., todavia, não consegue ter um relacionamento sexual com *Girl*, pois os dogmas de sua criação católica pesam sobre sua consciência.

Figura 06a — Subida na montanha.



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967).

Figura 06b — Subida na montanha



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967).

No capítulo dois trouxemos as contribuições de David Bordwell sobre como o cinema clássico hollywoodiano funciona, sempre priorizando a linearidade e a clareza e evitando situações de ambiguidade ou subjetividade. Pensamos que esta cena se distancia destas premissas e pode ser entendida como um exemplo de como a Nova Hollywood se diferenciava da Hollywood clássica.

Em geral, nos filmes clássicos, todas as cenas devem de alguma forma mover a história ou nos apresentar informações relevantes sobre os personagens. Se uma cena pode ser cortada da versão final do filme, sem prejuízo para a história, provavelmente ela será. Esta cena da viagem ao interior é um exemplo contrário a esta regra. Caso tivesse sido cortada do filme não mudaria em absoluto o destino dos personagens. Compete-nos então realizar uma interpretação acerca do possível significado desta cena no filme. Uma das temáticas mais importantes para Scorsese é sua relação com o espaço que o rodeia, no caso, o espaço urbano das ruas de Nova Iorque, ou seja, a paisagem de uma Manhattan dominada por concreto. Este espaço, todavia, contempla tanto o visual quanto o sonoro, ou seja, os sons presentes em sua vida. Scorsese diz em entrevista:

Sob vários aspectos, o principal era a experiência da música. Eu vivia numa zona com muita população, onde a música costumava estar constantemente a tocar, proveniente de vários apartamentos ao longo da rua, dos bares e das pastelarias. A rádio estava sempre ligada e uma máquina de discos tocava habitualmente na rua. Nos andares de habitação, ouvia-se, num ópera, noutro Benny Goodman e noutro *rock 'n roll* [...] (THOMPSON; CHRISTIE, 1989 p. 54).

No caso dos filmes *western* a relação com o espaço também é uma das temáticas mais importantes. A ideia de fronteira, de domar o espaço e civilizá-lo são alguns *leitmotivs* do gênero. Por isso, podemos interpretar que a cena em que sobem a montanha representaria um desejo de aproximação de J. R. com os seus heróis. Ele deseja ser como John Wayne.

Ao chegar no topo da montanha o filme dispende um largo tempo, com largos planos que passeiam pela vista do horizonte longínquo do campo, acompanhados dos sons de folhas ao vento e pássaros. A cena contrasta com todas as outras do filme.

*Quem bate à minha porta?* não foi um filme comercial, mas fez sucesso suficiente na crítica e em festivais para abrir portas a Martin Scorsese. Em seu próximo filme o cineasta se afasta de seus temas — cinema, catolicismo, *Little Italy* — e parte para Hollywood.

### **3.3 *Sexy e marginal*: a geração anos 1960/70 nos anos 1930**

*Sexy e marginal* foi o primeiro filme de Martin Scorsese feito em Hollywood. Antes de trabalhar neste filme o diretor chegou a participar da equipe que filmou o documentário *Woodstock* e esteve envolvido por uma semana nas filmagens de *The Honeymoon Killers*. Segundo o próprio diretor, ele foi demitido deste filme por uma razão muito válida:

Tratava-se de um argumento de duzentas páginas e eu estava a filmar tudo em planos longos, sem nenhuma cobertura, porque era um artista! Uma vez que os homens do dinheiro só tinham o suficiente para um filme de 150.000 dólares a preto e branco, disseram que simplesmente não podíamos continuar; tinha de haver grandes planos, ou outra coisa do gênero. Claro que nem todas as cenas estavam filmadas de um só ângulo, mas muitas delas estavam, de modo que não havia maneira de evitar um filme com quatro horas de duração. Isso foi uma grande lição. De 1968 a 1972, estava com muito medo de ser despedido de novo. Por isso, quando comecei com *Uma Mulher de Rua* [*Sexy e marginal*]

desenhei cada uma das cenas, cerca de quinhentas no total. (THOMPSON; CHRISTIE, 1989, p. 61)<sup>27</sup>.

Apesar de não ter escrito o roteiro, a experiência de ter dirigido *Sexy e marginal* foi importante para que Scorsese aprimorasse sua técnica e fizesse contatos importantes na indústria. Grande parte da equipe de seu próximo filme, *Caminhos perigosos*, trabalhou com o diretor nesta ocasião (THOMPSON; CHRISTIE, 1989, p. 65).

Lançado em 1972, *Sexy e marginal* é baseado no livro *Sister of the road*, uma biografia escrita por Dr. Ben Reitman a partir dos relatos feitos pela própria Bertha Thompson, lançado em 1937. O livro em questão não está compreendido para efeitos desta pesquisa como um objeto de análise, sendo considerado somente o filme. Trata-se, portanto, de um filme bastante distinto de nossos outros objetos de pesquisa. É um filme de época, retratando a década de 1930, período conhecido historicamente nos Estados Unidos como “A Grande Depressão”. Neste período o país se encontrava em uma grande crise financeira causada pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929. A situação devastou a economia americana e afetou todo o ocidente capitalista. Nos Estados Unidos, milhões de pessoas ficaram desempregadas. O filme também difere dos outros em sua localização; situando-se no interior da região sul, a história contrasta com o meio urbano nova-iorquino dos dois outros filmes.

Todavia, apesar de se passar nos anos 1930, na época da Grande Depressão, possivelmente esse seja, dos três filmes aqui analisados, o que mais representa a geração dos anos 1960 e 1970 de maneira ampla, pois rompe as barreiras dos arredores do bairro onde cresceu Martin Scorsese. Não por acaso esse filme não foi escrito por ele. Segundo Thompson e Christie (1989, p. 60), Scorsese teve liberdade para fazer escolhas estilísticas desde que não ultrapassasse o orçamento e incluísse cenas de nudez.

No primeiro capítulo, ao buscarmos os fundamentos da teoria da história para tratar de fontes cinematográficas, citamos Marcos Napolitano no que se refere a como trabalhar com filmes históricos de ficção. Aproveitamos esse momento para lembrar que

---

27 O livro utilizado é uma edição de tradução portuguesa, por isso há algumas diferenças na ortografia e no nome do filme, por tratar-se de uma citação direta.

para o autor um filme é um documento histórico da sociedade e da época que o produziu, e não da época a qual ele retrata (NAPOLITANO, 2011, p. 84). Levando isso em consideração, é possível perceber como *Sexy e marginal* se aproxima da geração dos anos 1960 e 1970.

Quando analisamos o grupo de marginais (no sentido de “à margem da sociedade” inicialmente, e mais tarde no sentido de “foras da lei”), podemos traçar paralelos com o movimento *hippie*. Analisando os personagens de *Sexy e marginal* individualmente, constatamos que se encontram os outros representantes dos grandes movimentos da juventude dos anos 1960 e 1970, a mulher, o negro, a esquerda. Na cena dos créditos iniciais, Bertha corre atrás de um trem de carga em movimento e sobe em um dos vagões vazios. Neste filme, assim como no anterior, a ritmização da música e da imagem é um elemento importante da cena. Aqui acompanhamos uma trilha sonora típica do sul dos Estados Unidos e ouvimos o som do instrumento gaita de boca bastante destacado. A imagem se torna preta e branca (o resto do filme é colorido) e vemos o trem em movimento com imagens sobrepostas através de fusões. Cenas “típicas” da Grande Depressão, como avisos que não existem empregos, jornais com manchetes sobre a crise, pessoas em filas para receber um prato de sopa, homens na bolsa de valores e conflitos com a polícia são sobrepostas a imagens do trem e imagens de Bertha caminhando em diversos espaços, como estradas, cidades, lojas.

Figura 7a — Imagens em transição, pés e trilho de trem



Fonte: *Sexy e marginal* (Martin Scorsese, 1972).

Figura 7b — Imagens em transição, pernas e cena de manifestação.



Fonte: *Sexy e marginal* (Martin Scorsese, 1972).

*Sexy e marginal* é uma história sobre pessoas em movimento, mas sem destino certo. Elas caminham — e embarcam em trens — porque não têm para onde ir e não podem ficar onde estão. Estão em busca de um lugar, numa sociedade que os rejeita.

Durante os anos 1960 e 1970 houve um grande número de jovens de classe média que fugiram de suas casas nos Estados Unidos. Segundo Theodore Roszak (1972, p. 44-45), alguns desses jovens vagaram por zonas boêmias dos Estados Unidos e da Europa e alguns inclusive foram para a Índia, buscando uma região onde as drogas eram legalizadas e de baixo custo. O autor apresenta dados do *Federal Bureau of Investigation* (FBI), o Departamento Federal de Investigação americano, que revelam que no ano de 1966, 90 mil jovens fugitivos foram apreendidos. Os motivos pelos quais os personagens de *Sexy e marginal* abandonaram seus lares não são os mesmos dos jovens do movimento *hippie*, entretanto existe uma semelhança em suas vidas na estrada. Para Roszak, os *hippies* praticam uma marginalização voluntária em um sistema que é ferozmente marginalizante (1972, p. 46).

É o sintoma de uma geração em conflito e em transição. As mudanças sociais instigadas pela juventude dos anos 1960 e 1970 foram catalisadoras na conquista de direitos, especialmente para mulheres e negros — não por acaso, os sobreviventes ao final do filme —, mas essas conquistas não deram conta de resolver o problema da desigualdade social. O sindicalista de esquerda morre brutalmente nas mãos dos capangas da ferrovia.

### **3.4 Caminhos perigosos: a busca pelo respeito dos adultos**

O bairro de *Little Italy* enquanto espaço de sociabilidade e poder, a importância da rua e as limitações da comunidade também estão presentes tanto em *Quem bate à minha porta?* quanto em *Caminhos perigosos*. O cineasta relata como funcionava a dinâmica geográfica de *Little Italy*:

Nesta altura, a comunidade ítalo-americana vivia numa série de dez blocos de prédios, que começava em Houston Street até à Canal Street, em Chinatown. Os três blocos principais ficavam em Elizabeth Street, Mott Street e Mulberry Street. Little Italy estava rigorosamente definida, de tal modo que muitas vezes pessoas de um bloco não poderiam ir morar com outras de outro bloco. Elizabeth Street era sobretudo siciliana, tal como os meus avós, e aqui as

peessoas tinham as suas próprias normas e leis. Não nos importávamos com o governo, a política ou a polícia: sentíamos que estávamos certos quanto aos nossos costumes. (THOMPSON; CHRISTIE, 1989, p. 28).

*Caminhos perigosos* é um filme sobre um jovem em busca de respeito. Charlie, personagem principal da história, quer deixar de ser jovem e tornar-se um adulto. Mencionamos anteriormente que um adulto é aquele que, diferentemente do jovem, tem responsabilidades, um emprego fixo, uma casa, uma família. Durante este filme Charlie se esforça para conseguir algumas dessas coisas, ou pelo menos, abrir o caminho até elas. Com relação a emprego, por exemplo, Charlie deve atender às expectativas de seu tio, um mafioso do bairro, que deseja que ele siga seus passos, assumindo um restaurante que, apesar de não ser explicado dessa forma para o espectador, podemos entender que possui importância estratégica na gerência dos negócios do tio.

*Quem bate à minha porta?* e *Caminhos perigosos* fazem parte de uma mesma estrutura temática na filmografia de Martin Scorsese. Os dois filmes, como vimos ressaltando, tratam do espaço no qual o cineasta viveu em sua juventude. Eles contam histórias diferentes e apresentam personagens diferentes, mas em alguns aspectos *Caminhos perigosos* continua a narrativa e a temática de *Quem bate à minha porta?*.

Nas duas últimas cenas de *Quem bate à minha porta?*, vemos o personagem de Harvey Keitel, J. R., em uma igreja rezando e depois o vemos na rua encontrando seus amigos. Em *Caminhos perigosos*, a primeira fala do filme é:

Você não compensa pelos seus pecados na Igreja, você faz isso nas ruas, faz isso em casa, o resto é besteira e você sabe disso.<sup>28</sup>

Esta fala na voz *over* de Martin Scorsese é dita antes mesmo de Harvey Keitel aparecer na tela, enquanto a ouvimos vemos o logotipo da Warner — companhia responsável pela distribuição do filme — e uma tela preta. Quando a fala acaba vemos Charlie acordando assustado. Ele se levanta da cama, vai até o espelho e se olha. Há bastante barulho ao fundo, podemos ouvir trânsito de veículos, barulho de trem e uma sirene que fica cada vez mais alta. Charlie deita novamente na cama e há um close

---

28 Fala original: You don't make up for your sins in the Church, you do it in the streets, you do it at home, the rest is bullshit and you know it.

lateral de seu rosto que o acompanha em uma breve câmera lenta até que sua cabeça encoste no travesseiro. Charlie leva as mãos ao rosto e se vira de lado. A música *Be my Baby*, da banda The Ronettes, começa a tocar e faz a transição para a cena de abertura, onde vemos Charlie em pequenas cenas que emulam filmes caseiros.

Figura 8a — Charlie cumprimenta um padre



Fonte: *Caminhos perigosos* (Martin Scorsese, 1973).

As imagens presentes na abertura mostram Charlie nas ruas de *Little Italy* cumprimentando pessoas, dentre as quais algumas são seus amigos, vistos posteriormente no filme, e algumas são figuras de destaque da comunidade, como um padre em frente a uma igreja, entre alguns outros homens mais velhos. Algumas cenas se passam dentro de um ambiente doméstico onde pode ser visto um bebê usando um vestido branco de renda, possivelmente para seu batizado, e um bolo onde se lê “Deus abençoe Christopher”<sup>29</sup>. Teresa, a vizinha e namorada de Charlie, cujo relacionamento é mantido em segredo, aparece em uma das imagens, comendo bolo e beijando Charlie

<sup>29</sup> Texto original: God Bless Chistopher.

no rosto. E Johnny Boy (personagem de Robert de Niro), que causará problemas para Charlie durante a história, aparece com ele, fumando um cigarro.

Traçando um comparativo entre *Quem bate à minha porta?* e *Caminhos perigosos*, podemos perceber algumas oposições importantes que marcam a diferença entre os dois personagens de Harvey Keitel e suas respectivas relações com os amigos e com a rua.

Figura 9a — Charlie no bar



Fonte: *Caminhos perigosos* (Martin Scorsese, 1973).

Em *Quem bate à minha porta?* a cena anterior à da abertura mostra o ambiente doméstico, e vemos uma mulher alimentando várias crianças; dessa vez, em *Caminhos perigosos*, Charlie está sozinho em casa. No primeiro filme, J. R. se sentia parte do grupo, já no segundo, Charlie sente-se diferente do grupo, embora expresse sua vontade de fazer parte. Quanto à cena de abertura em si, a diferença fica ainda mais expressiva, pois em um filme trata-se de uma cena de briga de gangues e no outro trata-se de uma cena de amizade, cumprimentos e felicitações entre amigos, conhecidos e família. Os dois filmes também possuem um tom muito diferente, se em *Quem bate à minha porta?* o bairro e a violência nele contida estavam no pano de

fundo, em *Caminhos perigosos* a violência assume uma parte mais relevante da narrativa.

Na cena em que ouvimos *Jumping Jack Flash*, possivelmente a cena que se tornou a maior referência do filme, Charlie está no bar de seu amigo e Johnny Boy entra com duas garotas. O bar está preenchido de uma luz acentuadamente vermelha, a câmera se aproxima lentamente de Charlie que observa Johnny Boy entrando em câmera lenta e cumprimentando a todos casualmente. Há uma atmosfera de perigo e rebeldia no ar. A cena acontece aos doze minutos do filme, até este momento Scorsese já vinha estabelecendo este lugar — as ruas do bairro e o bar — como um local violento no qual Charlie não se encaixa. Seus amigos são vistos brigando, traficando, explodindo uma caixa de correio e Charlie é visto na igreja. Quando Johnny Boy entra no bar, Charlie está tenso, pois seu amigo deve dinheiro para um dos criminosos do bairro, mas Johnny comporta-se como um adolescente, chega no bar com duas garotas e segurando suas calças na mão, em vez de estar vestido com elas.

Figura 9b — Johnny Boy e garotas no bar.



Fonte: *Caminhos perigosos* (Martin Scorsese, 1973).

Assim como os personagens mencionados dos outros filmes, neste Charlie também está buscando seu lugar no mundo. Ele tenta conseguir esse lugar seguindo o caminho traçado por seu tio, mas não consegue. Teresa tenta afastá-lo desse caminho, mas é ao tentar ajudar Johnny Boy que ele se desvirtua.

Charlie, por ser um personagem em transição, acredita em valores “antigos” como honra e lealdade, ainda que estas estejam postas dentro da lógica do mundo de criminalidade em que vive. Quando Johnny fica devendo dinheiro para um dos membros da comunidade, Charlie faz o que pode para ajudá-lo. Ao tomar partido de um pelo outro, Charlie vira também alvo. No final do filme, Charlie, Johnny Boy e Teresa tentam fugir, mas Michael (a quem Johnny devia dinheiro) os encontra. Em uma cena de perseguição de carro Johnny Boy é baleado, e Charlie bate o carro. Os três sobrevivem, mas não conseguem sair dali. É como se o bairro fosse intransponível. Os personagens estão em busca de outro destino, mas acabam presos em arcos dramáticos que pouco mudam. O personagem que atira em Johnny é interpretado por Martin Scorsese. O diretor abre a narrativa dizendo que os crimes são pagos na rua e termina o filme como executor da punição dos personagens.

A trajetória fílmica de Scorsese passa por uma grande mudança. De realizador independente, passando por diretor contratado, chegando a uma obra com orçamento estruturado e autonomia autoral, o diretor conseguiu ir de estudante de cinema em Nova Iorque a cineasta reconhecido em Hollywood. Isso foi possível devido às mudanças pelas quais a indústria cinematográfica estava passando, que, como discutimos no segundo capítulo, proporcionaram aberturas temáticas e de contratação de novos talentos.

Os filmes aqui analisados têm estilos diferentes e podemos acompanhar um refinamento do uso da linguagem cinematográfica pelo cineasta, que se deve tanto à experiência obtida com cada filme, quanto com o crescimento no orçamento das produções. Podemos perceber um aprimoramento na qualidade do som, dos atores e da montagem dos filmes. Constatamos também que em cada filme Scorsese desenvolve mais um estilo próprio, como cenas em câmera lenta com músicas de fundo, que estão presentes tanto em *Quem bate à minha porta?* quanto em *Caminhos perigosos*; o uso da cor vermelha na direção de arte para invocar perigo e também nos

corpos que sangram pela violência que sofrem neste último e em *Sexy e marginal*. Todavia, a temática se mantém, jovens em busca de si, de espaço, de reconhecimento, de um lugar na sociedade.

Ao final dos três filmes, nenhum dos personagens principais encontra o que procurava. J. R., de *Quem bate à minha porta?*, termina o filme como começou, na rua com os amigos, sem ter superado as questões relacionadas a sua sexualidade *versus* o pecado. Bertha, de *Sexy e marginal*, termina correndo atrás de um trem, sem ter um lugar para onde ir. E Charlie, de *Caminhos perigosos*, não consegue nem sair do bairro nem subir de posição dentro dele. Existe, para Scorsese, uma estrutura que o indivíduo não consegue transpor, que o aprisiona neste lugar de transição.

## CAPÍTULO IV

### AS ESPECIFICIDADES DAS MULHERES: a construção das personagens femininas

A análise a seguir tem por objetivo interpretar de que maneira as mulheres são retratadas dentro dos primeiros três filmes ficcionais de Scorsese e realizar possíveis leituras sobre o papel social da mulher nas décadas de 1960 e 1970 e a intencionalidade de Scorsese ao subscrever ou se opor a ele. Existe uma diferença inicial muito importante entre as personagens femininas de *Quem bate à minha porta?* e *Caminhos perigosos* e a personagem principal de *Sexy e marginal*. No caso dos dois primeiros, as personagens principais não são as mulheres. Em *Quem bate à minha porta?*, J. R. é o personagem principal e *Girl* é sua namorada, sendo a relação dos dois o principal motor narrativo da história. Em *Caminhos perigosos*, Charlie é a personagem principal da trama e Teresa é sua namorada. Todavia, neste caso, a relação dos dois não é o que move a narrativa, sendo a principal relação pessoal de Charlie estabelecida com seu amigo, Johnny Boy. No caso do filme que se encontra cronologicamente entre esses dois, *Sexy e marginal*, Bertha é a personagem principal do filme. Levaremos em conta em nossa análise que as personagens do primeiro e terceiro filme são construídas, prioritariamente, através de sua relação com as personagens principais masculinas, e sua função se modifica a partir do que os homens estão vivendo, funcionando ora como contraponto, ora como obstáculo, ora como catalisador de seus desejos e vaidades, sempre orbitando em torno de suas histórias.

Em *Sexy e marginal* temos uma situação diferente. Bertha também orbita em torno de seus amigos homens, em especial, mas não somente, o homem pelo qual é apaixonada, Bill. Mas as relações neste filme são, todavia, distintas. Existe uma necessidade de sobrevivência e uma construção de camaradagem que faz com que Bertha se una a seus amigos.

Analisaremos, portanto, *Sexy e marginal* por último, após as análises das personagens femininas de *Quem bate à minha porta?* e *Caminhos perigosos*.

#### **4.1 As mulheres de *Quem bate à minha porta?***

Neste filme serão três categorias de mulheres que serão analisadas, *Girl*, a namorada de J. R. e presença feminina mais constante na narrativa, a senhora que cozinha da primeira cena, e que acreditamos se tratar de sua mãe, apesar de nada no filme corroborar isso com certeza, e as mulheres nuas com as quais J. R. tem relações sexuais, no que aparenta ser uma cena onírica.

#### 4.1.1 *Girl*

Uma primeira escolha feita por Martin Scorsese que nos chama a atenção foi o fato de o cineasta não ter escolhido um nome para sua personagem, creditando-a apenas como *Girl* no filme *Quem bate à minha porta?*. Isso nos parece uma escolha ousada, por parte do diretor. Apesar de só ficar evidente ao final do filme, ao lermos os créditos, o fato de a personagem não ter sido nomeada nos traz algumas reflexões. Em primeiro lugar, nos questionamos sobre a palavra escolhida para creditá-la: “*Girl*”, que pode ser traduzido para o português como “garota” ou “menina”. A palavra é um substantivo genérico geralmente utilizado para designar uma mulher jovem. Qual seria a intenção de Scorsese? Uma opção seria o desejo do diretor de idealizar a personagem, assim como J. R. a idealiza, como a garota ideal. Alguém com quem pudesse ter um relacionamento bem-sucedido. Outra opção seria o título oferecido à personagem estar simplesmente a generalizando como uma menina qualquer, a menina/mocinha do filme, a qual não precisa receber um nome, pois não é a sua história que importa de fato para a narrativa. Não encontramos respostas para estas perguntas, contudo ressaltamos a necessidade de perguntá-las.

Em *Quem bate à minha porta?* a trama se desenrola a partir da dessincronia entre J. R. e *Girl*. Durante o filme diversos recursos narrativos são utilizados por Scorsese para nos apresentar quem é essa mulher e marcar as diferenças entre o casal.

Ela é uma mulher jovem, que mora sozinha na cidade de Nova Iorque e demonstra ser bastante inteligente e sofisticada. Embora o filme jamais informe qual sua profissão ou formação acadêmica, alguns elementos presentes na história nos

indicam essas qualificações. Ao se conhecerem, por exemplo, ela está lendo uma revista francesa. Ao conversarem, neste primeiro encontro eles falam sobre uma revista italiana chamada *Oggi*, ao que J. R., de família ítalo-americana, pergunta se ela sabia que a palavra significa “hoje” e ela responde que sim. Estes momentos, presentes na cena em que os dois se conhecem, nos apontam sobre uma possível familiaridade da personagem com línguas estrangeiras.

Um grande número de informações sobre a personagem é apresentado no terceiro ato, durante as últimas cenas do filme. Após o rompimento de seu namoro, J. R. visita o apartamento de *Girl* pela primeira vez, com a intenção de reconquistá-la. Nesta cena podemos constatar diversos elementos que indicam sua sofisticação e elevado grau de instrução, a maioria deles provenientes da direção de arte. Tanto o prédio quanto o apartamento em que *Girl* mora são muito bonitos, novos e bem cuidados e contrastam significativamente com o apartamento de J. R. O lar de *Girl* possui uma decoração minimalista, com poucos objetos, dos quais podemos destacar alguns quadros de arte nas paredes, que remetem a temas modernistas ou impressionistas. Discos de vinil, dentre os quais podem ser vistos Frank Sinatra, Dinah Washington, João Gilberto e Stan Getz, muitos livros, com destaque para o romance de F. Scott Fitzgerald, *Suave é a noite (Tender Is the Night)*, e podemos citar até o cuidado da direção de arte em colocar uma taça de vinho ao fundo. Há também a ausência de um aparelho de televisão. Isso é tão relevante que até mesmo J. R. a questiona sobre não ter um aparelho desses em casa, o que, devido ao nível econômico da personagem, podemos inferir que se trata de uma escolha pessoal e não de falta de recursos.

J. R. é um homem jovem católico, de uma família ítalo-americana e bastante moralista. Em uma cena, podemos testemunhar um momento íntimo do casal, em que os dois estão se beijando na cama, quando de repente J. R. interrompe a sessão de carinhos, pois seu moralismo o impede de ter uma relação sexual com sua namorada. Nesta cena, ao vermos J. R. tentar explicar seus sentimentos para *Girl*, o enquadramento utilizado pelo cineasta enfoca os espelhos, ao invés do casal diretamente, e os emoldura dentro de imagens católicas presentes na cômoda do quarto de J. R. que ressaltam suas crenças e a opressão que estas exercem sobre ele.

Todavia, a imagem de *Girl* aparece novamente em cena, desta vez deslocada para a esquerda, afastada de J. R. e sozinha, sem símbolos católicos a sua volta.

A leitura que pode ser feita a partir desta imagem é a de que a garota não faz parte do seu universo cristão, e, portanto, não possui sobre si o peso da moral católica que atormenta J. R. Ela está isolada, e esse conflito interno de J. R. é trabalhado durante o filme. *Girl* nunca chega a conhecer seus amigos, apesar de passear pelo seu bairro. Ele anseia por trazê-la para sua vida, ao mesmo tempo que a mantém afastada.

Figura 10 — Imagens sacras emolduram o casal.



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967)

Scorsese falou sobre essa questão ao jornalista Richard Schickel em uma entrevista publicada no livro *Conversas com Scorsese*, de 2010. Nele, Scorsese afirma que seu agente Harry Ufland comentava na época sobre o filme: “estamos no fim dos anos 60, a revolução sexual, o amor livre, e tem este cara que não faz amor com uma mulher porque está apaixonado por ela!”, e que outras pessoas lhe perguntavam “você está maluco?” Ao que o cineasta respondeu: “eu estava sendo fiel à cultura que eu conhecia”. Nesta mesma pergunta, ele também afirma que este filme é “muito pessoal” (SCHICKEL, 2010, p. 102-103). Todo esse peso da criação católica de Scorsese aflige

o protagonista e o separa de *Girl*, que representa a mulher urbana americana do fim dos anos 1960. O século XX é marcado pela secularização do ocidente, especialmente dos países mais desenvolvidos. O conflito existente entre *Girl* e J. R. é também um sintoma de pessoas que, apesar de serem da mesma idade, representam ideais geracionalmente opostos.

Nessa época os Estados Unidos estavam passando por marcantes mudanças sociais que atingiam diretamente as mulheres. Segundo Hobsbawm, as mulheres passaram a ocupar cada vez mais postos de trabalho durante o século XX. Outro fator relevante comentado pelo autor é o aumento da escolaridade feminina e sua entrada no ensino superior, que acontece de forma acentuada durante a segunda metade do século, e ele aponta que as mulheres representavam de 15% a 20% dos estudantes universitários logo após a Segunda Guerra Mundial nos países desenvolvidos (Estados Unidos incluso). Na década de 1980 as mulheres passaram a ocupar metade, ou mais, das cadeiras universitárias em tais países. São esses dois fatores, maior acesso ao mercado de trabalho e a formação universitária, que, segundo Hobsbawm, forneceram as condições necessárias para o advento do movimento feminista (2005, p. 304-305).

As concepções morais bastante distintas entre *Girl* e J. R. recaem, além de sobre a religião, sobre a sociabilidade da mulher e seu papel na sociedade. Em uma cena acompanhamos os dois na saída de um filme no cinema. A partir do diálogo do casal podemos entender um pouco mais sobre essas diferenças. Os dois caminham pelas ruas de Nova Iorque após assistirem ao filme *Onde Começa o Inferno (Rio Bravo)*, de Howard Hawks (1959). *Girl* comenta que gostou da personagem feminina (*Feathers*, interpretada por Angie Dickinson), ao que ele responde que ela é uma *broad*<sup>30</sup>. Segue a transcrição do diálogo da cena:<sup>31</sup>

*Girl*: — Eu realmente gostei dela naquele filme.

---

30 Optamos por não traduzir a palavra “broad” por não encontramos na língua portuguesa um equivalente apropriado, uma vez que, na nossa opinião, não seria bem representada por palavras de baixo calão. A palavra, como é dita durante o filme, possui um significado obscuro até mesmo para a personagem *Girl*, e seu significado é justamente o tema do trecho transcrito. Para J. R. a palavra tem uma conotação de comportamento sexual promíscuo, algo refutado por *Girl*.

31 Tradução dos diálogos realizada pela autora, com a intenção de torná-los tão coloquiais quanto as falas das personagens eram no original, levando em conta sua juventude, condições sociais etc.

J. R.: — Aquela moça daquele filme?

*Girl*: — Sim.

J. R.: — Deixa eu te falar uma coisa, aquela moça daquele filme era uma *broad*.

*Girl*: — O que você quer dizer com *broad*?

J. R.: — Uma *broad*, você sabe, tem moças e aí, tem as *broads*.<sup>32</sup>

A cena é interrompida por uma sequência onírica, a qual discutiremos mais adiante, e segue:

J. R.: — Uma *broad* não é exatamente uma virgem, entende o que eu quero dizer? Você se diverte como uma *broad*. Você não casa com uma *broad*, entende o que eu quero dizer?

*Girl*: — Você não tá falando sério.

J. R.: — Bem, eu tô. Claro que tô.<sup>33</sup>

Esta cena expõe com clareza a diferença de valores sociais e morais das duas personagens no que se refere a liberdade sexual das mulheres e como isso impacta a percepção delas pela sociedade.

Mais adiante, *Girl* prepara uma refeição para J. R. na casa dele. A garota escolhe este momento para revelar a J. R. um segredo que vinha guardando. Ela não era mais virgem, pois fora estuprada por um ex-namorado. *Girl* aparenta de certa forma ter superado o traumático evento. Ela utiliza frases no tempo passado como “*I felt dirty*” (me senti suja) e “*I felt like I wasn’t as good as anyone else*” (senti que não era tão boa quanto os outros). O fato de as frases terem sido ditas no tempo verbal passado e a

---

32 Versão original:

*Girl*: — I really liked her in that picture.

J.R.: — That girl in that picture?

*Girl*: — Yeah.

J.R.: — Well let me tell you something, that girl in that picture was a broad.

*Girl*: — What do you mean a broad?

J.R.: — A broad, you know, there are girls, and then, and there are broads.

33 Versão original:

J.R.: — A broad isn’t exactly a virgin, you know what I mean? You play around with them. You don’t marry a broad, you know what I mean?

*Girl*: — C’mon you don’t mean that.

J.R.: — Well I mean it. Sure I mean it.

maneira como *Girl* as fala nos sugere que hoje ela não se sinta mais assim, e que tenha superado seu sentimento de autoculpabilização com relação ao crime cometido por seu ex-namorado. Entretanto, ela está procurando em seu parceiro alguém que também compreenda e aceite o seu passado, mas J. R. não acredita em sua história.

Os enquadramentos e a *mise-en-scène* construídos por Scorsese para essa cena se alteram gradativamente, acompanhando os sentimentos vividos pelas personagens, resultando em uma mudança completa da atmosfera. Para a análise desta cena, recorreremos ao conceito de atmosfera fílmica cunhado pela pesquisadora Inês Gil.

Para Gil (2005, p. 2), a atmosfera fílmica possui uma definição quase indizível, ainda que tenha uma compreensão precisa. A atmosfera é constituída por duas séries, tendo a primeira elementos relacionados à forma como o filme é exibido — assistir a um filme em uma sala de cinema cria uma atmosfera distinta daquela ao assistir a um filme em uma televisão em casa. E a segunda série, relacionada a componentes presentes no filme em si, “tais como o tempo, o espaço, o som, a imagem, o ritmo, a representação dos actores, o enquadramento, a luz etc.” (p. 2-3). Ainda segundo Gil, esses elementos adquirem dentro de uma obra menos ou mais força na criação da atmosfera, de acordo com as escolhas dos cineastas.

Gil aprofunda mais esses exemplos (2005, p. 3) ao dividir em quatro “subatmosferas”. A atmosfera temporal diz respeito aos elementos, que como o próprio nome aponta, se relacionam com o tempo, portanto a montagem do filme, que pode tanto esticar ou encurtar o tempo natural, bem como respeitá-lo, dependendo da intencionalidade buscada para determinada cena. São também citados por Gil como parte integrante desta categoria os *flashbacks* e quaisquer outros recursos narrativos que representem o tempo.

Figura 11a — Casal na cozinha



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967)

A segunda categoria apontada pela autora é a atmosfera espacial, da qual fazem parte os enquadramentos, os movimentos de câmera, o que está dentro e o que está fora do campo. A terceira categoria diz respeito à atmosfera visual, ou seja, as cores, a iluminação, os cenários, a *mise-en-scène*, a interpretação dos atores; e, por fim, a atmosfera sonora, incluindo a trilha sonora musical, a mixagem e edição de som, os diálogos, os *foleys*, enfim, toda a banda sonora de um filme.

A partir desse conceito e dessas quatro categorias seguimos então com a análise. A cena se passa na cozinha da casa de J. R. Ele acabara de retornar de uma viagem para o interior e os dois parecem felizes em se rever. Num primeiro momento existe uma atmosfera de leveza presente entre o casal. Ambos estão sorrindo, uma música romântica está tocando alto e conforme os dois passam a conversar o volume da música abaixa. Inicialmente *Girl* está em pé, então ela se senta e ambos estão em equilíbrio no quadro.

Figura 11b — Casal na cozinha



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967)

Assim que ela se senta, diz a J. R. que precisa contar algo a ele. O tom sério de sua voz e o fim das risadas entre os dois provocam a primeira mudança de atmosfera da cena, a música do início da cena continua a ser ouvida, mas em um volume discreto.

Ela começa a contar a história de como há um certo tempo namorava um garoto que até então sempre havia se comportado como um cavalheiro, mas que um determinado dia a levou para passear de carro em uma estrada distante. A montagem da cena mistura por alguns instantes *flashbacks* do crime com planos *close* das expressões dos dois atores na cozinha, vemos *Girl* contando a história e J. R. ouvindo. *Girl* então diz que se lembra que naquela noite o rádio estava alto, frase que é intensificada pela atuação da atriz que a diz com pesar. Há um corte para o *flashback* da noite do estupro e o volume da música é elevado de repente. Isso marca mais uma vez uma mudança na atmosfera do filme que agora se torna ameaçadora. Antes mesmo de assistirmos o *flashback* até o final já podemos imaginar o que acontecerá.

Figura 12 — Flashback do estupro de *Girl*



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967)

O alto contraste empregado na fotografia ressalta imediatamente o tom ameaçador do ex-namorado de *Girl*. A música romântica, que antes era agradável, se encontra agora num volume mais elevado do aquele do início da cena, e o sentimento que ela provoca, encaminhado pelo sentimento pesaroso com que *Girl* contava a história, não é mais de romance, mas sim de incômodo. Assim que o homem se torna agressivo a música sofre uma alteração ainda mais significativa. Uma mixagem a altera, acrescentando ruídos e repetições, como de um disco riscado. Esses efeitos de distorção causam um emaranhado de sons que se confundem e se tornam um grande ruído, possivelmente expressando a confusão mental pela qual *Girl* passava enquanto lutava (nesse momento já fora do carro) contra o seu agressor. Quando ele finalmente consegue jogá-la de volta para dentro do carro ouvimos seus gritos e a música se encerra bruscamente. Há um corte para o próximo plano que retoma a cozinha, agora em silêncio. Vemos J. R. sério em um plano *close lateral*. Esse momento marca o início de uma nova atmosfera que deixa de ser aquela ameaçadora do *flashback* e passa a ser uma atmosfera tensa, e aguardamos a reação de J. R.

Ele se levanta, bastante bravo com o relato, ocupando grande parte do quadro enquanto grita e se exalta com *Girl* que aparece no canto inferior e diminuída.

Figura 11c — Casal na cozinha.



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967).

A atmosfera torna-se cada vez mais tensa, pois J. R. ergue a voz e posiciona o corpo de maneira ameaçadora, embora distinta daquela do ex-namorado no *flashback*. *Girl* permanece sentada, recebendo com perplexidade a fúria de J. R. que esbraveja e diz que não consegue acreditar na história dela. A última mudança de atmosfera desta cena acontece quando *Girl* se levanta, sem dizer nada, e vai embora.

Figura 11d — Casal na cozinha.



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967).

Nesse plano (Figura 11d) podemos vê-la se afastando de J. R., assim como sua imagem ao fundo; a tensão acumulada até então se dissipa.

Como expressamos acima, o centro da narrativa deste filme é o contraste do casal. Nesta cena essas diferenças se chocam e os afastam. A cena está construída em cima de suas trocas de atmosfera. Inicia com *Girl* em pé e os dois próximos um ao outro, passa por um momento de equilíbrio, constrói duas atmosferas distintas de tensão, culmina com J. R. em pé e o casal visualmente afastado, terminando com a saída de *Girl* de cena.

Após o término do namoro, J. R. sai para beber com os amigos e os três vão a um bar onde riem muito. As cenas dos três rindo e bebendo são novamente intercaladas com os *flashbacks* do estupro de *Girl*, sugerindo que o protagonista continua pensando na garota. Na cena seguinte, J. R. vai até a casa de *Girl* depois de ter passado a noite toda no bar com os amigos. Ele se desculpa pelo seu comportamento, os dois se beijam e dizem que se amam. J. R. diz então que entende e que a perdoa. Neste momento *Girl* se posiciona dizendo que não é o suficiente que ele a ame e a perdoe por um estupro, antecipando que ele poderá usar isso contra ela no

futuro. J. R. se descontrola e a chama primeiro de *broad* e depois de *whore*<sup>34</sup>. Ela então o manda para casa.

#### 4.1.2 As mulheres nuas

Interrompendo a cena de diálogo do casal caminhando na rua ao saírem do cinema há uma cena em que J. R. está em um grande *loft* vazio com uma cama no meio, ele está nu e tem relações sexuais com diversas mulheres diferentes. A música *The end*, do *The Doors*, sobrepõe-se a toda a cena. Scorsese emprega uma câmera que gira ao redor dos personagens em vários cortes que aceleram e diminuem, acompanhando o ritmo da música. Ao terminar a cena, continuamos vendo o passeio de J. R. e *Girl* pela rua, falando sobre o filme que haviam acabado de assistir.

Figura 13 — J.R. com mulher nua.



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967)

Segundo Martin Scorsese (SCHICKEL, 2011, p. 105), essa cena não estava originalmente no filme, mas foi incluída *a posteriori* para melhorar as chances de

---

34 Palavra de baixo calão que pode ser traduzida para o português como *vadia*.

distribuição do filme. Scorsese na época estava trabalhando na Europa, então Harvey Keitel foi até ele em Amsterdã, onde a cena foi filmada.

Mesmo não estando no roteiro original, a cena foi, contudo, criada e filmada por Scorsese que escolheu para ela um lugar em meio a sua história, por isso devemos analisá-la como parte integrante do filme.

Não há nada na cena que nos leve a interpretá-la como uma parte real da história de J. R., se assemelhando muito mais a um sonho ou imaginação do personagem. O quarto em que a cena se passa não é visto novamente, tampouco as mulheres presentes na cena.

A quantidade de mulheres e o caráter altamente erótico da cena contrastam com a natureza reprimida de J. R. A sequência evoca um delírio de libertação do personagem, que gostaria de poder viver aquilo. Contudo, sua inserção adversa em meio a um diálogo não nos fornece mais informações. Podemos somente inferir que se trata de uma manifestação do subconsciente do personagem, que deseja uma vida sexual mais livre do que aquela reprimida pela moral da Igreja Católica.

#### **4.1.3 A senhora que cozinha e a estatueta de Nossa Senhora**

*Quem bate à minha porta?* inicia nos mostrando uma mulher, a qual podemos deduzir tratar-se da mãe do protagonista J. R. A atriz que interpreta o papel, sem falas, é Catherine Scorsese, mãe de Martin Scorsese. Podemos sugerir, também, que a cena é um *flashback*, pois a mulher prepara uma torta e a serve para um grupo de crianças que não voltam a aparecer durante a história. Há, contudo, um objeto presente na cozinha que recebe destaque na montagem e que reaparece diversas vezes na história.

Figura 14 — Imagem sacra na cozinha



Fonte: *Quem bate à minha porta?* (Martin Scorsese, 1967)

A partir do primeiro *frame* do filme vemos, de maneira recorrente, planos que destacam uma pequena imagem de porcelana de Nossa Senhora. Essa imagem aparece novamente na casa de J. R., sendo um dos elementos sacros que emolduram o casal (Figura 10). O objeto também é utilizado pelo diretor na transição da cena em que J. R. e seus amigos estão na montanha, para a que se passa na cozinha, em que *Girl* revela que foi vítima de um estupro.

Há uma conexão traçada pelo cineasta entre essa imagem sacra, sua mãe e toda a catolicidade que envolve o protagonista. O filme aborda como a religiosidade de J. R. pauta sua moral e o afasta de *Girl*, a jovem mulher cujas natureza e personalidade o provocavam a se afastar do seu meio, da sua moral, do seu bairro.

No final do filme, depois que *Girl* se recusa a reatar o relacionamento, J. R. sai de sua casa e vai para uma igreja. A cena começa com ele entrando em um confessionário, podemos ouvir o som de sinos da igreja tocando e depois das orações de J. R., então a música *Who's that knocking at my door*, da banda The Genies, passa a tocar e a montagem nos mostra diversas imagens sacras. Podemos ver dentre elas uma Nossa Senhora com o menino Jesus no colo, uma Virgem Maria com Jesus morto

deitado em seus braços (comumente referida como Pietá), um Jesus pregado na cruz, planos detalhes dos machucados de Jesus e das expressões de sofrimento de diversas imagens, plano detalhe dos olhos na bandeja de Santa Luzia. Vemos então J. R. beijando os pés de uma imagem de Jesus crucificado e seu lábio começa a sangrar. Todas essas imagens sacras aparecem intercaladas com imagens de J. R. na igreja, de J. R. com *Girl*, imagens da cena de sonho de mulheres nuas, cenas do estupro de *Girl* e imagens da primeira cena onde uma mulher servia comida para as crianças. Em alguns momentos não fica claro o que são lembranças e o que é imaginação. A cena termina com um som de gemido e um grito em um *close* de *Girl* olhando diretamente para a câmera. Então a música cessa e vemos J. R. com Joey na rua, os dois se despedem e cada um vai para um lado. Após lidar religiosamente com o término, J. R. retorna para seu ambiente corriqueiro, das ruas de *Little Italy*.

#### **4.2 Teresa, de *Caminhos perigosos***

Quando Teresa aparece pela primeira vez em *Caminhos perigosos* o filme já passou da metade. A personagem é vizinha do protagonista, Charlie, e prima de seu amigo Johnny Boy. Todavia, apesar de ocupar pouco tempo dentro da trama, Teresa é uma personagem importante para enfatizar os dilemas de Charlie com relação ao universo de criminalidade da *Little Italy*.

Charlie é um homem dividido entre a posição social que ocupa — e aspira ocupar — e os questionamentos pessoais que tem acerca da estrutura moral e hierárquica da região de *Little Italy*, onde mora.

Das três personagens centrais analisadas nesta pesquisa, Teresa é a única ítalo-americana e habitante do bairro italiano de Nova Iorque. Em seu comportamento, falas, maneirismos e ações, podemos perceber que a personagem é mais agressiva que as outras analisadas. Mesmo que não faça parte do mundo do crime, ela é cercada por homens que fazem. Teresa encara esses homens com rudez, inclusive com palavras de baixo calão, como por exemplo, em uma cena em que Michael (pequeno criminoso e amigo de Charlie) vem lhe perguntar informações sobre seu primo e pede que ela lhe

entregue uma mensagem. Sem se deixar intimidar, ela diz que não sabe de seu paradeiro e que não vai passar recado, jamais assumindo uma postura submissa.

Assim como *Girl* fazia com J. R. em *Quem bate à minha porta?*, Teresa é uma força que procura puxar Charlie para longe de seu bairro e sua vida de crime. Em uma cena em que os dois caminham por uma praia há o seguinte diálogo<sup>35</sup>:

Teresa: — Eu gosto daqui, sozinhos. Quer saber, eu realmente vou pegar aquele apartamento, aquele *uptown*<sup>36</sup>.

Charlie: — Você vai?

Teresa: — Vou mesmo.

Charlie: — Por que você não pega mesmo dessa vez?

Teresa: — Bem, eu vou. Que se danem meus pais. Eu não aguento mais.

Charlie: — Eu acho que seria uma boa jogada.

Teresa: — Eu vou pegar.

Charlie: — Então, o que você está esperando?

Teresa: — Por você.

Charlie: — Não, você não pode esperar por mim agora. Eu tô fechando umas coisas no bairro e eu tenho que ficar.

Teresa: — Do que você tem medo?

Charlie: — Medo? Do que você tá falando? Medo? Vai lá, o que está te impedindo? Você disse que não tem medo dos seus pais então se mude. Pra mim, só o que eu tenho agora é o bairro.

Teresa: — E eu?

Charlie: — O bairro e os caras, agora. É só isso que me importa agora.<sup>37</sup>

---

35 Tradução dos diálogos realizada pela autora, com a intenção de torná-los tão coloquiais quanto as falas das personagens eram no original, levando em conta sua juventude, condições sociais etc.

36 O termo *uptown* denota os bairros ao norte na ilha de Manhattan, em oposição a parte sul da ilha onde fica o bairro de *Little Italy*.

37 Teresa: — I like it here alone. You know I'm really gonna take that apartment, the one uptown.

Charlie: — Are you?

Teresa: — Yeah, I'm really gonna do it.

Charlie: — Why don't you do it this time?

Teresa: — Well, I am, I'm gonna. The hell with my parents. I just can't take it anymore.

Charlie: — I think it'd be a good move.

Teresa: — I'm gonna do it.

Teresa deseja se mudar para um apartamento em outro bairro. Mudar-se daquele ambiente significa mais que apenas uma mudança de endereço, é também um rompimento com o universo de criminalidade presente ali e um afastamento das origens ítalo-americanas para uma região mais cosmopolita da cidade de Nova Iorque. Pelo diálogo deles na cena podemos constatar que não é a primeira vez em que Teresa planeja mudar-se do bairro, pelo contrário, ela tem planejado fazê-lo há algum tempo. Todavia, Charlie, ao ouvir de Teresa que ela só está esperando por ele para fazer a mudança, rejeita a ideia completamente, e diz que só o que lhe interessa são o bairro e os amigos, pois não consegue se desvencilhar daquele universo.

O relacionamento entre Charlie e Teresa é secreto, pois o tio Giovanni, patrono de Charlie e figura de destaque dentro da ordenação social do bairro, não aprovaria. Charlie está à espera de que lhe seja destinado por seu tio, em um futuro próximo, o comando de um restaurante, o que lhe traria a ascensão social desejada. Em uma conversa entre os dois, Giovanni diz que Teresa é “doente da cabeça” e pede que Charlie a observe e cuide dela, pois Giovanni é compadre de seus pais. O pedido do tio se baseia em atender as demandas sociais, que ele detém enquanto uma espécie de figura de liderança dentro da hierarquia do bairro. O repasse dessa tarefa a Charlie, além do controle do restaurante, sinalizam que o tio está preparando o sobrinho para assumir suas obrigações. Contudo, ao falar de Teresa o tio ressalta que ele deve observar e cuidar dela, mas que não deve se envolver com ela.

#### 4.2.1 Os figurinos de Teresa e Charlie

A afetuosidade do relacionamento de Charlie e Teresa e a afinidade dos dois enquanto casal é representada no filme através das roupas que eles usam durante a narrativa. A escolha dos figurinos do casal, feitas por Scorsese, demonstra a sintonia

---

Charlie: — So, what are you waiting for?

Teresa: — For you.

Charlie: — Teresa. No, you can't wait for me now. I'm closing in on something in the neighborhood and I gotta stick around.

Teresa: — What are you afraid of?

Charlie: — Afraid? What are talking about, afraid? Go on. What's stopping you? You say you are not afraid of your parents so then move out. To me all I've got is the neighborhood right now.

Teresa: — What about me?

Charlie: — Just the neighborhood and those guys now. That's all that's important to me right now.

vivida pelos dois que utilizam cores dentro da mesma paleta e/ou padrões de estampas semelhantes, salvo algumas exceções que trataremos adiante. Esses elementos, sejam eles consonantes ou dissonantes, compõem a atmosfera visual do filme, conforme conceito de Inês Gil explicitado anteriormente.

Segundo Paixão e Souza (2014, p. 350), o mundo social ocidental é um espaço que exige vestimentas e adornos. Por isso, estes assumiram um importante papel, na medida em que são carregados de significados, podendo configurar-se em uma forma de externalizar ao mundo identidades pessoais e estados de espírito (p. 637).

O cinema se utiliza dessa forma de expressão social através das escolhas de figurino. Segundo Iglecio e Italiano (2012, p. 3), o processo de escolha de um figurino para um filme envolve uma ampla pesquisa que contempla referências, hábitos, comportamento, cores, materiais, moda, orçamento, entre outros aspectos, que são discutidos pelo figurinista com o diretor.

Em um filme o figurino se relaciona intimamente com os departamentos de maquiagem, direção de arte e fotografia, pois esses elementos juntos formam a plasticidade imagética coerente com a visão estética que o cineasta tem como objetivo para a sua narrativa.

Segundo Adriana Leite e Lisette Guerra (*apud* IGLECIO; ITALIANO, 2012, p. 2), o figurino age como um elemento comunicador e deve ultrapassar o sentido funcional de mera vestimenta. O figurino é responsável por nos anunciar informações sobre os personagens que vão desde seu *status*, profissão e idade até sua personalidade e visão de mundo, além de ser uma importante marcação histórico-temporal, uma vez que podemos muitas vezes identificar em qual período histórico um filme se passa somente observando o figurino de um ou mais personagens.

Em *Caminhos perigosos* o casal Teresa e Charlie aparecem frequentemente vestindo o mesmo figurino. A primeira vez em que o casal aparece (Figura 15) os dois estão juntos em um quarto de hotel. Podemos observar nesta cena o casal nu, ora coberto por lençóis e ora completamente desnudo, até que Teresa começa a se vestir. Imediatamente antes dessa cena vemos Charlie observando Teresa se vestir a partir da janela de seu apartamento (os dois são vizinhos). Durante esse momento de observação já estamos ouvindo o diálogo da cena do hotel, construindo assim um

*raccord* sonoro<sup>38</sup>. Na cena os dois se beijam, conversam e riem. Teresa diz para Charlie que o ama e ele diz que gosta dela, mas que não a ama, ao que ela responde: “vamos ver”. O diálogo ressalta a resistência que Charlie sente em aceitar seu amor por Teresa, pois isso significaria abandonar seu *status* social dentro do bairro.

Figura 15 — Casal nu coberto por um lençol.



Fonte: *Caminhos perigosos* (Martin Scorsese, 1973).

O propósito da cena é estabelecer a intimidade do casal e o carinho que sentem um pelo outro. O fato de estarem nus contribui para essa composição.

---

<sup>38</sup> *Raccords* são transições utilizadas na montagem para ligar cenas ou planos. Um *raccord* sonoro se estabelece quando um som, seja de diálogo ou de outra natureza da próxima cena ou plano, é introduzido antes da troca da imagem, criando assim uma passagem fluida.

Figura 16 — Figurino bege com padrões de xadrez.



Fonte: *Caminhos perigosos* (Martin Scorsese, 1973).

Figura 17 — Figurino preto.



Fonte: *Caminhos perigosos* (Martin Scorsese, 1973).

Figura 18 — Figurino em mesma paleta e padrão de estampa.



Fonte: *Caminhos perigosos* (Martin Scorsese, 1973).

As Figuras 16, 17 e 18 mostram cenas em que o padrão de harmonia nas vestimentas do casal continua sendo empregado. Na cena da Figura 16 vemos os dois saindo do quarto de hotel em que estavam na Figura 15. O figurino deles tem em comum o bege de seus casacos sobretudos e padrões de xadrez, ela na saia e ele na camisa. Nesta cena os dois riem, conversam, discutem e riem novamente, sem que ocorra uma mudança na atmosfera da cena. As mudanças de riso para discussão e retorno ao riso são o padrão do casal, a maneira como seu relacionamento funciona.

Na cena na praia (Figura 17), cujo diálogo foi discutido anteriormente, Teresa pressiona para que Charlie vá morar com ela em outro bairro. Apesar das cobranças de Teresa o casal encontra-se em harmonia, e os dois estão de casaco preto.

Na Figura 18 vemos uma cena próxima ao final do filme onde o padrão do figurino é restabelecido, após duas rupturas. Nessa cena Charlie usa uma gravata que contém as mesmas cores e um padrão de estampa semelhante ao suéter de Teresa.

Ressaltamos também que em todas estas cenas existe uma conciliação de cores e padrão com a direção de arte. Essa harmonização do figurino com o ambiente evidencia uma atmosfera de pertencimento.

Figura 19 — Figurinos em discordância de cores



Fonte: *Caminhos perigosos* (Martin Scorsese, 1973).

O padrão é rompido na cena em que Charlie, sentindo-se pressionado pela fala de seu tio, diz a Teresa que precisa se afastar dela. Na Figura 19 podemos observar que Charlie usa bege e Teresa usa vermelho. A cor vermelha é bastante característica do diretor Martin Scorsese que a utiliza das mais variadas formas, mas de maneira mais frequente remetendo a violência e sangue. Desta vez, porém, fazemos a leitura de que o vermelho usado por Teresa remete a tentação, desejo sexual e amor. Nesta cena, pela primeira vez, Charlie confessa a Teresa que a ama, embora não chegue a pronunciar as palavras — ela diz que o ama e ele diz que não quer lhe dizer isso.

Na próxima cena em que os dois aparecem juntos na tela (Figura 20) seus figurinos são completamente diferentes. Charlie está com um colete azul e gravata vermelha (combinando com a decoração patriótica do bar) e Teresa está de camisa amarela e casaco bege. Essa falta de coerência de seus figurinos é, todavia, coerente

com a narrativa, uma vez que nesta cena, além de os dois estarem com o relacionamento suspenso, não se trata deles enquanto casal. Teresa entrou no bar para pedir ajuda, pois seu primo estava em cima de um prédio com uma arma. A cena ilustrada na Figura 18, que ocorre depois desta na cronologia fílmica, mostra o retorno do padrão de aproximação dos figurinos do casal.

Figura 20 — Figurino em discordância de cores.



Fonte: *Caminhos perigosos* (Martin Scorsese, 1973).

Teresa é, assim como *Girl*, uma representação da mulher urbana nova-iorquina da época. Ela busca sua independência ao querer se afastar do bairro repleto de regras coletivas e pouca mobilidade social. Mas assim como J. R., Charlie não deseja se afastar do bairro, pelo contrário, ele deseja ascender hierarquicamente.

Uma distinção importante entre os dois casais e entre J. R. e Charlie é a sexualidade. Se para J. R. o grande impedimento em estar com *Girl* era marcado pela moral católica que não permitia que ele tivesse um relacionamento sexual com a namorada e nem aceitasse o fato de que ela já havia tido uma experiência sexual prévia (mesmo que na forma de estupro), para Charlie o que o impede de ficar com Teresa é a

ambição social e a sensação de pertencimento que sente em relação ao bairro e a seus amigos, sendo que a questão da sexualidade aqui está resolvida.

### 4.3 Bertha, de *Sexy e marginal*

Ao contrário dos dois filmes e das personagens femininas discutidas previamente, Bertha é a protagonista de sua história. Todavia, mesmo sendo a protagonista não significa que ela tenha qualquer controle sobre o seu destino. O título do filme original, *Boxcar Bertha*, se refere ao nome da personagem e ao seu apelido originário do meio de transporte que utilizava para viajar, um vagão de trem. *Sexy e marginal* se distancia de seu predecessor e do sucessor, pois não se passa em Nova Iorque, ou no meio urbano. A história contada por sua narrativa não é contemporânea à sua realização e ele não trata de elementos ligados diretamente à cultura ítalo-americana ou católica.

Como abordamos no capítulo anterior, entendemos *Sexy e marginal* como um filme sobre a geração dos anos 1960 e 1970, tal qual são os outros filmes aqui pesquisados. A história, que se passa nos anos 1930, é reinterpretada a partir da visão cinematográfica de Martin Scorsese nos anos 1970. E as questões suscitadas por ele são compreendidas na análise da época de sua produção. Nossa afirmação baseia-se na proposição de Napolitano (2011, p. 65), que afirma:

Partimos da premissa que, independente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção.

Consideramos *Sexy e marginal* um filme histórico de ficção, pois se baseia em uma personagem real e em acontecimentos reais da história dos Estados Unidos; contudo, devemos olhar para o filme como um produto da sociedade estabelecida nos anos 1970.

Em *Sexy e marginal*, Bertha passa por um arco dramático que a transforma de menina em mulher, partindo de uma circunstância de proteção e culminando em outra de calvário. A primeira vez que aparece em cena vemos uma jovem que é ao mesmo tempo infantilizada e sexualizada. Ela usa o longo cabelo arrumado em tranças e usa um vestido claro estampado, com alguns babados, até o Joelho. Bertha, sem perceber os homens que estão por perto trabalhando, levanta a saia lateralmente até a coxa para coçar a perna, gesto que é notado por Bill, trabalhador da ferrovia.

O filme foi vendido para a distribuição como um *sexploitation*. E trata-se de um filme de produtor, que contratou Martin Scorsese para dirigi-lo, não sendo o cineasta o roteirista do filme. Este dado é importante para podermos pensar como o filme se afasta do repertório do diretor, sendo Bertha, por exemplo, uma das duas únicas personagens mulheres a protagonizarem um dos seus longas de ficção. A outra é Alice, do filme *Alice não mora mais aqui* (*Alice Doesn't live Here Anymore*, Martin Scorsese, 1974), filmado logo após *Caminhos perigosos*. Assim como Bertha, Alice também é uma mulher sem rumo e sem espaço na sociedade, que se desloca pelos Estados Unidos sem destino certo.

Figura 21 — Bertha subindo no trem.



Fonte: *Sexy e marginal* (Martin Scorsese, 1972)

Figura 22 — Bertha subindo no trem.



Fonte: *Sexy e marginal* (Martin Scorsese, 1972)

Figura 23 — Bertha subindo no trem.



Fonte: *Sexy e marginal* (Martin Scorsese, 1972)

O filme não demora a retirar a inocência de Bertha que logo no início da história perde o pai em um acidente de avião e passa a perambular pelo sul dos Estados Unidos sozinha, subindo em vagões de trem. As cenas em que Bertha corre atrás de trens em movimento para subir em um de seus vagões são recorrentes durante todo o filme, e simbolizam sua busca por um lugar.

Em sua jornada, Bertha segue caminho pelos vagões de trem e encontra Rake, um homem que vem de Nova Iorque, chamado pelos sulistas de *yankee*. Os dois se tornam um casal de pequenos trapaceiros, fingem ser ricos e de boa família para conseguir partidas de carteadado com homens ricos em que Rake burla as regras para ganhar dinheiro. Uma dessas situações termina com o outro jogador percebendo que está sendo logrado e apontando uma arma para Rake. Bertha então pega a arma de Rake e atira no homem. Os dois fogem e vão parar no meio de uma briga dos operários grevistas com os seguranças da ferrovia. A cena contempla uma inversão de papéis (tanto para os anos 1930 quanto para os anos 1970 e ainda muito presente nos dias atuais), sendo que é a mocinha, Bertha, que salva seu namorado. Essa ação se repetirá em outro momento do filme.

Ao fugir com Rake, Bertha reencontra Bill em um vagão de trem. Ao vê-lo Bertha imediatamente cai em seus braços — literalmente — e os dois passam a ser um casal. Bertha entrega a Bill uma carta de baralho (um ás de copas), e podemos perceber que existe uma grande afetuosidade e cumplicidade entre eles.

Quando chegam à estação, a polícia os estava esperando. Bill joga Bertha para fora do vagão e diz que vai procurá-la quando puder; todos são presos. Na cadeia Bill e Von se reencontram (eles haviam se conhecido no acidente que matou o pai de Bertha). Bill, Von e Rake, vestidos de presidiários, trabalham com enxadas na beira da estrada e Bertha aparece para libertar os amigos. Ela usa sua sexualidade para enganar o guarda. Os quatro fogem juntos e roubam um trem para escapar. Os quatro formam uma gangue que comete assaltos contra a companhia de trem.

Em um desses assaltos a gangue decide ir até a casa do dono da companhia. A cena possui uma atmosfera cômica, pois Bertha usa vestido muito grande para ela, que fica caindo de seu ombro enquanto ela recolhe as joias dos convidados da festa. Uma qualidade um tanto ridícula é adicionada pela insistência da personagem em usar parte

das joias e objetos que recolhe, colocando uma pluma sobre a cabeça, bebendo um pouco da taça de uma das convidadas. Bertha também faz pouco caso de uma mulher que pede para que ela não roube sua tiara, dizendo que nem é tão especial e que ela tem melhores em casa. Fascinada por um mundo de riqueza ao qual nunca teve acesso, Bertha não consegue sequer deixar a festa antes de colocar todos aqueles objetos repletos de luxo e *status*.

Após o bem-sucedido roubo na festa, o grupo decide sequestrar o dono da ferrovia, mas são pegos em uma emboscada. Rake morre, Bill e Von vão presos e Bertha consegue fugir. Sem dinheiro, sem rumo e sem seus amigos, Bertha caminha pela cidade.

Magra, suja e com a aparência abatida, Bertha acaba conhecendo uma mulher que lhe oferece um lugar onde se limpar e descansar. Ao chegar na casa, Bertha percebe que se trata de um bordel. Ela se vira para a porta e pensa em ir embora por um segundo, mas se volta para a sala e entra. Permanecer ali é uma opção que oferece comida e casa.

Depois de trabalhar como prostituta por um período indeterminado no filme, Bertha reencontra Von e ele a leva até Bill. Tão logo os dois se reencontram os seguranças da ferrovia aparecem. Eles espancam o casal e depois amarram Bertha e pregam Bill no vagão do trem com os braços abertos formando uma cruz. Bertha permanece no chão deitada e amarrada com as mãos para trás assistindo. A carta de baralho que Bertha havia dado a Bill é pregada em cima dele. Von então aparece e mata todos os seguranças da rodovia com uma espingarda.

Von desamarra Bertha. Bill está morto e pregado no trem que começa a se movimentar. Bertha corre atrás dele até que finalmente o trem ganha velocidade e ela fica para trás.

Figura 24 — Bertha corre atrás do trem em movimento que carrega o corpo de Big Bill.



Fonte: *Sexy e marginal* (Martin Scorsese, 1972)

O filme trata, como já mencionamos, de andarilhos, de pessoas buscando seu lugar no mundo. Bertha, por ser uma mulher, seja nos anos 1930 ou nos anos 1970, encontra dificuldade para sobreviver sozinha.

A história tem uma narrativa circular que começa e termina aos redores dos trilhos de trem, Bertha começa perdendo seu pai ao lado dos trilhos e termina perdendo seu amor crucificado em um vagão. Durante todo o filme, por mais que Bertha se desloque, ela nunca se afasta o suficiente para escapar daquele lugar e daquelas pessoas. E o único momento em que não está correndo atrás de trens é quando está morando em um bordel. Assim como Charlie, em *Caminhos perigosos*, estava preso no bairro, Bertha está presa nessa região onde não encontra possibilidades além de ser uma ladra ou uma prostituta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho, como sugere o título, tem o intuito de ser um exercício teórico das relações entre Cinema e História. Elegemos como tema de análise a Nova Hollywood por considerarmos que no período compreendido entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1970 os Estados Unidos da América passaram por processos históricos que foram catalisadores de importantes mudanças sociais. Associada a estes processos, a indústria hollywoodiana viveu uma mudança sistêmica que alterou a sua forma de produção de maneira bastante significativa.

Esse conjunto de mudanças permitiu que filmes diferentes fossem feitos pela indústria. Essas diferenças estavam na temática, nos enquadramentos, nas cenas de nudez, na trilha sonora, nos equipamentos utilizados, nos arcos dramáticos dos personagens, nas locações das filmagens e na maneira como as cenas de violência passaram a ser filmadas.

Dentre estas mudanças, consideramos que a juventude foi fundamental para o início e o fim da Nova Hollywood, pois novos cineastas passaram a fazer filmes e um novo público passou a assisti-los. Dentre estes novos cineastas alguns não eram tão jovens, como por exemplo Arthur Penn, que já tinha 45 anos quando filmou *Bonnie e Clyde*, outros eram membros da geração *baby-boom*, como Steven Spielberg, que tinha 29 anos quando fez *Tubarão* em 1975. Todavia, não se trata apenas da idade cronológica, mas da conexão com os temas pelos quais os jovens da época ansiavam.

O público da Nova Hollywood era formado por jovens. Filhos de famílias que foram suburbanizadas massivamente, eles passavam seus dias na frente da televisão e criaram uma relação distinta com as imagens audiovisuais daquela de seus pais, que conheceram as imagens em movimento nas telas do cinema. O que esses jovens queriam ver nas telas era o mundo em ebulição que viam ao seu redor, ou nos noticiários.

Nessa época as mudanças sociais trouxeram conquistas importantes às mulheres, especialmente a liberdade sexual feminina, a possibilidade de adquirir uma educação superior, a entrada no mercado de trabalho que permitia que a mulher não tivesse o casamento como única opção de sustento. A luta pelos direitos civis dos

negros americanos balançou as estruturas de uma América racista e retrógrada e deu início a um movimento que acabou gerando uma massa de jovens — negros e brancos — mais politizados, especialmente dentro das universidades.

A guerra do Vietnã causou uma comoção nacional, tornando-se bastante impopular no país, justamente pelo fato de ter sido televisionada, o que fez com que as pessoas pudessem acompanhar as atrocidades do combate a milhares de quilômetros de distância, a partir de sua sala de estar.

Em meio a tudo isso, um jovem ítalo-americano, filho de alfaiates, morador do bairro de *Little Italy* em Nova Iorque decide andar algumas quadras até o *East Village* e se matricular no curso de cinema da *New York University*, hoje um dos mais aclamados do mundo. Martin Scorsese sabe falar sobre religião, violência, ser um ítalo-americano e, acima de tudo, sobre cinema. Em seus filmes, Scorsese criou personagens que não se encaixam onde estão. J. R., de *Quem bate à minha porta?* acredita no pecado e no sofrimento que a Igreja prega para aqueles que não obedecem seus preceitos, perde a garota que ama e termina o filme nas ruas do bairro com seus amigos. Enquanto *Girl*, como símbolo de uma geração de mulheres empoderadas pela segunda onda do movimento feminista, não aceita ser perdoada por seu namorado atual por ter sido estuprada pelo seu ex, rejeita J. R. e segue sua vida.

A situação de Bertha e o destino de seus amigos em *Sexy e marginal* não é tão simples. Estão presos em um movimento circular que só os leva de volta a eles mesmos. Ao final, dois acabam mortos — o sindicalista e o *yankee* — e dois sobrevivem, o homem negro e a mulher, não por acaso os movimentos de maior relevância da época. Todavia, não há para eles qualquer perspectiva de rumo.

Em *Caminhos perigosos* os personagens também estão presos em seu meio. Ao final, ousam tentar sair do bairro, mas o destino tem seu carrasco, interpretado pelo próprio Scorsese. Charlie, que tanto queria ser respeitado, Teresa e Johnny Boy terminam humilhados.

Interessante perceber como essa questão do aprisionamento se manteve no cinema de Scorsese até os dias de hoje. Em *A Época da Inocência* (1994) o sofrimento vivido pelos personagens de Daniel Day-Lewis e Michelle Pfeiffer vêm da prisão social na qual vivem, que os impedem de vivenciar o amor um pelo outro. Em *Infiltrados*

(2006), o motor dos problemas de seus personagens — policial infiltrado na máfia e mafioso infiltrado na polícia — é a falta de possibilidades de sair daquele espaço. Em seu último filme de ficção lançado, *Silêncio* (2016), Scorsese nos apresenta a padres jesuítas do século XVII que vão ao Japão para resgatar um companheiro de batina e acabam presos — fisicamente e espiritualmente — naquele espaço. Ao longo dos anos o cineasta se manteve consistente em suas temáticas.

A partir da análise destes três filmes conseguimos perceber as mudanças pela qual a indústria hollywoodiana passou tanto do ponto de vista temático quanto em seu modo de produção. Elencamos ao longo da pesquisa como os filmes do período se diferenciavam do cinema anterior a ele. Aproveitamos para ressaltar que a Nova Hollywood não foi um período de total ruptura estética, mas fatores conjunturais como a verticalização do sistema de estúdios, o fim do código Hays e a entrada de novos profissionais na indústria, combinados a um período de grande efervescência da juventude, oportunizaram que filmes como os aqui pesquisados fossem realizados.

Por um lado, estes três filmes iniciais de Martin Scorsese são bem diferentes entre si. Têm orçamentos e escalas de produção distintas, não pertencem ao mesmo gênero e não se parecem esteticamente. Por outro lado, podemos afirmar que os três possuem uma temática em comum e quando analisados juntos podemos identificar a autoria de Martin Scorsese através do uso da música, da relação com a religião, das referências a outros filmes, da repetição de elenco, da maneira como a violência é filmada, entre outros fatores.

Em meados da década de 1970 Hollywood passou por outra mudança em seu modo de produção, impulsionada pelos filmes *blockbuster*, de Steven Spielberg e George Lucas. Os filmes passaram a ser mais direcionados para o público adolescente, ou público família. As agitações sociais se aquietaram à medida que alguns direitos foram concedidos às mulheres e aos negros e a Guerra do Vietnã foi encerrada. Essa juventude combativa envelheceu e a nova geração não chegou com os mesmos ideais, justamente por encontrar uma sociedade diferente.

## FICHAS TÉCNICAS DAS FONTES FÍLMICAS

### *Quem bate à minha porta?*

Título original: *Who's that knocking at my door (I call first)*

Ano de lançamento: 1967

Diretor: Martin Scorsese

Roteiro: Martin Scorsese

Elenco: Harvey Keitel e Zina Bethune

### *Sexy e marginal*

Título original: *Boxcar Bertha*

Ano de lançamento: 1972

Diretor: Martin Scorsese

Roteiro: Joyce Hooper Corrington e John William Corrington

Elenco: Barbara Hershey, David Carradine, Bernie Casey e Barry Primus

### *Caminhos perigosos*

Título original: *Mean streets*

Ano de lançamento: 1973

Diretor: Martin Scorsese

Roteiro: Martin Scorsese e Mardik Martin

Elenco: Harvey Keitel, Amy Robinson e Robert De Niro

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

ALPENDRE, Sérgio. **O mal-estar da sociedade americana e sua representação no cinema (1975-1978)**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) — Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

BAXDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia da Letras, 1985.

BENET, Vicente J. **La cultura del cine: introducción a la historia y a la estética del cine**. Barcelona-Espanha: Paidós Iberica Ediciones, 2004.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**, volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales 1929 – 1989: A Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CARLSON, Elwood. 20th-Century U. S. Generations. **Population Bulletin**, v. 64, n. 1, 2009.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. *In*: CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 65-119.

COOK, David A. Auter Cinema and the “Film Generation” in 1970s Hollywood. *In*: LEWIS, Jon (ed.). **The New American Cinema**. Duke University Press, 1999.

EBERT, Roger. **Bonnie and Clyde**. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/bonnie-and-clyde-1967>. Acesso em: 04 jun. 2018.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Soc. estado**, Brasília, v. 25, n. 2, p. 185-204, ago. 2010. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922010000200003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922010000200003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 09 abr. 2019.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

GIL, Ines. A atmosfera como figura fílmica. **Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO**. Volume I, 2005.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

HARRIS, Mark. **Cenas de uma revolução: o nascimento da Nova Hollywood**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

IGLECIO, Paula; ITALIANO, Isabel C. O figurinista e o processo de criação de figurino. *In: 8º CONGRESSO DE MODA*. Rio de Janeiro, 2012.

KAEL, Pauline. Mean streets: everyday inferno. **The New Yorker**. 08 out 1973. Disponível em: <http://scrapsfromtheloft.com/2018/01/11/mean-streets-pauline-kael/>. Acesso em: 04 jun. 2018.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

KEHL, Maria Rita. A juventude como sintoma de cultura. *In: NOVAES, Regina; VAN NUCHI, Paulo. (orgs.). Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

KILDAY, Gregg. EXCLUSIVE PHOTO: George Lucas' Legendary 50th Birthday Party. *In: The Hollywood Reporter*. Publicado em 16 de dezembro de 2010. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/photo-george-lucas-legendary-50th-60911>. Acesso em: 22 jun. 2019.

KING, Geoff. **New Hollywood Cinema**. An Introduction. Columbia University Press, 2002.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte da história. *In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EdUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIB, Elia Thomé. História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Editora Alameda, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. *In*: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIB, Elia Thomé. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Editora Alameda, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. *In*: PINSK, Carla B. (org.) **Fontes históricas**. Editora Contexto: São Paulo, 2005, p. 235-289.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. *In*: **Olho da História** – Revista de História Contemporânea, Salvador, n. 1, 1995.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIS, José Machado. A construção sociológica da juventude — alguns contributos. *In*: **Análise Social**, v. XXV (105-106), 1990 (1º, 2º), p. 139-165.

PURDY, Sean. O século americano. *In*: KARNAL, Leandro; MORAIS, Marcus Vinícius de; FERNANDES, Luiz Estevam; PURDY, Sean. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do sistema**. A era dos estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHATZ, Thomas. The New Hollywood. *In*: COLLINS, Jim; Collins, Ava Preacher; Radner, Hilary. (ed.). **Film Theory Goes to the Movies**. New York: Routledge, 1993.

SCHICKEL, Richard. *Conversas com Scorsese*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SCOTT, Joan. História das mulheres. *In*: BURKE, Peter (org.) **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 65-98.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1975.

SILVA, Tiago Gomes da. Do sistema de estúdios à Nova Hollywood (1920-1980). **Rev. Hist. UEG** - Porangatu, v. 5, n. 2, p. 233-261, ago./dez. 2016.

SORLIN, Pierre. Historical Films as Tools for Historians. *Film & History: An Interdisciplinary*. **Journal of Film and Television Studies**, Volume 18, Number 1, February 1988, p. 2-15.

PAIXÃO, Humberto Pires da; SOUSA, Kátia Menezes de. Da linguagem das roupas ao discurso da moda **Revista da ABRALIN**, v. 13, n. 1, p. 349-370, jan./jun. 2014.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian. **Scorsese por Scorsese**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

TIETZMANN, Roberto. Créditos de abertura cinematográficos e metáforas gráficas. *In: Sessões do imaginário: cinema, cibercultura, tecnologias da imagem [recurso eletrônico]*. Faculdade de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS. v. 1, n. 1, 1996. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. p. 68-72. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/896/9010>. Acesso em: 03 maio 2019.

TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas. Exército inútil: cinema, guerra e política nos EUA dos anos 80. **Anais [...] XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo**. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVIII/pdf/ORDEM%20ALFAB%20C9TICA/FI%E1vio%20Vilas-B%20F4as%20Trov%E3o.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2018.

## Filmografia

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

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

*Amor, sublime amor (West Side Story, Jerome Robbins e Robert Wise, 1961).*

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

*Apocalypse now (Francis Ford Coppola, 1979).*

*A última sessão de cinema (The Last Picture Show, Peter Bogdanovich, 1971).*

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

*Carrie, a estranha (Carrie, Brian De Palma, 1976).*

*Chinatown (Roman Polanski, 1974).*

*Contatos imediatos do terceiro grau (Close Encounters of the Third Kind, Steven Spielberg, 1977).*

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

*Era uma vez no oeste (Once upon a time in the west, Sérgio Leone, 1968).*

*Judeu Süß (Jud Süß, Veit Harlan, 1940).*

*Juventude transviada (Rebel without a cause, Nicholas Ray, 1955).*

*Loucuras de verão (American Graffiti, George Lucas, 1973).*

*MASH (Robert Altman, 1970)*

*Nashville (Robert Altman, 1975)*

*New York, New York (Martin Scorsese, 1977).*

*O cinema por Scorsese: uma viagem pessoal pelo cinema americano (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, Martin Scorsese e Michael Henry Wilson, 1995).*

*O poderoso chefão (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972).*

*O poderoso chefão 2 (The Godfather II, Francis Ford Coppola, 1974).*

*Shampoo (Hal Ashby, 1975).*

*Sem destino (Easy rider, Dennis Hopper, 1969).*

*Taxi driver (Martin Scorsese, 1976).*

*THX 1138 (George Lucas, 1971).*

*Todos os homens do presidente (All the President's Men, Alan J. Pakula, 1976).*

*Touro indomável (Raging Bull, Martin Scorsese, 1980).*

*Trágica obsessão (Obsession, Brian De Palma, 1976).*

*Tubarão (Jaws, Steven Spielberg, 1975).*

*Um lance no escuro (Night Moves, Arthur Penn, 1975).*