

Guilherme Fellipin dos Santos

Graduando em Relações Internacionais pela Universidade de São Paulo - USP e pesquisador do Centro de Estudos de Negociações Internacionais - CAENI-USP. E-mail: guilherme.fellipin.santos@usp.br.

Resumo

O presente trabalho propõe uma análise acerca do que foi a Contracultura em seu contexto de Guerra Fria, e associa os questionamentos e desconstrução de paradigmas sociais à produção artística do período, especificamente do cinema (na França e nos Estados Unidos). Busca-se expor esse fenômeno social nas obras dos cineastas e como elas próprias produziam esse efeito contracultural. Para tanto, os filmes analisados serão "Atirem no Pianista" de François Truffaut, Masculim and Feminim de Jean-Luc Godard (esses dois primeiros para a questão da tendência contracultural francesa, Nouvelle Vague), Rebel without a cause de Nicholas Ray, Dr. Strangelove de Stanley Kubrick, Easy Rider de Dennis Hopper, e duas obras de Francis Coppola, Apocalypse Now e The Godfather.

Palavras-chave: Século XX, Guerra Fria, Cinema, Contracultura

Abstract

The present paper propose an analysis about what has been the Counterculture in the Cold War context, associating the deconstruction of social ideals with the art production of this period, specially about the cinema (French and United States cinema). It aim to expose this social phenome in the filmmakers works and how they produced this countercultural effect. For the analysis, the movies will be Shoot the Pianist from François Truffaut, Masculim and Feminim from Jean-Luc Godard (both of them to analyse the Nouvelle Vague countercultural French movement), Rebel without a cause from Nicholas Ray, Dr. Strangelove from Stanley Kubrick, Easy Rider from Dennis Hopper, Francis Coppola's Apocalypse Now and The Godfather..

Keywords: 20th Century, Cold War, Cinema, Counterculture

Introdução

O período que se seguiu ao fim da Segunda Guerra Mundial foi marcado por grandes mudanças em relação ao período anterior aos conflitos. Houve uma mobilização global em torno da construção de uma entidade para ser o definitivo centro de resolução de conflitos, a ONU, com personalidade jurídica internacional equivalente à dos Estados. O Estados Unidos, força militar decisiva na vitória dos Aliados, saiu como a maior potência do Ocidente, superando enfim a Inglaterra. Em um cenário político e militar polarizado com a ascensão da União Soviética- a segunda força militar decisiva na derrota do Eixo- ambos as superpotências deram início a corridas armamentistas (sobretudo em torno das armas nucleares) e a conquistas de zonas de influência nos países que passavam pelo processo de descolonização, durante o desmonte dos impérios coloniais europeus na Ásia e África.

Todas essas transformações no cenário mundial não deixaram de influir nos métodos de observação, análise e representação da realidade. A segunda metade do século XX também apresentou suas mudanças. A revolução behaviorista¹ das Relações Internacionais e a nova historiografia da segunda geração da Escola dos Annales², são dois exemplos dessas revoluções no campo acadêmico. No campo artístico, uma nova geração de artistas surge imersa nos questionamentos socioculturais resultantes da Segunda Guerra e da Guerra Fria. Vivenciaram o crescimento do jazz e do blues associado ao levante da comunidade afro descendente por direitos civis, participaram da liberalização sexual em conjunto à defesa dos direitos dos LGBTs, com uma estrutura familiar em ques-

1 Para a análise do Sistema Internacional, passou a ser considerado o comportamento dos agentes (discurso, ideologia etc).

2 Seguimento da historiografia de Lucien Febvre e March Bloch, encabeçada por Fernand Braudel e sua teoria das "histórias de diferentes durações".

tionamento resultante da maior participação da mulher no mercado de trabalho (Hobsbawm, 2013). Toda essa série de transformações sociais pela qual a sociedade passava, somada às críticas dos valores consumistas e tradicionais, causaram um enorme impacto na forma do fazer e entender artístico. No período dessa geração do *Sex Drugs and Rock n Roll* surgem o jazz de Ray Charles que o misturava com a música gospel-protestante, a *New Vision* de Allan Ginsberg na poesia visando a não adequação às estruturas de métrica e estrofes até então usadas na poesia anglo saxônica, o "Método" de Elia Kazan na atuação- baseado nas ideias de Freud e Constantin Stanislavski de total personificação e imersão-, e a *Nouvelle Vague* de Bresson, Godard e Truffaut no cinema.

Esse novo momento das artes, atrelado a esse comportamento considerado, à época, subversivo³ que foi muito marcante nas décadas de 1960 e 1970, foi chamado de Contracultura. Esse fenômeno social deixou uma herança fundamental para o século XXI, pois demonstrou a arte como um meio de crítica a valores tradicionais e valorização de minorias historicamente reprimidas de uma forma jamais vista. Em um momento no qual o sistema capitalista confirmou sua capacidade de recuperação notável após as catástrofes da primeira metade do século XX, um período de grande desenvolvimento industrial e tecnológico no qual crescia o positivismo com as políticas de bem-estar social, a Contracultura ainda se mostrou capaz de expor, com grande força e impacto, as contradições dessa sociedade ocidental, e deixou claro como a linguagem artística pode abalar paradigmas sociais. Por isso, um estudo sobre uma das formas da arte desse período, importante para a época devido ao seu caráter inovador, sendo a forma mais recente de produção

3 O tom pejorativo se aplica à não adequação de tais comportamentos com as bases tradicionais da sociedade ocidental à época, explicado adiante no trabalho.

artística, se faz necessário, para compreender como essas novas percepções e críticas foram colocadas nas obras.

Esse trabalho será dividido em quatro seções principais, com um foco na análise da produção cinematográfica nos Estados Unidos (onde se encontram os maiores ícones do fenômeno contracultural) nas décadas de 1960 a 1970. Para uma análise acerca do cinema, inicialmente, será feito um exame mais detalhado sobre o que foi a Contracultura, seus desdobramentos, impactos etc., bem como sua contextualização no período da Guerra Fria.

A segunda parte do trabalho será utilizada para discorrer sobre um movimento cinematográfico anterior ao *New Hollywood* (o cinema da Contracultura estadunidense), mas de grande influência para esse e para todo o cinema do século XX: a *Nouvelle Vague* francesa. Além de manifestos de época produzidos por duas das principais figuras dessa tendência (François Truffaut e Alexandre Astruc), uma análise de alguns filmes será feita e associá-los-á às principais características dele. Os filmes utilizados serão "Atirem no Pianista" (Truffaut, F. 1960) e *Masculim and Feminim* (Godard, J.L. 1966).

A terceira parte focará no objeto de estudo desse trabalho, o cinema contracultural estadunidense. Uma série de obras icônicas desse período de seus principais diretores (baseada na lista de filmes do site IMDb⁴) será analisada e relacionada ao que foi a Contracultura e o que ela causou na sociedade ocidental, de acordo com os pontos da primeira seção. Os filmes *Rebel without a cause* (Ray, N. 1955), *Dr Strangelove* (Kubrick, S. 1964), *Easy Rider* (Hopper, D. 1969), *The Godfather* (Coppola, F. 1972) e *Apocalypse now* (Coppola, F. 1979) serão as obras para julgamento da questão do

4 <http://www.imdb.com/list/ls052535080/>
O site é tido como uma referência de crítica de obras cinematográficas atualmente.

trabalho. Além disso, será utilizado o artigo de 1967 da revista *Time* sobre esse novo cinema, *The Shock of freedom in the films*.

A última parte apresentará as conclusões, baseadas nas análises das seções anteriores, sobre a importância da Contracultura e do cinema naquele período, bem como as considerações finais.

Contracultura

O mundo foi drasticamente alterado pelo fim da Segunda Guerra mundial. Nos anos que se seguiram ao conflito, os antigos impérios coloniais foram desmontados com as lutas de independência das neocolônias e as concessões metropolitanas. Uma nova organização internacional foi criada para dar espaço a uma maior cooperação entre os países de forma a evitar um conflito das proporções que foram as últimas guerras. Mas, dentre essas mudanças, duas delas são fundamentais para a compreensão do fenômeno a ser estudado nessa seção.

Primeiro, a polarização do debate político. Os anos pós-Guerra foram marcados por uma série de embates geopolíticos indiretos - sobretudo nas zonas dos antigos impérios coloniais - entre as duas recém consolidadas superpotências responsáveis pelo final do conflito de 1939, os Estados Unidos e a União Soviética. Essas disputas foram refletidas no espectro das ideologias, e o debate foi extremamente dividido entre a defesa do capitalismo (agora reformado com a descrença no liberalismo clássico após as catástrofes dos anos 1910 a 1940) e do comunismo.

Segundo, o desenvolvimento econômico dos países do bloco capitalista. Com a conquista definitiva do posto de superpotência ocidental pelos EUA e com o impulso de sua indústria no pós-Guerra (visto que a maioria de seus concorrentes europeus estava destruindo

da pelo conflito), o país passou por um período de políticas de bem-estar social com o fim de melhorar sua infraestrutura e garantir o pleno emprego. Com essa posição de destaque na economia capitalista, o país constrói o Plano Truman de recuperação econômica europeia, o que igualmente cria um cenário de incentivo às políticas keynesianas no continente. Em suma, o bloco capitalista entra em um período “dourado” de desenvolvimento econômico e elevação da qualidade de vida.

Tem-se, nesse momento, um período único na história em que uma geração de jovens adquire enorme relevância na sociedade civil. É graças às políticas do Estado keynesiano que esse momento se torna tão singular para o volume dessa população jovem, com a “extensão do tempo de educação e sobretudo criação de vastas populações de rapazes e moças vivendo juntos como um grupo etário em universidades” (Hobsbawm, 2013, p. 321) e as famílias não necessitam de uma renda adquirida pelos filhos, adiando (ou muitas vezes evitando) uma entrada precoce no mercado de trabalho, tornando-a mais independente em si mesma.

É importante ressaltar que o fato de essa geração (baby boomer)⁵ ter nascido nos anos finais da Segunda Guerra, ou já no pós-Guerra, fez com que a percepção desta em relação à sociedade e economia fosse completamente diferente da visão das gerações anteriores, que vivenciaram recessões e crise econômica, desemprego e Guerra⁶. A geração que nasce em meados da década de 1940 cresce, sobretudo nos Estados Unidos, em um cenário de grande progresso e estabilidade econômica

5 A explosão demográfica é muito mais significativa nos países do Terceiro Mundo. Esses adquiriram uma população jovem muito maior pois não tiveram queda de natalidade como os países centrais tiveram.

6 Em alguns casos, a separação de gerações é muito mais marcante, como no Egito e China, por revoluções, ou na Índia, pela libertação colonial.

e não atribui a mesma importância para essa e para a seguridade de empregos que seus pais ou avós.

Isso, no mundo capitalista, gera um efeito relacionado ao debate da Guerra Fria. A desvalorização dos avanços e progresso do capitalismo fez com que essa juventude não visse a necessidade de adesão ao fanatismo antisoviético propagado por essa parte do mundo (sobretudo com a Guerra do Vietnã, que gerou uma série de manifestações contrárias à intervenção estadunidense no país asiático⁷). Paralelamente, os eventos da Primavera de Praga⁸ catalisaram o repúdio da comunidade jovem às ações da União Soviética no Leste europeu.

Forma-se então um grupo de escopo político fora da polarização comum da Guerra Fria. As suas demandas passam a afetar os dois lados do conflito não declarado, e seu método se faz com o uso expressivo da arte e cultura. A contradição com os valores tradicionais da época e a forma como esse grupo não se encaixava nos padrões sociais causaram grande exaltação nas faixas etárias mais altas. Como ressalta o historiador Nicolau Sevcenko:

A rebelião civil dos anos 60 (...) abriu um campo de representação cultural autônomo, desvinculado da polarização da Guerra Fria. A indignação, o idealismo, a generosidade e a disposição de sacrifício dos jovens, associados as suas mensagens de humanismo, pacifismo, espontaneidade no retorno aos valores da natureza, do corpo e do prazer, da espiritualidade, abalaram o campo político estagnado e os transportaram para o centro do espetáculo. (Sevcenko, 2012, p. 85)

O que ocorre nesse fenômeno social? Quais foram as transformações socioculturais

7 Essa guerra foi marcante para o público devido a sua transmissão televisionada.

8 Ataque de tropas soviéticas a manifestantes na capital da Tchecoslováquia, em sua maioria jovens, que reivindicavam, dentre outras demandas, melhorias na educação e fim da ocupação militar.

resultantes do questionamento desses jovens subversivos? É marcante que essa época teve a liberalização sexual como grande característica. Tanto heterossexuais (sobretudo as mulheres, com menos liberdades que os homens) quanto homossexuais ganharam espaço e até certa representatividade política. E esse fato não se trata apenas de questões legais, uma vez que “a lei mais que reconhecia do que criava o novo clima de relaxamento sexual” (Hobsbawm, 2013, pp. 316-317). Essa liberalização foi traduzida no desmonte do modelo de família nuclear dominante e abriu caminho para questionamentos sobre o patriarcado, para a luta feminista e LGBT. Além disso, o avanço da ação pelos direitos da população afrodescendente distinguiu essa geração, com a adesão das classes médias ao gosto pela cultura popular, e de origem afro, caribenha ou latina. Essas minorias étnicas, agora menos segregadas do que em anos anteriores, ganham espaço pela luta por ainda mais espaço. Passa-se a exigir a possibilidade de negros frequentarem o ambiente escolar e acadêmico, além de que mulheres sejam valorizadas no mundo profissional, que homossexuais não sejam oprimidos ou excluídos de sua posição social por isso e sejam socialmente aceitos e respeitados.

Como já destacado brevemente, o jovem também se torna a principal figura sociopolítica dessa época, sobretudo na década de 1960, como destaca Mark Cousins, “quando as aparentes rachaduras no consenso social ocidental se transformaram em abismos, a sexualização da cultura ganhou ritmo e a década de consumismo e riqueza gerou forte aversão”. O autor sobressai ainda como “a juventude alienada (...) ganhou uma nova consciência radicalizada em escolas e universidades, com os estudantes manifestando-se contra as políticas governamentais, a guerra e o conformismo”

(Cousins, 2013, p. 267). E tal força da mocidade não ficou restrita a poucos países, mas ela adquiriu um caráter internacional, com os casos de *Stonewall* nos Estados Unidos⁹, o Maio de 1968 na França¹⁰, a já citada Primavera de Praga da Tchecoslováquia, e as manifestações contra a ditadura militar no Brasil, com um grande centro de oposição na Universidade de São Paulo.

Esse período contracultural, no entanto, não se tratou de um movimento propriamente pela coletividade, mas pela liberdade do individual de se fazer o que quer, e o sucesso de uma reivindicação política passou a ser medido no quanto isso afetava as pessoas (Hobsbawm, 2013, pp. 314-337). “O pessoal é público” se tornou um importante slogan do feminismo dessa época. E nela não houve a criação de novos paradigmas, uma definição do “ser jovem”, mulher, gay ou negro, mas foi uma desconstrução dos paradigmas anteriores, um questionamento radical sobre os valores e padrões comportamentais antigos que essa juventude já não se identificava. Ela passa a enxergar o velho como algo ultrapassado, e não superior. Foi isso que levou François Truffaut, seus protetores e colegas diretores da revista de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinéma* a desconstruir toda a técnica de cinema anterior dos diretores antigos do realismo romântico fechado. A *Nouvelle Vague* foi um produto da Contracultura e um exemplo de como percepções antiquadas perdiam sua importância.

A Nouvelle Vague

No pós-Guerra, o cinema europeu, sobretudo o francês, havia voltado para as características que possuía na década de 1910,

9 Confronto entre policiais e jovens de um bar homossexual em Nova York.
10 Revoltas nas escolas e universidades francesas por, dentre outras coisas, melhorias na educação.

filmes que buscavam seu sucesso nas emoções de seus espectadores¹¹, roteiros devidamente marcados com começo, meio e fim, com protagonistas bem definidos, fazendo uso da nova tecnologia *widescreen*. Basicamente, eram filmes muito floreados e emocionantes, mas visualmente poluídos demais aos olhos de alguns críticos- no sentido de que a essência da obra se perdia em meio a tantos adornos. Ainda em 1948, o crítico Alexander Astruc expressou a insatisfação de seus colegas para com essa forma cinematográfica exagerada, e identificou nos filmes de Orson Welles, Jean Renoir e Robert Bresson (o que seria a Primeira Geração da Nouvelle Vague) uma mudança no cinema francês.

Ele escreve para a *L'Écran Française* em 1949 o artigo intitulado *La Camera Stylo*. Astruc descreve o que enxerga como uma transformação do cinema em uma arte clássica, autônoma, e, comparando com a escrita, em uma forma de linguagem:

O cinema está se tornando um meio de expressão, como todas as artes antes dele (...), está gradualmente se tornando uma linguagem (...) a qual e pela qual um artista pode expressar seus pensamentos, não importa o quão abstratos (...). Por isso, eu gostaria de chamar essa nova era do cinema de era da 'camera-stylo' (câmera-caneta). Com isso eu quero dizer que o cinema gradualmente se desprenderá da tirania do visual, das demandas concretas e imediatas da narrativa, para e tornar uma construção tão flexível quanto a escrita¹². (Astruc, 1948)

Nota-se a crítica de Astruc ao excessivo apelo visual dos filmes daquele momento e sua submissão aos roteiros. Nessa nova fase do cinema francês, como será descrito mais a fren-

11 Também foi a época de nascimento dos filmes *noir* de gangsters urbanos e mulheres perigosas, escurecidos com planos de grande profundidade.

12 Tradução livre.

te, a previsão de Astruc se realiza, com roteiros descontinuados, cortes bruscos e sem sentido, onde apenas o ato de expressar os pensamentos do diretor são relevantes. O crítico ainda ressalta justamente a importância que a figura do diretor estava adquirindo, quando afirma que "Dirigir não é mais uma forma de ilustração ou apresentar uma cena, mas um verdadeiro ato de escrever" (Astruc, 1948)¹³

A *Nouvelle Vague* ganha um pilar quando, em 1951, o influente crítico de cinema André Bazin funda a revista de crítica *Cahiers du cinema*¹⁴. Em 1954, um protegido de Bazin, influente crítico cinematográfico e um icônico diretor de sua época, o jovem de 24 anos François Truffaut publica na revista seu famoso artigo *A certain tendency of the french cinema* (que seria considerada como a primeira iniciativa direta dos novos diretores contra o cinema tradicional). Nele, Truffaut estabelece críticas ao modelo artístico da época, anuncia uma nova escola que chamaria de Realismo Psicológico e valoriza, tal como Astruc, a figura do diretor enquanto artista.

Mas são dois pontos que Truffaut levanta que são as características principais da Nouvelle Vague. A primeira, a tentativa de capturar a realidade visual tal como ela é, com a filmagem em locais públicos à luz natural, possibilitada pela invenção das câmeras menores e mais leves de 16mm e de outros equipamentos; essas ferramentas foram utilizadas inicialmente em documentários, e foram replicadas em filmes artísticos para justamente adquirir esse tom documentarístico (Cousins, 2013, p. 277). O segundo, o entendimento do cinema como um fim em si mesmo, como uma forma

13 Tradução Livre. Nessa época o diretor tinha papel pouco relevante na produção cinematográfica. Mal tinha acesso ao último modelo do filme antes da inserção da trilha sonora ou edição final.

14 Foi na verdade uma união entre uma já existente revista e pequenos cinemas parisienses, dos quais Bresson era um dos contribuintes.

de arte que merecia o desenvolvimento de técnicas próprias e não mais a submissão a adaptações literárias (muito frequentes na França, o que incomodava imensamente Truffaut¹⁵).

Os diretores da 'tradição de qualidade' olham negativamente para o cinema porque não o valorizam. Eles abordam scripts e acreditam que fizeram tudo que podiam, embelezando-o com sutilezas (...). Essa escola de *film making*, que busca o realismo, sempre o destrói no preciso momento em que o captura, porque está mais interessado em aprisionar seres humanos em um mundo fechado regido por formulas e máximas do que mostra-lo como eles são de verdade¹⁶ (Truffaut, 1954)

Nota-se, nesse momento, que essa nova tendência não se trata de um movimento essencialmente político, apesar de seu efeito questionador e do fato de alguns de seus personagens mais importantes terem participado do engajamento francês da década de 1960- Jean-Luc Godard aderiu às movimentações do Maio de 1968, mas Truffaut e outros da *Cahiers* criticavam "o mundo confuso do engajamento social" (Cousins, 2013, p. 274). A tendência se tratava essencialmente de uma mudança nas técnicas do cinema, em sua percepção enquanto arte e o captar da realidade. Foi uma percepção de que a linguagem, tal como era entendida, não podia representar certos temas metafísicos e abstratos, e que ela precisava ser alterada. Os estúdios foram abandonados para gravações em espaços abertos e interferências do som cotidiano, para a luz natural da vida normal, e a continuidade de uma narrativa foi abandonada, para que todo o abstrato de uma ideia ou pensamento fosse representado como queria o artista.

15 Em seu artigo, Truffaut ressalta a falha que é explicar o cinema com jargão literário.

16 Tradução Livre.

Truffaut coloca essa sua nova ânsia pela transformação em seu filme "Atirem no Pianista", de 1960. É todo filmado fora de estúdios, com luz natural, mesmo em cenas noturnas ou escuras, como a cena do protagonista Charlie em seu quarto quando vai dormir- ainda significando que os personagens da cena não serão vistos. Nesse filme, Charlie é um pianista de bar que fora um famoso músico, mas que abandonou a carreira e mudou de nome após o suicídio de sua mulher- todo esse passado é apresentado em longos *flashbacks* descontínuos, de passados para momentos mais anteriores ainda, voltando repentinamente, e sua complexidade confunde o espectador. O suicídio faz com que o pianista demonstre momentos de delírio, e crie aversão pelo ambiente da indústria musical. Para Truffaut, essa percepção da indústria era uma questão de a arte não ser valorizada nesse meio, sendo tratada simplesmente como uma mercadoria e seu artista um funcionário.

Outras cenas do filme trazem novas características do método da *Nouvelle Vague*, como o prolongamento de momentos pouco relevantes para a história somente para que seja aproveitado pelo espectador. Em uma cena em que Charlie foi sequestrado, está em um carro e faz uma piada, há uma extensão da risada dos personagens presentes em aproximados 10 segundos, somente para que não se perca a beleza do riso naquele instante. Em outra com uma questão parecida, na qual Charlie viaja de carro para a casa de seus irmãos, também é prolongada de tal maneira que, comparada à emoção dos filmes da década de 1940, se torna entediante.

Uma última cena do filme em questão merece destaque: quando Charlie está em seu quarto em companhia da prostituta Clarisse, com a qual divide a pensão, a moça fica nua e não há mudança no foco da lente, alteração de trilha sonora, perturbação alguma na filmagem.

Em suma, uma mulher nua não era erotizada, não era um tabu, no filme. Era a *Nouvelle Vague* renunciando a liberalização sexual da década de 1970, onde o sexo, a nudez, e o prazer, seriam tratados com tanta naturalidade quanto uma conversa em um bar ao som de um piano.

Jean-Luc Godard foi mais extremo em expor as liberdades que a *Nouvelle Vague* trazia do que Truffaut (e isso fez com que o primeiro ganhasse extrema admiração pelo segundo). Todo o filme *Masculim & Feminim*, de 1966, é marcado pela nova tendência e, no caso de Godard, de certo engajamento político. Logo na primeira cena em um café, temos a câmera de frente para o protagonista Paul, muito próxima, enquanto o personagem recita um poema por longos 2 minutos pausados apenas para acender um cigarro. A cena se desenrola e Paul começa a conversar com a jovem Madeleine na mesa ao lado- a posição da câmera não centraliza essa ação supostamente principal, mas todo o café, porque não há ação principal na realidade que se tenta capturar; em raríssimos momentos do filme a câmera centraliza o enunciador. Ainda nesse momento, há a interrupção do diálogo para que Paul avise a um homem que acabara de entrar que ele deixou a porta do estabelecimento aberta.

Em outra cena parecida, Paul está em outro café com seu amigo Robert conversando sobre uma greve realizada por alianças comunistas e anticomunistas contra a prisão de oito artistas do Rio de Janeiro pela ditadura militar brasileira¹⁷. O diálogo dessa vez sofre uma interferência, de tal forma que se torna inaudível, pela passagem de um caminhão buzinando, e mesmo assim essa interrupção é mantida no corte final para preservar a cotidianidade desse cenário fictício.

17 É notável que a ditadura militar brasileira tenha sido chamada dessa maneira mesmo pela nova geração do cinema alternativo francês. Essa cena também demonstra o ativismo de Godard na década de 1960.

No entanto, a importância desse filme de Godard se dá pela possibilidade de nele ser visto a congruência da *Nouvelle Vague* extremada com as características que marcariam a Nova Hollywood, a revolução técnica com os questionamentos. Paul é um ativista contra o militarismo, e expõe essa crítica do diretor em uma cena de sátira do exército francês, em um plano quando foi encarregado de procurar um carro para Madeleine e outra jovem, Catherine, e ele telefona para o Ministério da Guerra fingindo ser um general que está aguardando a chegada de um carro há horas. O carro chega em questão de segundos para os três adolescentes, e dele Paul ainda grita "Viva o exército francês!". Ou quando os quatro personagens citados estão assistindo a filmes de teor erótico, o protagonista narra que se tratavam de "filmes que gostariam de ter dirigido e com certeza vivido", uma cena na qual Godard ilustra o anseio de liberdade sexual pela juventude ocidental que explodiria alguns anos depois.

Godard termina o filme denunciando a polarização da Guerra Fria e ainda, indicando essa juventude cujo os membros mais tradicionais da sociedade francesa considerariam fora do padrão comportamental esperado como fruto desse contexto, com um letreiro- muitos intervalos de cenas eram feitos dessa maneira, e não com transições- icônico no qual afirma que "esse filme poderia se chamar 'os filhos de Marx e da Coca Cola'".

A *Nouvelle Vague*, com todos os seus planos descontínuos e descentralização, deu liberdade para que os novos diretores das décadas de 1960 e 1970 quebrassem outros tabus e filmassem de maneira ainda mais independente. Ela provou que o cinema não está nos adornos e no visual do filme, mas, se tratando de uma forma de arte, não possui uma finalidade e não pode ser adequado a um padrão estético único, sendo tão democrático quanto

qualquer outra das seis formas artísticas anteriores, o que significava que qualquer um poderia fazê-lo. Em suma, ela demonstrou que não se tratava de uma falta de bons cineastas, mas que toda a restrição visual que se tinha limitava talentosos diretores. Enquanto na França os diretores da Contracultura adquiriram certo espaço com o projeto dessa nova tendência, nos Estados Unidos, onde o fenômeno social seria mais fervoroso, a restrição fora muito mais forte, e talvez por isso tenha sido mais marcante.

Nova Hollywood

Os estúdios tradicionais dos Estados Unidos não estavam preparados para o choque cultural que vinha com a década de 1960. O que Peter Biskind chamou de “terremoto” desse período, fazendo uma alusão à catástrofe natural na Califórnia que aconteceria quase dez anos depois, abalou os paradigmas da sociedade estadunidense e colocou em cheque as verdades sobre a Guerra Fria consolidadas na década de 1950 e abriu caminho para os outros abalos na década seguinte: o movimento dos direitos civis, a liberalização das drogas e sexual, os hippies e a geração *beat*.

O prenúncio desse abalo de 1960 veio em 1955, com o icônico personagem de James Dean em *Rebel without a cause* de Nicholas Ray. Ele conseguiu aglomerar todos os questionamentos sociais que a juventude (ainda em idade escolar) usaria como munição para o período seguinte, tudo isso em torno de um protagonista sensualizado inspirado em Elvis Presley.

Logo na primeira cena do filme, vemos o personagem de Dean, Jim Stark de 17 anos, sendo apreendido pela polícia por estar vagando pela cidade extremamente alcoolizado. A cena em que é atendido na delegacia já entrega ao espectador os problemas em uma das insti-

tuições mais tradicionais dos Estados Unidos, a família, que marcariam essa geração. Jim Stark alcoólatra devido às más relações com seus pais e a briga constantes deles, enquanto Judy, que se tornará amiga de Jim mais a frente, havia fugido de casa porque seu pai não aceitava as vestimentas vulgares da filha e o uso do batom vermelho. Platão, uma figura importante do filme e também colega de Stark, foi preso por atirar em filhotes de cachorros com a arma de sua mãe extremamente ausente. A continuidade desses problemas na geração *baby boomer* criaria o panorama para a reformulação do conceito de família na sociedade estadunidense, pois demonstraria o quanto essa instituição defendida pelos propagandistas do *american way of life* do pós-Guerra era frágil e defeituosa (Hobsbawm, 2013, p. 317 a 320).

Jim Stark, fumante e alcoólatra, era um garoto problemático fruto de uma família problemática. As constantes brigas entre uma mãe, dependente de remédios, protetora e reclusiva, com o pai que incorporava o “ultrapassado” não identificável com a juventude (o que impedia que ele criasse laços próximos com o filho) tornavam o ambiente caseiro insuportável, e as atitudes subversivas de Jim eram usadas como pretextos para constantes mudanças e como desculpa para a instabilidade familiar. Judy, também fumante, ao não se encaixar nos padrões de vestimentas do pai, é agredida por ele.

Nicholas Ray expõe com os casos desses jovens o quanto essa imposição de um modelo familiar que jamais se concretizara era prejudicial para os filhos da América. Quando lhes é outorgado na infância essa base para seus relacionamentos e ela se mostra uma ficção, todo o desenvolvimento desse indivíduo seria inadequado ao que se tinha como arquétipo. Jim e Judy eram um resultado menos extremo que o de Platão. A obsessão desse com uma fa-

mília (considerando que era o personagem para o qual esse modelo era o mais falho) o fez perturbado e violento, porém muito apegado aos outros dois personagens principais. Seu fim, morto a tiros pela polícia, mostra a contradição que se fazia na década de 1950, em como a sociedade não sabia lidar com as suas próprias fragilidades institucionais.

Eram, de fato, tempos de questionamento. A perturbação que vinha dos recém-formados no colegial e ingressantes nas universidades foi colocada, em 1967 pela revista TIME em relação aos novos filmes que saíam dessa faixa etária, nos seguintes termos: "A crescente audiência tem estado preparada para mudança e experimenta-a tanto na vida quanto na arte. Tem sido visto- e aceito- o questionamento de tradições morais, a desmitologização de ideais¹⁸". (TIME , 1967)

O contexto que permitia tal afirmação era o mesmo que trouxe ao público o satírico e extremamente ácido *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick, em 1964, três anos antes do artigo. A Guerra Fria tomara por completo a sociedade estadunidense. O mundo havia sido dividido fisicamente com a construção do muro de Berlim (1961), e havia assistido o que quase se tornou um terceiro conflito mundial (ou assim se pensava) em 1962 com a Crise dos Mísseis em Cuba. O temor por um conflito de proporções apocalípticas permitido pela extremamente desenvolvida tecnologia nuclear, o medo da "ameaça vermelha" propagado pela constante campanha antissoviética estatal e ainda, as indagações sexuais e ao símbolo masculino, tudo isso aguçou a mente criativa de Kubrick para montar uma obra que expunha aos seus compatriotas (e ao mundo) o quão insano era o clima que havia sido construído até aquele momento.

¹⁸ A ideia por trás do filme era satirizar Tradução Livre.

o que fora demonstrado em 1962 em relação ao instável poder em mãos dessas potências irresponsáveis. A questão da Destruição Mutua Assegurada (MAD¹⁹), na qual as duas potências, no caso de um conflito, conseguiriam destruir o oponente completamente, foi central na obra, pois não se entendia como se considerava a possibilidade de deflagrar um conflito direto nessas condições. Não fazia sentido o "tudo ou nada" para o qual Estados Unidos e União Soviética partiriam. Essa tragédia Kubrick tratou de maneira cômica, mas justamente para provocar um incômodo no espectador, tornando a atmosfera do filme até doentia. O personagem Dr. Fantástico (*Strangelove*) que se orgulhava de ter sido arquitetada uma "*doomsday machine*", personaliza isso, no orgulho que as nações tinham pela construção de mísseis nucleares e a ânsia nessa corrida por máquinas apocalípticas- no filme, uma em especial que possui tamanho poder que de fato traria o dia do julgamento- e como isso era macabro. Kubrick queria, em tom de comédia, chocar o orgulho que se construía acerca do poder de destruição que os países possuíam.

No filme, toda a possibilidade desse conflito ocorrer vem de uma ordem, por um general, para que um avião bombardeasse a Rússia. A razão para tal ordem (e aí está a questão sexual presente) era sua impotência sexual repentina. Inconformado com isso, esse símbolo da masculinidade dos anos 1960 acredita em um plano soviético de contaminação da água para que os Estados Unidos não tenham mais filhos; com essa hipótese, ele autoriza o ataque, e a resposta soviética é o acionamento da "*doomsday machine*".

Quando se debate com o presidente sobre uma guerra preventiva contra a Rússia, um dos presentes, Turgindson, explica que não é um fato de que os Estados Unidos sairiam ile-
¹⁹ *Mutual assured destruction.*

sos, mas que “seriam 10 milhões a 20 milhões de mortos, no máximo, dependendo dos imprevistos”. Kubrick considera também a ideia do conflito nuclear controlado, mas expõe a frieza com a qual o tema é tratado diante do inevitavelmente alto número de vidas perdidas.

Os momentos finais do filme são marcantes. O último soldado vivo no avião de bombardeio deve liberar a bomba manualmente, o que significa cair com ela no solo russo. E assim o faz tal como um homem monta um touro em um rodeio, vibrando com o ataque mortal ao inimigo, completamente cego pelo nacionalismo militar. Essa montagem resume do que se tratou a obra, um riso diante de uma sociedade que permitiu (ou pode vir a permitir) a destruição massiva em nome da construção da paz, e de um militarismo que não entendia que um conflito mesmo que controlado era inaceitável.

O filme em si não é inteiramente composto das novas técnicas da *Nouvelle Vague*, mas, além da crítica explícita, em seu momento derradeiro, não se conclui. Quando a bomba cai em solo Russo e o debate com o presidente (longo demais para a tomada de decisão rápida necessária) é infiltrado por uma gente soviético, o filme acaba repentinamente em um corte brusco para cenas de cogumelos atômicos. Esse “ponto sem nó” exatamente no final do filme, de certa maneira frustrando a quem assiste, foi marcante nos filmes do período, tal como fora o filme de Godard, e a plateia é “convidada pelo cenarista a preencher os buracos deixados”²⁰ (TIME, 1967) Essa abordagem cômica sobre o medo constante de um ataque soviético serviu como estopim para toda a crítica à Guerra Fria, sobre o que significava viver em um mundo onde a violência e a destruição mútua eram políticas oficiais do governo ao mesmo tempo que serviam como ferramentas para provocar o orgulho nacional. De maneira talvez mais rea-

20 Tradução livre.

lista e menos humorística, Francis Coppola trabalha a mesma temática em relação ao específico conflito da Guerra do Vietnã, e isso será discutido mais à frente.

Os filhos da crise familiar que se tornaram cineastas ganharam seu espaço inicialmente em 1956, com a fundação da *American International Pictures* (AIP), uma pequena companhia que valorizava o trabalho dos diretores (e popularizaram uma visão semelhante à de Astruc) e sua independência criativa. O produtor mais ativo da empresa, Roger Corman, foi importante na história do cinema estadunidense, era um entusiasta dos novos cineastas europeus e enxergava a influência da *Nouvelle Vague* nos diretores nacionais como algo positivo. Trabalhou com Francis Coppola, Robert De Niro, Martin Scorsese, entre outros ícones desse período. Mas foi Dennis Hopper uma das apostas mais improváveis da AIP.

Com histórico de abuso de drogas, violência domiciliar e loucura, Hopper, em parceria com o produtor e ator Peter Fonda²¹, sob financiamento de outras duas *personas* da Contracultura, Bob Rafelson e Bert Schneider (Biskind, 2009, p. 54 a 58), montaram o filme mais ilustrativo do período e que usou técnicas mais inovadoras para isso. Esse filme seria o controverso *Easy Rider*.

Billy, o personagem de Hopper, e Wyatt (vulgo Capitão América²²), o personagem de Fonda, eram motoqueiros usuários de drogas e traficantes- algo que causaria discordância no projeto até mesmo com a AIP (Biskind, 2009, p. 47), seriam os protagonistas desse icônico

21 Fonda havia construído o personagem de *Easy Rider* em filmes anteriores (*The Wild Angels* e *The Trip*).

22 Significativo o uso desse apelido, de uma marca de propaganda militar estadunidense na década de 1960, para um personagem tão subversivo. O Capitão América dos quadrinhos alias teria seu primeiro desentendimento com o governo apenas em 1974, quando adota a alcunha de Nômade.

filme de 1969, e ele se trataria de uma viagem dos personagens até Nova Orleans em motocicletas. O filme possui cenas prolongadas desses momentos de viagem e muito pouco tem de narrativa. Hopper utiliza a ideia de Truffaut em seu filme e a prolonga por uma obra quase inteira. Todo ele feito em luzes naturais com uso das câmeras de 16 mm, ao som da música popular da época (Jimmy Hendrix e Bob Dylan) e cortes repentinos a maneira godardiana. Com pouco apelo emocional, o filme poderia ser considerado monótono se não fosse tão representativo.

Quando cruzam, em sua viagem, um desfile comemorativo e os protagonistas começam a satirizá-lo, são presos. Na delegacia da cidade conhecem o jovem advogado George Hanson de Jack Nicholson, que era querido dos policiais, apesar de também estar preso por alcoolismo. Quando perguntado se poderia tirá-los de lá, Hanson humoriza o racismo da década de 1960 em um contexto de luta por direitos civis da população afrodescendente, e responde que poderia “tirar qualquer um de lá se não mataram alguém. Pelo menos alguém branco”. Hanson se junta à dupla para seguir viagem.

O trio monta um acampamento na beira da estrada e, altos após fumar maconha, Hanson expõe duas ideias que poderiam facilmente definir o pensamento contracultural: sua ideia de utopia e sua interpretação do que os adultos viam quando se deparavam com figuras como Billy e Wyatt.

Em um contexto de guerras em nome do progresso e mundo livre, uma sociedade avançada era aquela que não tinha guerras, não possuía sistema monetário e não possuía líderes, pois cada habitante seria um líder. Era um sonho de uma sociedade completamente diferente do modelo que se defendia no mun-

do capitalista presente nas mentes dos jovens da década de 1960 que era exposto. E, dizia Hanson, não era medo propriamente de Billy e Wyatt que as pessoas sentiam, mas do que elas representavam, ou seja, a liberdade; não eram uma ameaça, mas era “difícil ser livre quando se é vendido em um mercado”. As pessoas sempre defenderiam que eram livres, estavam, afinal, no *free world*, democrático, em constante progresso. “Falariam de liberdades individuais. Mas quando se deparam com um indivíduo livre, elas não conseguem entender”. Como afirmado anteriormente, não se tratava de um coletivo, de construção de novos padrões, mas a Contracultura era destruidora, quebrava bases sociais para formar pessoas que, não apegadas a esses moldes, seriam, de fato, individualmente livres.

A liberdade de criação permitida aos cineastas favoreceu a montagem de uma das cenas mais ousadas do cinema até então: representar os efeitos do uso de alucinógenos. Com uma música fúnebre ao fundo, cortes bruscos em uma sequência de cenas completamente ausente de continuidade e foco, imagens convexas, nudez com participação de duas moças, a cena é criativa e hipnotizante. Fonda, em um dos cortes que está nos braços de uma estátua da virgem Maria, chora, a pedido de Hopper, a morte da sua mãe que se matou pouco tempo antes das gravações. Foi uma sequência tão autêntica que o ator admitiu que estava realmente aos prantos. Bill Hayward, um dos produtores e cunhado de Hopper, afirmou depois que “pode não parecer grande coisa (...) mas tratava-se de um ator depositando sua confiança num diretor e um diretor indo além dos limites do que ele deveria saber (...). Não sei por que Peter ficou tão... quero dizer, meio que funcionou!” (Biskind, 2009, p. 67)

O fim dado a esses três personagens é

igualmente marcante porque, para os três casos, foram atos extremamente cínicos que ilustravam o que Hanson afirmou sobre a incompreensão da sociedade tradicional para com essas novas figuras que surgiam dos festivais de música hippie e das universidades. Hanson foi espancado até a morte enquanto dormia por um grupo de caminhoneiros que, ao encontrar o trio em um bar algumas horas antes, não demonstraram aversão a eles, mas um completo choque. O mesmo ocorre com os personagens de Hopper e Fonda, que são mortos a tiros na estrada por caçadores de patos. Como disse Terry Southern, roteirista do filme (e também de *Dr. Strangelove*), “na minha cabeça, o final tinha que ser uma acusação da América operária, as pessoas que eu achava responsáveis pela Guerra do Vietnã” (Biskind, 2009, p. 71).

Bem como foi dito na revista TIME em 1967 e constatado em *Easy Rider*, as linhas que separavam os protagonistas do heroísmo e da vilania estava turva. Se no filme de Hopper eram motociclistas alternativos traficantes que mereciam ser exibidos nas telas do cinema, Francis Coppola foi além, e colocou em destaque, em 1972, personagens que representariam um problema urbano que assolava os Estados Unidos no mesmo período quando era abalado pela Contracultura: a Máfia. Nasceu assim, baseado no romance homônimo de Mario Puzo, *The Godfather*.

O filme conta a história da família mafiosa dos Corleone e a ascensão do filho mais novo, Michael, vivido por Al Pacino, à chefia da família antes comandada pelo pai Vito, representado pelo ator Marlon Brando. Apesar de ter cenas de filmagem com iluminação controlada e estar preso completamente à sua inspiração literária, o filme explora de maneira brilhante a nebulosidade da moral tal como fizera *Bonnie & Clyde* de 1967 antes dele, e nesse meio crítico

coloca personagens mais realistas do que fez Kubrick e menos alternativos que Hopper (até porque o filme se passa entre 1945 e 1947). O alternativo era o próprio diretor.

Não somente como denúncia do poder que o crime organizado adquirira nos Estados Unidos e do envolvimento de membros da política doméstica e polícia com a *Cosa Nostra*²³, o filme é marcante pela adoração do público pelos Corleone. Em uma sociedade onde a propaganda preza por um comportamento moral, a popularidade adquirida por protagonistas que praticam extorsão e assassinato é algo a ser ressaltado, ainda mais considerando esse microcosmos de uma família de imigrantes respeitosa de tradições e, ora, com a própria instituição familiar. Ou seja, Coppola e Puzo associaram o tradicionalismo ao crime organizado, e os heróis da obra, se vistos no mundo real como vilões, eram queridos no cinema como eram os heróis dos filmes do realismo romântico fechado idealizados.

Don Vito Corleone encabeçava uma família e organização criminosas de sicilianos. Havia imigrado antes da Primeira Guerra Mundial aos Estados Unidos, e lá viu o “sonho americano” realizar-se para ele e para seus filhos²⁴. O crescimento de sua corporação, sua influência, respeito e sucesso, se antes tais projetos eram interpretados como consequência da vida no país, agora ele fora colocado em uma figura perturbadora e criminosas.

Essa possibilidade de colocar como protagonistas figuras criminosas em um filme, e eles serem acolhidos pelo público, tanto em *Easy Rider* como em *The Godfather* foi algo possibilitado pelo contexto tanto político-social,

23 A máfia comandada por famílias sicilianas

24 A história de como Vito Corleone construiu seu império não está no filme de 1972, mas está na obra original de Mario Puzo e foi posteriormente adaptado para uma sequência do filme dois anos depois.

com a Contracultura quebrando verdades antes tidas como universais em relação a valores, sexo, drogas e ideologias, quanto artístico, em que os diretores, libertos do maniqueísmo reflexo da Guerra Fria, tinham liberdade de criação e construção de personagens ambíguos que poderiam ser os astros de seus filmes.

Mas Coppola dirigiu um filme que incorporou a década de 1970 perfeitamente, com personagens alternativos e tradicionais, a Guerra, as drogas, e a liberdade de criação artística. *Apocalypse Now*, de 1974, tratava a questão da Guerra do Vietnã, que pode ser visto como o estopim para os levantes sociais da Contracultura, sobretudo com o movimento *hippie* para uma luta direta contra a política externa dos países ocidentais. Foi nesse período que o slogan "*make love, not war*" tomou os encontros da juventude, os festivais de música e os as ruas de São Francisco.

O protagonista, Capitão Willard, de Martin Sheen, logo no início do filme demonstra certas perturbações psicológicas resultantes de sua primeira passagem no Vietnã. Ele agora era encarregado de encontrar um antigo coronel (Kurtz, também vivido por Marlon Brando) do exército estadunidense que, igualmente afetado pelas "sequelas da guerra", formou uma milícia e foi acusado de assassinato (em plena Guerra do Vietnã) pelos seus antigos chefes, e deveria ser executado. Essa missão, como logo seria dito por Willard, era extremamente contraditória e expunha a fragilidade de uma campanha duvidosa e dúbia dos Estados Unidos na Ásia.

Todo o filme transpassa pela questão da Guerra afetando as vidas de toda a juventude estadunidense (Biskind, 2009, p. 19). A tripulação do barco que levaria Willard até a fronteira com o Camboja era formada majoritariamente por jovens, um deles de 17 anos,

e outro era um famoso surfista de Los Angeles, Lance Johnson. Ouviam *Rolling Stones* e andavam de esqui aquático durante a viagem de maneira inconsequente, não eram militares.

Essa guerra marcou a sociedade estadunidense não somente pelo recrutamento massivo de seus jovens, mas também pela transmissão de imagens violentas do conflito. A "guerra televisionada"²⁵ e a manipulação de sua figura, foi um elemento presente, de maneira breve porém relevante, na construção do filme quando a companhia de Willard desembarca em uma praia recém atacada e passa em frente a uma câmera de televisão cujo diretor pede para que "passem direto como se estivessem lutando". Essa cena ainda denuncia uma crítica de Coppola às práticas de guerra, quando outro militar, comandante Kilgore, ordena um ataque a uma praia para que pudesse surfar na companhia de Lance Johnson. Ele assiste seus subordinados matarem os habitantes da vila local de maneira fria e impessoal, como um esporte, e ordena o bombardeio de *napalm* na praia para torna-la segura para o surf de seu batalhão. Willard se questiona, expondo mais uma vez as contradições das missões no Vietnã, "se era assim que Kilgore levava a guerra, o que o exército tinha de fato contra Kurtz?"²⁶.

O choque que o conflito produzia nos jovens extremamente despreparados para esse tipo de violência impessoal foi construído com duas cenas marcantes do filme. A primeira, quando a companhia de Willard encontra, no rio que seguem, um barco de civis e o capitão opta por uma revista, quando um dos militares pega uma lata de tinta e uma mulher do barco tenta pega-la, um dos garotos do barco estadunidense se desespera e mata os vietcongues com uma metralhadora, pois, assustado, acre-

²⁵ A possibilidade de um aparelho de TV na maioria das casas estadunidenses foi proporcionada pelo *boom* econômico da década de 1950.

²⁶ Tradução livre.

ditava que escondiam armas, mas se tratava de um filhote de cachorro. A outra cena, um ataque a uma base ribeirinha estadunidense militar durante a noite, filmado a luz "natural" (não havia manipulação da iluminação, mas os faróis e sinalizadores da base eram usados) - como aliás fora feito o filme todo, em um ambiente inóspito que era a selva vietnamita- mostrou jovens desesperados disparando tiros sem direção, completamente fora de si.

Essas duas cenas em questão mostraram aos espectadores o quanto o conflito era prejudicial para a saúde mental desses jovens- como o é em qualquer guerra-, mas como no caso particular da Guerra do Vietnã, essas perturbações e agressões psicológicas eram traduzidas em agressões e violência extrema contra a população civil do país asiático. Era uma guerra travada por pessoas despreparadas contra alvos que em sua maioria não poderiam se defender, e o resultado era um massacre para ambos os lados. Isso resultou em manifestações massivas nos Estados Unidos- com represálias governamentais desproporcionalmente violentas- pelo fim do conflito. O próprio personagem Willard afirma que "a guerra era conduzida por uns palhaços quatro estrelas que iam vender o circo por micharia²⁷", ou seja, pelo alto escalão do exército distanciado da realidade do conflito.

O diretor trava ainda um jogo psicológico com o público. O garoto de 17 anos, Clean, morre em um ataque no rio enquanto, ao fundo, toca a fita de gravação que recebera de sua mãe pelo correio, falando sobre os preparativos para o retorno dele. Considerando o ano de lançamento do filme, essa cena testa o espectador sobre a tolerância que esse conflito tinha antes da década de 1960, e ilustra o caráter comvente com a qual esse tema era tratado pelos levantes da Contracultura.

27 Tradução livre.

Conclusão

O cinema da Contracultura e o próprio fenômeno que tomou conta da juventude no período das décadas de 1960 e 1970 estabeleceram um diálogo. Se por um lado as liberdades das técnicas cinematográficas desenvolvidas na França no final da década de 1950 permitiram uma abertura de temas, montagem de cenas, sequências e ideias por parte dos cineastas, foram esses filmes que propagaram toda a cultura do questionamento e da desconstrução através da arte mais adorada pelos jovens da época (TIME, 1967).

O questionamento do modelo familiar, do maniqueísmo traduzido em heroísmo e vilania, o protagonismo de figuras alternativas usuárias de drogas, e a própria crítica ferrenha à Guerra Fria quanto aos seus resultados em nome de ideologias, nacionalismos ou disputas econômicas, todas essas questões estavam presentes nos filmes destacados nesse trabalho, e eles ilustram como era fervorosa a mudança que a mocidade da Contracultura causava. A riqueza de material encontrada foi tamanha que qualquer recorte feito traria uma abordagem injusta a herança desse período histórico. Temas como a luta das mulheres, dos direitos civis da população negra e dos LGBTs, apesar de não presentes nesse recorte especificamente em um dos filmes analisados, são temas importantes que merecem estudos futuros.

Apesar de derrotados por *Darth Vader* e pelos *blockbusters*, as superproduções da década de 1980 que resgataram o sucesso em temas fantásticos e emocionantes, o cinema da *Nouvelle Vague* e da *Nova Hollywood* demonstrou como obras que não são necessariamente estéticas e adequadas aos padrões sociais se fizeram necessárias para a desconstrução des-

ses, deflagrando lutas por direitos humanos e uma sociedade mais democrática com tamanha força que seus ecos são ouvidos ainda hoje, e provou que uma juventude não encaixada no tradicionalismo, seja formada por Starks, Billys, Coppolas ou Godards, tem sua virtude justamente em sua inconformidade.

Referências

Astruc, A. *La Camera Stylo. L'Écran Française*, 1948.

Biskind, P. *Como a geração Sexo, Drogas e Rock n' Roll salvou Hollywood'*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

Coppola, F. F. (Diretor). *The Godfather* [Filme Cinematográfico]. 1972.

Coppola, F. F. (Diretor). *Apocalypse now* [Filme Cinematográfico]. 1979.

Cousins, M. *História do Cinema, dos classicos mudos ao cinema moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

Godard, J.-L. (Diretor). *Masculim and Feminim* [Filme Cinematográfico]. 1966.

Hobsbawm, E. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Hopper, D. (Diretor). *Easy Rider* [Filme Cinematográfico]. 1969.

Kubrick, S. (Diretor). *Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb* [Filme Cinematográfico]. 1964.

Ray, N. (Diretor). *Rebel without a cause* [Filme Cinematográfico]. 1955.

Sevcenko, N. *A corrida para o século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TIME. *Hollywood: The Shock of Freedom in Films*. *TIME*. 1967.

Truffaut, F. A certain tendency of the french cinema. *Cahiers du Cinéma*, 1954.

Truffaut, F. (Diretor). *Atirem no Pianista* [Filme Cinematográfico]. 1960.

**Artigo submetido em outubro de 2016 e
aprovado em maio de 2017.**