

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
THIAGO SOARES CRIVELARO**

**HOLLYWOOD E A CONTRACULTURA: A FORMAÇÃO DE
UMA AMBIÊNCIA LIBERTÁRIA PARA A FAMÍLIA NORTE-
AMERICANA**

**SÃO PAULO
2018**

THIAGO SOARES CRIVELARO

**HOLLYWOOD E A CONTRACULTURA: A FORMAÇÃO DE
UMA AMBIÊNCIA LIBERTÁRIA PARA A FAMÍLIA NORTE-
AMERICANA**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana Penha.

**SÃO PAULO
2018**

THIAGO SOARES CRIVELARO

**HOLLYWOOD E A CONTRACULTURA: A FORMAÇÃO DE
UMA AMBIÊNCIA LIBERTÁRIA PARA A FAMÍLIA NORTE-
AMERICANA**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana Penha.

Aprovado em 15/10/2018

Prof. Dr. Gelson Santana Penha | UAM

Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno | UAM

Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra | UFES

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meu avô Hélio Gomes Soares (*in memoriam*), que partiu no dia anterior ao que realizei o teste para entrar na universidade na qual este trabalho de pesquisa foi empreendido. O amor ao conhecimento e a experiência prazerosa da leitura, desde a infância, devo a ele.

Ao professor Paulo Antônio Pereira (*in memoriam*), com quem, ainda como estudante de graduação em reuniões para assistir e discutir filmes, pude debater o cinema e aumentar meu interesse por fazer desse veículo o objeto de estudo principal de minha vida acadêmica.

Ao meu orientador, professor Gelson Santana Penha, com quem tive a oportunidade de travar ricos diálogos sobre a instigante temática da contracultura ao longo do período de produção dessa dissertação.

A todos os demais professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, que em eventos acadêmicos ou conversas informais, fizeram sugestões valiosas para o percurso desse trabalho.

A meus pais, que acreditaram no potencial transformador da educação e me ajudaram a chegar até aqui.

*Esta é a hora da profecia sem morte como
consequência*

O universo acabará por desaparecer

*Hollywood apodrecerá nos moinhos de vento da
Eternidade*

*Hollywood cujos filmes estão atravessados na
garganta de Deus*

*Sim Hollywood receberá o que merece
Tempo*

Infiltração de gás paralisante pelo rádio

*A História tomará profético este poema e sua horrível
estupidez será uma hedionda música espiritual*

Morte à orelha de Van Gogh!, Allen Ginsberg

RESUMO: A presente pesquisa empreende uma investigação acerca da experiência contracultural americana, tomada na passagem dos anos 1960 para 1970, como modeladora de uma nova fase na indústria americana de cinema, denominada Nova Hollywood. Partindo de um panorama sócio-histórico sobre o período referido nos Estados Unidos e a efervescência cultural provocada pelo protagonismo da juventude americana, busca-se entrelaçar as modificações estruturais promovidas pela contracultura nas sociabilidades estadunidenses com as modificações em termos de forma e conteúdo nos filmes hollywoodianos produzidos nesse intervalo. Os títulos *Busca Alucinada* (1968), *Deixem-nos Viver* (1969), *Bob e Carol & Ted e Alice* (1969) e *Procura Insaciável* (1971) são acionados para pensar a produção de discursos midiáticos sobre a contracultura, tendo em vista os limites impostos pela indústria cinematográfica, a partir da temática da família como centro de profundas modificações na sociedade americana do período. A dissertação traz ao campo da Comunicação a contribuição de discutir os imbricamentos entre o cinema e outras mídias na conformação de um cenário de midiatização no que concerne à produção de sentido sobre a contracultura.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Nova Hollywood. Contracultura. Ambiência. *Hippies*.

ABSTRACT: This research investigates the american countercultural experience, taken from the 1960s to the 1970s, as a model for a new phase in the american film industry, called New Hollywood. Starting from a socio-historical panorama on the period referred to in the United States and the cultural effervescence provoked by the protagonism of the american youth, it is sought to interweave the structural modifications promoted by the counterculture in the american sociabilities with the modifications in terms of form and content in hollywoodian films produced in that interval. The titles *Busca Alucinada* (1968), *Deixem-nos Viver* (1969), *Bob e Carol & Ted e Alice* (1969) and *Procura Insaciável* (1971) are driven to think the production of media discourses on the counterculture, in view of the limits imposed by the film industry, from the thematic of the family as a center of deep modifications in American society of the period. The dissertation brings to the field of Communication the contribution of discussing the imbrications between the cinema and other media in the conformation of a scenario of mediatization in what concerns the production of meaning on the counterculture.

KEYWORDS: Cinema. New Hollywood. Counterculture. Ambience. *Hippies*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Frame</i> do filme <i>Busca Alucinada</i> (1968).....	51
Figura 2 – <i>Frame</i> do filme <i>Busca Alucinada</i> (1968).....	51
Figura 3 – <i>Frame</i> do filme <i>Busca Alucinada</i> (1968).....	52
Figura 4 – <i>Frame</i> do filme <i>Busca Alucinada</i> (1968).....	54
Figura 5 – <i>Frame</i> do filme <i>Busca Alucinada</i> (1968).....	55
Figura 6 – <i>Frame</i> do filme <i>Busca Alucinada</i> (1968).....	57
Figura 7 – <i>Frame</i> do filme <i>Busca Alucinada</i> (1968).....	58
Figura 8 – <i>Frame</i> do filme <i>Busca Alucinada</i> (1968).....	58
Figura 9 – <i>Frame</i> do filme <i>Busca Alucinada</i> (1968).....	59
Figura 10 – Cartaz do filme <i>Busca Alucinada</i> (1968).....	61
Figura 11 – <i>Frame</i> do filme <i>Deixem-nos Viver</i> (1969).....	64
Figura 12 – <i>Frame</i> do filme <i>Deixem-nos Viver</i> (1969).....	66
Figura 13 – <i>Frame</i> do filme <i>Deixem-nos Viver</i> (1969).....	67
Figura 14 – <i>Frame</i> do filme <i>Deixem-nos Viver</i> (1969).....	70
Figura 15 – <i>Frame</i> do filme <i>Deixem-nos Viver</i> (1969).....	71
Figura 16 – <i>Frame</i> do filme <i>Deixem-nos Viver</i> (1969).....	71
Figura 17 – <i>Frame</i> do filme <i>Bob e Carol & Ted e Alice</i> (1969).....	77
Figura 18 – <i>Frame</i> do filme <i>Bob e Carol & Ted e Alice</i> (1969).....	81
Figura 19 – <i>Frame</i> do filme <i>Bob e Carol & Ted e Alice</i> (1969).....	81
Figura 20 – <i>Frame</i> do filme <i>Bob e Carol & Ted e Alice</i> (1969).....	81
Figura 21 – <i>Frame</i> do filme <i>Bob e Carol & Ted e Alice</i> (1969).....	83
Figura 22 – <i>Frame</i> do filme <i>Bob e Carol & Ted e Alice</i> (1969).....	83

Figura 23 – <i>Frame</i> do filme <i>Procura Insaciável</i> (1971).....	88
Figura 24 – <i>Frame</i> do filme <i>Procura Insaciável</i> (1971).....	88
Figura 25 – <i>Frame</i> do filme <i>Procura Insaciável</i> (1971).....	89
Figura 26 – <i>Frame</i> do filme <i>Procura Insaciável</i> (1971).....	89
Figura 27 – <i>Frame</i> do filme <i>Procura Insaciável</i> (1971).....	92
Figura 28 – <i>Frame</i> do filme <i>Procura Insaciável</i> (1971).....	92
Figura 29 – <i>Frame</i> do filme <i>Procura Insaciável</i> (1971).....	94
Figura 30 – <i>Frame</i> do filme <i>Procura Insaciável</i> (1971).....	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 JUVENTUDE E LIBERDADE NA CONTRACULTURA AMERICANA	14
1.1 No plano interno, as primeiras distensões.....	16
1.2 A Nova Esquerda e suas repercussões.....	19
1.3 O protagonismo do jovem na contracultura.....	22
1.4 Liberdade como bandeira contracultural.....	26
1.5 A agonia contracultural.....	30
2 O CINEMA CONTRACULTURAL: UM OUTRO OLHAR PARA TEMPOS REVOLTOS	32
2.1 Mudanças sociais chegam à tela.....	34
2.2 Novas experiências cinematográficas para a contracultura.....	40
2.3 A contracultura e o processo de midiatização.....	41
2.4 Nota sobre o recorte analítico da Nova Hollywood.....	45
3 OS FILMES DA CONTRACULTURA	47
3.1 <i>Busca Alucinada</i>	48
3.2 <i>Deixem-nos Viver</i>	61
3.3 <i>Bob e Carol & Ted e Alice</i>	73
3.4 <i>Procura Insaciável</i>	84
4 INTERSECÇÕES ENTRE NARRATIVAS	96
CONCLUSÃO	104
REFERÊNCIAS	107
ANEXOS	112

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por objetivo a investigação acerca de como o movimento da contracultura americana foi assimilado pela indústria de cinema na passagem dos anos 1960 para os anos 1970. O período conhecido como Nova Hollywood é estudado enquanto possibilidade de interpretação dos anos contraculturais de transgressão e iconoclastia à luz da imagem cinematográfica.

A contracultura desnuda-se como vasto campo de análise, enquanto momento de subversão das normas sociais e emergência de novos paradigmas de comportamento, para retirar parcelas minoritárias da sociedade de uma invisibilidade crônica a que foram submetidas historicamente, constituindo assim uma expressão progressiva para mulheres, negros, homossexuais, entre outros atores sociais.

O anseio por repensar as estruturas vigentes na sociedade e a necessidade de questionar valores herdados de outras gerações ganhará corpo nesse período e deixará um legado de crítica social para o decorrer das décadas finais do século XX. Tal constatação demonstra a necessidade de se pesquisar a contracultura como movimento e como vontade de ação que não se finda historicamente, mas produz reverberações marcantes para o Ocidente na construção de sua bagagem simbólica.

Os principais atores e as bandeiras principais desse intervalo na história dos Estados Unidos são investigados com vistas à conformação de um lugar de fala para a juventude americana, que se contrapunha ao *modus vivendi* do pós-guerra e ansiava por modificações estruturais no *american way of life*.

Essa atmosfera disruptiva é analisada a partir do escopo produtivo do cinema industrial americano para dar a ver em que medida proporcionou um arejamento, em termos de forma e conteúdo, dos títulos que até então eram lançados com o respaldo dos grandes estúdios.

Uma nova geração de diretores, que acreditava no potencial expressivo do meio cinematográfico, estava disposta a rever os ditames que vigoravam dentro da indústria, em um enraizado desejo de revisão do modelo industrial hollywoodiano.

Esse impulso por arejamento dentro da seara de controle dos grandes estúdios coadunava-se a mudanças socioculturais em andamento na sociedade americana,

com especial destaque para o pacifismo gerado como resposta popular ao massacre da Guerra do Vietnã (1959-1975) e a revisão dos paradigmas de comportamento no que concerne à família e ao Estado ocidentais.

Tendo em vista a comunhão entre o que se passava nas ruas americanas e o que se assistia dentro das salas de cinema, a presente investigação propõe uma sutura dessas questões em capítulos que almejam refletir em que medida um movimento espreado pelo âmbito da cultura estadunidense, ganha uma expressiva influência sobre os rumos do empreendimento hollywoodiano, conformando uma nova fase produtiva que põe a termo a era clássica do *studio system*.

Posto isso, o primeiro capítulo traz o amálgama entre juventude e liberdade para assim alinhar ambos na busca por um entendimento aprofundado da História contemporânea dos Estados Unidos, tendo os *hippies* como protagonistas em seus ideais libertários de uma América livre.

Para compor esse panorama histórico busca-se o auxílio de teóricos que pensaram a América como mola propulsora de um momento renovador para o Ocidente no qual outras visadas comportamentais faziam-se possíveis, graças ao esgotamento das ideias de bem-estar pela via do consumo e a possibilidade de realização pessoal por vias outras, quais sejam, aquelas pautadas no afeto e no senso de comunidade.

Já o segundo capítulo intenta produzir a correlação entre a contracultura como movimento sócio-histórico e as mudanças estruturais pelas quais Hollywood passaria, na tentativa de cativar novas plateias para as quais as temáticas do período clássico da indústria pouco diziam.

Na imersão proposta pelos meandros da Nova Hollywood destacam-se as influências do cinema europeu e a chegada de uma outra geração aos altos cargos da indústria, com o objetivo de tecer narrativas fílmicas inovadoras, que retirassem o espectador da letargia, para assim forçá-lo a uma reflexão acerca de uma América produtora de dissensos ainda não solucionados. Ressalta-se ainda o processo de mediatização que engolfaria a contracultura e transformaria o cinema em veículo agregador de linguagens e temas inéditos.

Já o terceiro capítulo empreende o levantamento dos processos expressivos de quatro títulos da Nova Hollywood que levam à tela o espírito da contracultura em sua efervescência social, tanto no que concerne aos temas abordados, quanto à forma como os elementos técnicos da imagem são levados à tela.

É preciso destacar que o capítulo busca alinhar quatro filmes da Nova Hollywood em torno do tema das mudanças na estrutura familiar provocada pelo advento do movimento contracultural. A pesquisa atenta para os pontos convergentes nas narrativas de *Busca Alucinada* (1968), *Deixem-nos Viver* (1969), *Bob e Carol & Ted e Alice* (1969) e *Procura Insaciável* (1971) na busca por indícios da revisão de valores dos anos 1960 na conformação de novos caminhos para a família no seio da classe média americana.

Por fim, a necessidade de pensar a atualidade do pensamento contracultural coloca-se ao longo de toda a pesquisa como ponto nevrálgico, no sentido de apontar para as lutas sociais que floresciam nas décadas de 1960 e 1970, e que ainda trazem questões em aberto para pensar o atual século, em uma proposta de sociedade mais equânime na possibilidade de diálogo entre vozes dissonantes.

1. JUVENTUDE E LIBERDADE NA CONTRACULTURA AMERICANA

O pensamento contracultural emerge de uma nação americana em ebulição. Apesar dos contratempos históricos fazerem parte da conformação de uma cidadania estadunidense desde a colonização das treze colônias na costa leste americana, a segunda metade do século XX traria sobressaltos fundamentais para se pensar os Estados Unidos em sua contemporaneidade.

O acirramento das contradições enraizadas na sociedade americana, latentes ainda na primeira metade do século passado, passarão a desfrutar de um ambiente sociocultural propiciador de reformulações de pensamento e conseqüentes ações práticas inesperadas a partir dos anos 1960.

[...] a década de 1960 é freqüentemente considerada como um período especial e único na história americana, e não apenas por causa da pátina romântica lançada sobre a era pelos Baby Boomers (dos quais, para o registro, eu sou um). Pois as mudanças profundas desta década particular aproximaram os Estados Unidos da revolução social mais do que qualquer época do século XX (GRANT, 2008, p. 1, *tradução nossa*¹).

A visão de Barry Grant (2008) sobre a década de 1960 traz a conotação que se consolidou na historiografia americana acerca de um decênio desconstrutor de realidades nos Estados Unidos, com profundas modificações sociais e culturais promovidas por uma geração disruptiva, disposta à revisão das crenças geracionais herdadas de seus pais.

Um ideal de liberdade arejado e prenhe do desejo de mudança marcará uma geração necessitada da busca coletiva de outras formas de experiência do social. Afoitos em rever paradigmas e contrapor ideias cristalizadas de comportamento a outras formas de sociabilidade, a juventude da década de 1960 iniciará um movimento

¹ No original, em inglês: “[...] the 1960s are frequently regarded as a special, unique period in American history, and not just because of the romantic patina cast over the era by the Baby Boomers (of which, for the record, I am one). For the profound changes of this particular decade brought the United States closer to social revolution than any time in the twentieth century” (GRANT, 2008, p. 1).

em prol de outro olhar para a América partindo da implosão de antigos dogmas americanos.

Tem-se início uma primeira “crise de autoridade” na qual as definições de progresso, cidadania e – especialmente – liberdade são postas em xeque por jovens que anseiam por identidades desviantes, longe de um modelo de vida americano erguido após a Segunda Guerra mundial (1939-1945) e pautado pela acumulação de bens e fortalecimento do consumo.

A geração saída da Segunda Guerra vê-se embalada em uma pujante máquina econômica da qual os Estados Unidos irão retirar subsídios para uma nova fase de expansão de mercados e aceleração do crescimento. O acesso a bens de consumo, e a possibilidade de expandir o estilo americano de vida para outros países, servirá para dar à nação americana uma sensação de liderança à frente do continente.

Esses americanos do mais imediato pós-guerra, os denominados *baby boomers*, receberão um país imerso em um momento de consolidação dos Estados Unidos como potência mundial nos governos de Harry S. Truman (1945-1953) e Dwight D. Eisenhower (1953-1961), ancorados em um sistema midiático propulsor dos apanágios da América como baluarte das conquistas democráticas ocidentais.

Apenas no governo de John F. Kennedy (1961-1963) as fissuras sociais, até então escamoteadas, começarão a ganhar corpo no tecido social como questões prementes. A luta por direitos civis chegaria à imprensa, iniciando um descortinamento das arestas que se agudizaram em uma sociedade pretensamente igualitária. O cenário estadunidense é desenhado de forma sucinta por Neliane Ferreira (2005):

Contra as agressões da classe dominante e dos governos, surgiu a resistência estudantil, pela qual vários estudantes foram presos, torturados e mortos em vários países do mundo na época. Muitos militantes negros morreram e também não estavam em segurança aqueles que eram considerados demasiadamente liberais, como o caso dos membros da família Kennedy, assassinados nos Estados Unidos. O seu mais ilustre representante John Kennedy, eleito presidente em 1960, cuja política interna prometia atacar a pobreza e a discriminação racial através da Lei dos Direitos Civis, intensificou a luta contra o comunismo, sendo esta sua principal bandeira quanto à política exterior. Caracterizado como uma figura dúbia, era ao mesmo tempo conservador no campo das relações internacionais e o

representante mais significativo da democracia norte-americana (FERREIRA, 2005, p. 70).

A convulsão social que se seguirá nos anos seguintes da década de 1960 é fruto de uma gradual percepção da população – com a relevante e progressiva intervenção dos diversos discursos midiáticos – de quanto os Estados Unidos estavam longe de uma placidez nas relações entre Estado e sociedade. A ambivalência apontada por Ferreira (2005) na condução do governo Kennedy é indício do quão era difícil a tarefa de comungar as necessidades divergentes que nasciam das insatisfações sociais em ebulição.

A aposta do governo Kennedy em uma América livre e democrática, que incluísse minorias e fosse síntese de um mundo de oportunidades, é posta em xeque com a efeméride do assassinato de Jonh F. Kennedy em 22 de novembro de 1963. Em tal ocasião, as distorções no plano social americano já estavam postas em xeque, dinamitando as certezas de um ambiente pacífico por parte da classe média americana.

1.1 No plano interno, as primeiras distensões

A nação que consolida o *american way of life* como modelo de vida a ser exportado simbólica e materialmente é também a mesma que ainda convive com problemas sociais insolúveis internamente. A possibilidade de ascensão pelo consumo em uma sociedade dividida por questões socioeconômicas, deixará algumas minorias ausentes dessa locomotiva de crescimento e expansão.

O projeto de uma América reinventada para que todos possam progredir traz em seu bojo a necessidade de reflexão crítica, que estará ainda dormente na segunda metade dos anos 1940 e durante os anos 1950, graças às políticas sociais do pós-guerra nas quais se vislumbrava uma tentativa do Estado em promover um discurso gregário com a pretensão de unir camadas sociais ao redor de projetos nacionais comuns.

Além disso, os anos 1940 e 1950 ainda estão inseridos em um contexto moral sufocante nos quais atores sociais como a mulher, o homossexual e o negro não

possuem um lugar de fala legítimo para a expressão de seu descontentamento com a ordem social vigente. Um mundo tecnicista impessoal e horizontalizador dos desejos emergentes se faz presente não somente na América, mas em boa parte da Europa do pós-guerra (PURDY et al., 2008).

A emergência de um destaque inédito para as demandas de minorias sociais é um levante a ser construído durante os anos 1960 com avanços e recuos diante de um capitalismo em expansão, calcado em valores aparentemente inexoráveis de emancipação pelo consumo. Segundo Olgária Matos (1998), no que concerne ao espírito contracultural e “diante da crítica ao mundo burocratizado e desencantado, colocou-se como lema a verdade triunfante do desejo” (1998, p. 13). Essa pulsão social será expressa por uma juventude inquieta diante da anestesia provocada por um motor econômico desenfreado e alienante.

A possibilidade de conceber identidades desviantes a partir de comportamentos alternativos e escolhas de outras vivências do social – incluindo as experiências psicodélicas e as formas orientais de espiritualidade – pautará uma geração aparentemente “sem destino”, porém estimulada a reagir sobre uma estrutura social engessada.

Sobre a espiritualidade oriental a pautar a geração *hippie*, Alan Watts (1997) comenta que nesse campo tem-se “... uma visão clara do aspecto primordial da contracultura: esta se baseia na experiência, concretamente na experiência do divino” (WATTS, 1997, p. 6, *tradução nossa*²).

Para o autor, uma espécie de “democracia espiritual” agregadora de diversos credos orientais que pautam noções básicas de convivência para os *hippies*, espriam-se sobre a arte e a ciência, contaminando-as com valores de cooperação e partilha de vivências.

Segundo Watts (1997), “a experiência mística é essa transformação da consciência que produz um sentido de união com o divino” (WATTS, 1997, p. 40, *tradução nossa*³). Em torno dessa noção de experiência mística, conseguida com a

² No original, em espanhol: “... una visión clara del aspecto primordial de la contracultura: esta se basa en la experiencia, concretamente en la experiencia de lo divino” (WATTS, 1997, p. 6).

³ No original, em espanhol: “La experiencia mística es esa transformación de la conciencia que produce un sentido de unión con lo divino” (WATTS, 1997, p. 40).

expansão de consciência proporcionada pelos alucinógenos em cerimônias coletivas e encontros festivos, Watts ressalta a capacidade da contracultura em se apropriar de conceitos das tradições religiosas não vinculadas ao protestantismo nos Estados Unidos, em um desejo visível de abrir a cultura americana para outras percepções de mundo que expandam as mentalidades americanas.

Os anos 1960 trarão em diversas regiões do globo uma série de questionamentos de cunho social, para além do campo da espiritualidade já comentada, os quais irão redundar em possibilidades de reverberar no solo americano com demandas particulares. Os movimentos de direitos civis, que agiam de forma descentralizada nos Estados Unidos, percebem a perpetuação de um ambiente de desigualdades que continua a segregar ao sabor das próprias contradições que retroalimentou, e iniciam uma ação coletiva denominada “desobediência civil”. Trata-se de uma forma de resistência pacifista inspirada no líder indiano Mahatma Gandhi e capitaneada pelo pastor protestante e ativista Martin Luther King Jr. (PURDY et al., 2008).

De forma multifatorial, as diferenças sociais americanas se clarificam e começam a exigir da sociedade civil uma atenção especial, mesmo que a princípio desprovidas do olhar midiático contundente (a ser construído ao longo da década de 1960) e da preocupação de autoridades públicas. Integrantes oculares do cenário social apresentado, especialmente jovens estudantes, passam a liderar um pensamento crítico como legítimos cidadãos por uma América livre. Fredric Jameson (1992) resume o momento político-cultural dos anos 1960 a partir do ponto de vista da juventude americana na esteira dos anos Kennedy:

Mais significativamente, o maior legado do regime Kennedy à política dos anos 60 pode muito bem ter sido a retórica da juventude e do choque de gerações que ele explorou, mas que sobreviveu a ele e se ofereceu dialeticamente como forma expressiva pela qual o descontentamento dos estudantes e dos jovens norte-americanos pôde articular-se (JAMESON, 1992, p. 88).

A articulação de um desejo de mudança nas searas política, social e cultural pela juventude americana espraia-se por diversas possibilidades de atuação, mas

possui figuras centrais que se capacitam de um discurso libertário para exigir voz diante de outras demandas sociais, secularmente embargadas.

1.2 A Nova Esquerda e suas repercussões

O pensamento dos jovens americanos desenvolvido nos anos 1960 e 1970 estava embasado nas ideias seminais do sociólogo alemão, radicado nos Estados Unidos, Herbert Marcuse (1898-1979). Arauto da crítica ao capitalismo ianque, o pensamento marcusiano ganhará destaque nas universidades americanas como forma de arejar a compreensão da esquerda política em suas categorias analíticas do *american way of life*, como explica Neliane Ferreira (2005):

Marcuse criou o termo Nova Esquerda no início dos anos 1970, numa época de grande sintonia de publicações em vários países. O filósofo dialogou intensamente com o momento histórico em que viveu e sua obra é de grande relevância tanto política quanto filosófica. Em seu livro “Contra-Revolução e Revolta” (1973), Marcuse discutiu a derrota revolucionária dos anos 1960 e as bases pelas quais o mundo ocidental iria se redimensionar a partir de então. Encarou esses anos como de grande potencialidade revolucionária, enxergando ali possibilidades de transformações radicais (FERREIRA, 2005, p. 68).

Esse empreendimento teórico sobre a obra de Marcuse só será possível graças a uma reflexão interna, que viceja na década de 1960 dentro das universidades americanas, acerca das necessidades de conexão entre mundo acadêmico e realidade social, demandadas pelos profissionais em formação no período. A adoção de uma posição crítica aos acontecimentos sociais passa a ser cultivada, especialmente nos departamentos de Ciências Humanas, e novas linhas de estudo surgem ancoradas no pensamento freudiano e em correntes neomarxistas.

Ferreira (2005) pontua ainda as ideias de Marcuse nesse bojo acadêmico como ponto central de uma profunda vontade de reformulação das políticas sociais americanas a partir de uma proposta de “contrarrevolução”, que renovasse a esquerda nos Estados Unidos e alterasse seus pontos de discussão:

Segundo Marcuse, a Nova Esquerda norte-americana da década de 1960 não possuía uma ideologia definida (marxista ou socialista) e não considerava a classe trabalhadora como força potencialmente revolucionária. Ela era constituída por intelectuais, grupos que lutavam pelos direitos civis e jovens considerados radicais – *hippies* – que não possuíam atitude política, segundo a visão da esquerda tradicional (FERREIRA, 2005, p. 68).

Portanto, o *front* arregimentado pela Nova Esquerda na condução de suas reivindicações sociais, relegava a um segundo plano o proletariado tradicional para dar vez a um grupo de descontentes oriundos da classe média estofada pelos ganhos econômicos do fim da Segunda Guerra, porém insatisfeita com as desigualdades sociais em fermentação.

Essa massa singular de descontentes encontrará novas maneiras de pensar e sentir à luz de novos objetivos transpassados por lemas libertários, como *Peace and love* e *Make love, not war*. Epítomes de um desejo em latência da consolidação de um ideal de liberdade, essas palavras de ordem colocavam-se ao largo da acumulação capitalista de uma nação em franco desenvolvimento. Os lemas da geração *hippie* podiam ser interpretados como o anseio de uma América livre da tecnocracia e liberta de projetos políticos belicistas.

O livro “O Homem Unidimensional” de Herbert Marcuse coloca-se como uma importante contribuição ao pensamento da Nova Esquerda, segundo Douglas Kellner (2015):

Publicado pela primeira vez em 1964, foi imediatamente reconhecido como um diagnóstico crítico significativo do presente período e foi logo assumido pela New Left emergente como uma acusação condenatória das sociedades contemporâneas, a capitalista e a comunista (KELLNER, 2015, p. 9).

A condenação de Marcuse das formas políticas de opressão e dominação, amparada em revisões da teoria social moderna, levaria a Nova Esquerda a formar um pensamento crítico-reflexivo sobre as consequências sociais perversas para as camadas populares da sociedade diante da pujança econômica dos Estados Unidos:

Assim, pode-se ler o livro como uma teoria geral das sociedades industriais, ou tecnológicas, avançadas contemporâneas, ou como uma análise mais específica e crítica da sociedade contemporânea dos EUA durante o período de abundância e oposição social silenciada (KELLNER, 2015, p. 23).

A Nova Esquerda passa a encorpar intelectualmente suas posições políticas, que são engolfadas pelo aparato midiático do país, rompendo com o silêncio secular imposto pelas elites dominantes, e transformando a luta por modernização social em uma bandeira amplamente difundida pelos meios de comunicação (FERREIRA, 2015). As mídias massivas colocarão em destaque vários atores sociais de diferentes segmentos para além da universidade, como negros, mulheres e homossexuais, congregando alguma possibilidade de união para pensar diversos problemas sociais até então encobertos por pautas ligadas aos setores conservadores da sociedade americana.

A obra de Marcuse serviria então a um propósito utópico ao abrir caminho para intentos revolucionários que Kellner (2015) sintetiza:

Marcuse sempre salienta a libertação e seu pensamento é animado por uma visão utópica de que a vida poderia ser como é na arte e nos sonhos somente com o advento de uma revolução que eliminasse suas características repressivas (KELLNER, 2015, p. 26).

A proliferação de uma imagética para esse descontentamento sociocultural de cunho revolucionário ganhará a denominação de *contracultura* em artigos e análises na imprensa americana (PEREIRA, 1983), reunindo sob essa etiqueta um desejo contrassistêmico de reversão de paradigmas, com o conseguinte espraiamento sob diversos campos da sociedade, da arte à política partidária. Junto ao arejamento das linhas de pesquisa universitárias, outras reformulações iniciam-se no tecido social, como a ocupação do mercado de trabalho pela mulher com mais intensidade e a dinamização do debate acerca das novas conformações da família moderna no seio da sociedade americana.

Tais debates provocaram atritos com setores distintos no espectro ideológico da sociedade estadunidense, como instituições racistas e associações de ideias conservadoras, que tentaram reaver para si o controle sobre as pautas sociais e

mediáticas, em um debate entre os anseios por uma América inclusiva e a manutenção do *status quo* de uma maioria instalada secularmente nas searas de poder.

1.3 O protagonismo do jovem na contracultura

A emergência de novos atores sociais na formação de um corolário de descontentes com os rumos da sociedade americana é um fator primordial para se pensar a ebulição de um pensamento contestador no caldo de cultura dos Estados Unidos da década de 1960.

Em um primeiro momento, a potência simbólica de contestação reúne-se em torno de um tema internacional que ganharia reverberações em outros continentes: a guerra do Vietnã (1959-1975). A longevidade desse conflito e a transmissão das cenas de barbárie pelas emissoras televisivas reunirá características singulares para as novas gerações de americanos na conformação de uma imagética do horror em torno da guerra.

A figura do *hippie* emerge desse cenário como ator social pacifista, contrário ao *establishment*, apolidário e adepto de uma vida em comunidade calcada na partilha de bens e afetos. O desapareço desse segmento da sociedade – formado por jovens apartados da máquina produtiva de seu país – pelo que se passava no Vietnã, ganhará corpo com a extensão dos conflitos durante toda a década de 1960.

Porém é preciso ressaltar que não somente os jovens americanos, no sentido estritamente etário, participaram dessa efervescência social e política. A ideia de juventude que emerge desse contexto abrange outras categorias sociais para além de apenas uma geração, que pode contar com o apoio de outros cidadãos também tocados pelas questões sociais emergentes.

Esse tempo de profunda crítica social e reflexão acerca de uma sociedade mais equânime para os americanos dava voz a uma juventude em sentido ampliado, qual seja, um heterogêneo grupo de indivíduos tomado pela verve antibelicista e disposto a colocar em xeque os valores morais da América, fazendo coro aos *hippies*, que se alçavam a um lugar de destaque e com voz ativa diante de uma insatisfação a contaminar o tecido social americano.

O apoio gradual da opinião pública para a causa antibelicista, estarecida devido ao desproporcional poder de fogo do exército americano contra o ínfimo aparato bélico vietnamita, fará a diferença para pressionar os sucessivos governos a encontrarem uma solução para o imbróglio.

A conseqüente recusa dos homens americanos em se alistarem para a luta armada em território vietnamita terá repercussão na mídia americana e constituirá um estandarte de liberdade sobre o imaginário social dos Estados Unidos. A capacidade de reunir cidadãos ao redor de um tema em comum fará do Vietnã uma mola propulsora para a contracultura ganhar as ruas em um movimento realmente massivo.

Já no ano de 1967 será realizada a “Marcha em direção ao Pentágono” na capital Washington DC, reunindo segmentos da classe média americana, especialmente jovens estudantes, em um evento de destaque midiático para pressionar o governo diante das desumanidades cometidas no Vietnã (PURDY et al., 2008). Essa mola propulsora da indignação popular servirá para por em xeque a atuação do exército estadunidense na guerra e acelerar diálogos diplomáticos pela paz.

A retirada definitiva das tropas americanas apenas entre os anos de 1974 e 1975 de forma paulatina, após sucessivos morticínios que abalaram a credibilidade dos governantes da Casa Branca e foram televisionados de forma ineditamente direta, transformará o conflito em um longo e pungente exemplo de como uma potência mundial poderia ser posta em xeque por seus cidadãos, em uma desastrosa tentativa de capitanear a solução de um conflito complexo e midiático.

No saldo da guerra, 57 mil soldados americanos morreram e 300 mil ficaram feridos, enquanto 4 milhões de vietnamitas foram mortos. Era a primeira guerra que os Estados Unidos perdiam em 150 anos, agonizando uma geração de americanos, rasgando ideologicamente a nação e dando inspiração a movimentos antiimperialistas no mundo inteiro (PURDY et al., 2008, p. 242).

A juventude contracultural ancora-se nesse contexto social conturbado no qual paradigmas de comportamento estão sendo combatidos em prol de um arejamento nas noções de comunidade, família e sexualidade. A imagética que se criou no

entorno dos ideais do *Flower Power*⁴ faz desse sujeito que busca sua identidade na efervescência dos anos 1960 e 1970, um agregador de bandeiras e afetos desconstrutores.

A luta pacifista, o desejo por experienciar formas alternativas de afeto e a noção de vida em comunidade, pautada em anseios de partilha, são traços dessa proposta social bem delineada, versada por um cidadão americano com preocupações específicas em um momento histórico de engajamentos profícuos.

Nesse cenário, a juventude americana ganha contornos como artífice da contracultura, uma categoria ampla e difusa como já explicitado, que anseia por novas experiências as quais a libertem da opressão de uma sociedade calcada em valores cristalizados, sem a devida revisão histórica. A psicodelia surge como uma forma de escapismo que leva à ampliação das possibilidades de vivenciar o cotidiano. O uso de psicotrópicos torna-se parte de um contexto de transgressão que marcará os anos 1960 como caminho desviante de um universo social normativo.

É preciso ater-se nesse ponto ao lugar de fala específico dos jovens americanos como catalisadores da reforma de valores morais pela qual a sociedade americana passaria, em um movimento de destruição e reconstrução de suas referências no plano sociocultural, a partir da experiência no Vietnã.

Marialice Foracchi (1972), tomando os jovens em sentido etário, salienta que “...a juventude representa a categoria social sobre a qual inflete, de modo particular, a crise do sistema” (FORACCHI, 1972, p. 11). A autora argumenta ainda que o arranjo convencional das estruturas institucionais não consegue sustentar um desejo de vivência do presente baseado em formas arejadas de experiência de vida por parte desses jovens. A recusa em aderir a um mundo adulto restritivo em suas possibilidades parcas de atuação, leva a um rechaçamento desse *modus vivendi* por vias criativas e diversas.

⁴ O termo *Flower Power* foi utilizado pela primeira vez pelo poeta americano Allen Ginsberg (1926-1997) em 1965, ao escrever sobre o movimento da contracultura americana. A expressão, que designa “Força das Flores” ou “Poder das Flores”, tornou-se slogan do movimento *hippie* nos anos 1960 e 1970 como um símbolo da ideologia pacifista e do repúdio à Guerra do Vietnã por parte dos jovens americanos.

A pressão social exercida sobre esse jovem é não somente encarada como fruto da resistência a uma estrutura social normativa, como acentua Foracchi (1972), mas também toda uma problemática da crise do sistema se coloca para forçar os descontentes a buscarem brechas que catalisem seus desejos de subversão da norma.

Ultrapassada a etapa do conflito de gerações, que marca a primeira crise da adolescência e encaminha a busca da identidade, o jovem define, em termos também críticos, a crise da sociedade. O seu questionamento não é firmado pela contestação da ordem normativa, tal como se reflete na esfera familiar, mas se desloca para o núcleo dessa ordem normativa, ou seja, para o sistema, como tal (FORACCHI, 1972, p. 11-12).

Questionar o sistema será uma ação com diferentes matizes, porém ancorada na mesma ideia de um sufocamento das possibilidades de atuação para o jovem americano, em um amálgama de conflitos e tensões que encontram nessa fase da vida um ímpeto de realização contrassistêmica, uma reapropriação simbólica da ideia de liberdade.

A possibilidade de questionar as regras absorvidas da geração imediatamente anterior pode ser considerada uma prerrogativa de indivíduos em fase de formação (FORACCHI, 1972), porém a juventude dos anos 1960 encontrará um terreno fértil para dar um passo adiante: desmontar um estilo americano de compreensão do mundo em franco processo de declínio, com outras vozes sociais orbitando ao redor desse jovem e partilhando de suas ambições contestatórias.

Theodore Roszak (1972) reflete sobre o tema apontando o estado de esgotamento em que a juventude americana se encontrava diante da aporia de uma América eficiente tecnologicamente, porém moralmente embargada por seus conflitos sociais:

[...] através de uma dialética que Marx jamais poderia ter imaginado, a América tecnocrática produz um elemento potencialmente revolucionário entre sua própria juventude. Em lugar de descobrir o inimigo de classes em suas fábricas, a burguesia enfrenta-o na sala de jantar, nas pessoas de seus próprios filhos mimados (ROSZAK, 1972, p. 44-45).

Roszak visa explorar a possibilidade insólita de uma América que não mais se vê compelida às mudanças sociais pela classe média operária e suas reivindicações sob a ótica das condições de trabalho, mas por uma juventude de classe média, portadora de insatisfações difusas, calcada em um descontentamento com a ordem social e cultural erigida pelos Estados Unidos no pós-guerra.

A necessidade de ir além da técnica e promover o afeto como forma de azeitar as relações sociais fará de uma geração a barricada contra o avanço da tecnocracia impessoal e burocrática. Na tentativa de superar ressentimentos e promover novas visões de futuro, a juventude dos anos 1960 irá propor caminhos alternativos para uma América necessitada de arejamento em suas possibilidades de conformação simbólica, inclusive angariando parceiros para essa luta em outros segmentos da sociedade.

Outros atores sociais despontam nesse cenário contracultural com ímpetos de mudança nos paradigmas de comportamento da América. A mulher ganhará particular atenção em suas demandas por maior autonomia nas relações sociais, garantindo novos caminhos ao movimento feminista. Em outra frente, os movimentos das comunidades negra e homoafetiva iniciam um processo de busca de visibilidade frente ao apagamento simbólico secular vivido até a segunda metade do século XX.

As vozes dissonantes que surgem nesse momento histórico são fragmentos de discursos em latência, que encontram caminhos na luta por visibilidade sob diversas bandeiras, porém dentro do mesmo escopo libertário e disruptivo que marcará os anos 1960 na América e conformará um tempo de crítica social intensa.

1.4 Liberdade como bandeira contracultural

Pensar os anos 1960 a partir da bandeira de liberdade pressupõe enfrentar um amplo conceito que diz das novas necessidades que se fomentavam nos Estados Unidos, para além do direitos civis estabelecidos constitucionalmente. Uma nova onda de luta por isonomia nas relações entre indivíduos integrantes da América vem sobrepujar antigas coerções no tecido social.

Essas novas forças sociais que desestabilizam o *status quo* e promovem incursões simbólicas inéditas expressam-se na síntese de Fredric Jameson (1992):

Definimos os anos 60 como um momento em que a expansão do capitalismo em escala global produziu simultaneamente uma imensa liberação ou desprendimento de energias sociais, uma prodigiosa escapada de forças não-teorizadas: as forças étnicas dos negros e das “minorias” ou dos movimentos que eclodiram por toda parte no Terceiro Mundo, os regionalismos, o desenvolvimento de novos e militantes portadores de *surplus consciousness* nos movimentos estudantis e de mulheres, bem como num sem-número de lutas de outros tipos (JAMESON, 1992, p. 125).

As lutas derivadas do que Jameson denomina *surplus consciousness* tornam-se forças que farão irromper novas demandas para a sociedade americana, ampliando o conceito de liberdade para além de questões comportamentais. A luta de classes marxista, que dicotomicamente colocava proletários e patrões em posições antagônicas, dá lugar a uma luta por visibilidade de minorias que despertam para uma “consciência excedente”. Não bastando mais uma liberdade abstrata e distante das realidades mezinhas, a liberdade como *práxis* torna-se, nesse momento da história americana, mais discernível para os excluídos da máquina produtiva.

Essa nova consciência ganhará contornos claros em lutas por espaço público diante das questões nacionais mais urgentes. As convulsões sociais que acontecem nesse período histórico, em sucessivos governos americanos, dão a ver uma profunda modificação em estruturas sociopolíticas consolidadas, que farão da América um *locus* de produção de dissensos ou ao menos do rearranjo de antigos consensos.

A liberdade em uma América produtora de dissensos é fruto de um corolário de símbolos que estavam em voga na vida do jovem americano durante os anos 1960. A possibilidade de imersão em uma cultura alternativa ao *status quo* faz emergir um movimento *underground* (ROSZAK, 1972), que se utiliza de uma verve iconoclasta para questionar valores de gerações passadas em uma guinada rumo a outras formas de experiência social e cultural.

Nessa esteira de descontentes com as normas sociais estavam grupos com interesses distintos, que se aglutinam a medida que suas reivindicações tornam-se mais claras. A emergência de subculturas se dará no momento seguinte com o

surgimento da cena *punk*, como uma das possibilidades de expressão dessa iconoclastia social, aqui entendida como um desejo de oposição às normas, tradições e convenções herdadas das elites americanas e suas visões de mundo engessadas.

Na impossibilidade de um sentido claro e constante de univocidade, a união em torno dos descontentamentos se dá por intermédio de expressões diversas no tecido social. Pode-se pontuar a necessidade de construção de uma América livre por discursos que comungam de um ideal de liberdade entendido por diversos prismas.

Acontecimentos célebres na história contemporânea dos Estados Unidos contribuíram para construir esse cenário, que deixará ver o amálgama produzido entre um ideal de juventude e a conformação da liberdade como conceito fundante para a geração contracultural.

Entre as formas mais icônicas da efervescência social capitaneada pelos jovens da geração 1960 estão os festivais de rock promovidos nos Estados Unidos durante o ano de 1969. Em um momento no qual a contracultura se ramificava por diferentes artes, produzindo inclusive subprodutos midiáticos, e chegando a conformar um imaginário próprio de transgressão e utopia na classe média americana (PEREIRA, 1983), festivais são organizados de forma diletante e ganham rumos inesperados.

Como detalha Messeder Pereira (1983), o mais célebre deles deu-se na pequena cidade de Bethel, condado de Sullivan, no estado de New York, entre os dias 15, 16 e 17 de agosto de 1969. Conhecido popularmente como “Festival de Woodstock”, a reunião de trinta e dois músicos atraiu entre 400 e 500 mil espectadores para um evento que ganharia conotações antológicas na história da música e da cultura americanas. Mesmo com sérias dificuldades de infraestrutura, Woodstock transcorreu em um clima de comunhão dos ideais contraculturais abarcados por jovens oriundos de diversas partes dos Estados Unidos.

O segundo mais notório festival, aponta Pereira (1983), foi realizado no autódromo de Altamont, norte do estado da Califórnia, em 6 de dezembro de 1969. Intitulado *Altamont Speedway Free Festival*, o evento público com cerca de 300 mil espectadores reuniu bandas internacionalmente conhecidas, como os Rolling Stones, em um ato final marcado por desordem e violência. A morte de um participante, entre

outros infortúnios, farão desse evento uma síntese de um momento extenuante que marcou o ocaso da contracultura.

Verdadeiros *happenings* musicais (PEREIRA, 1983), esses festivais reuniam descontentes com o sistema, jovens que buscavam na possibilidade de uma epifania coletiva através da música, distanciar-se do universo formal que os acachapava, e lutar por ideais utópicos de um novo mundo pautado na ideia de liberdade.

Porém, a sensação de sufocamento desses ideais utópicos que Altamont pareceu vislumbrar parcialmente, será o início de um processo social que se estenderá pela primeira metade dos anos 1970, em um dilaceramento das crenças contraculturais promovido por uma onda neoliberal a pautar econômica e socialmente os países ocidentais, em uma nova guinada diametralmente oposta à que havia possibilitado o advento da contracultura.

É preciso ressaltar que problemas econômicos mundiais como a “crise do petróleo” de 1973 impõem-se no panorama geopolítico internacional, trazendo dificuldades econômicas para os Estados Unidos em um processo que acarretará, inclusive, na deterioração das já frágeis relações sociais internas:

A estagnação e, depois, o declínio da hegemonia econômica dos Estados Unidos nos anos 1970 pioraram essas divisões sociais. A crise de energia associada ao boicote dos produtores de petróleo árabes (em resposta à guerra com Israel em 1973) demonstrou a dependência crescente dos Estados Unidos com relação aos recursos naturais do Golfo Pérsico. A recessão de 1974-1975 seria o primeiro de uma série de choques econômicos periódicos que continuaria até o século XXI (PURDY et al., 2008, p. 200).

Os graves problemas na diplomacia internacional, oriundos desse evento geopolítico em particular, trariam um reforço para o fim das pretensões de arejamento social propostas pela geração *hippie* na esteira das reivindicações estendidas pelos anos 1960 e minadas nos anos 1970.

1.5 A agonia contracultural

O espírito transgressor da contracultura entra em processo de declínio a partir do início dos anos 1970, portanto ainda na primeira metade da década⁵ (JAMESON, 1992). A emergência de outras demandas a se impor sobre a ousadia da geração que havia promovido a revolução de costumes que agora esmaecia, traz à tona um processo de apagamento dos ideais utópicos que dão vez a uma globalização padronizante e à emergência de preocupações quanto aos rumos pragmáticos da América.

Uma nova fase dinâmica do capitalismo, segundo Jameson (1992), ganha contornos sofisticados para além de uma proletarização em massa. Novos “meios de produção” garantem ao *self made man* americano a vigência de outra ordem para o capital. Trata-se de conceber o território americano como terra de oportunidades que exigem engajamento e trabalho árduo, sem tempo para elucubrações sentimentais de uma juventude apartada da máquina produtiva.

Em oposição à agora enfraquecida figura do *hippie*, ganha força no cenário americano a figura midiaticamente incensada do *yuppie*, um jovem empreendedor que busca consolidar seus *status quo* através de trabalho bem remunerado e angariado na força simbólica do consumo de produtos caros, que lhe garantam visibilidade social. Esse indivíduo está estampado nos anúncios publicitários e em outros discursos massivos, com vistas a uma valorização desse jovem que produz e empreende para concretizar um futuro promissor na América.

O espírito enfraquecido e frustrado do jovem da contracultura é esboçado por Ferreira (2005) nesse contexto:

⁵ Fredric Jameson (1992) elenca como possíveis causas centrais do esmaecimento da contracultura e dos ideais contraculturais entre 1972-1974, 1) a retirada dos soldados americanos do solo vietnamita e o conseqüente esvaziamento da principal bandeira pacifista dos jovens do período; 2) a crise do movimento negro graças ao desmembramento de seu aparato ideológico; 3) a dispersão dos movimentos sexuais minoritários em ramificações diversas; e por fim, 4) a necessidade do governo americano em atentar para problemas domésticos urgentes que relegavam a um segundo plano as causas “terceiro-mundistas”, tendo em vista também que a influência dos Estados Unidos em países periféricos começava a se enfraquecer diante dos processos geopolíticos de fortalecimento dos Estados latino-americanos.

A década de 1960 foi dotada de grande potencial revolucionário e, ao mesmo tempo, foi também essencialmente contra-revolucionária [sic]. Naquele momento, com o avanço da indústria cultural, os jovens sentiam-se retraídos e incompreendidos por uma sociedade demasiadamente conservadora para compreender o novo mundo que eles estavam oferecendo. Cercados por este sistema, o movimento da contracultura foi se fragmentando. Aquela energia pacífica e revolucionária começou a transformar-se numa vasta sensação de futilidade e modismo (FERREIRA, 2005, p. 73).

A energia revolucionária dos anos 1960 citada por Ferreira (2005) converte-se, nessa transição para a década de 1970, em um retrogosto de lutas interrompidas, fruto de um novo momento no cenário sociopolítico americano, mas também espreado por outros países desenvolvidos, a conformar um ambiente inóspito para qualquer forma de transgressão ou contestação de ordem social. Em um país novamente afinado a discursos ordeiros de progresso e manutenção da nação americana como motor econômico do ocidente, forças conservadoras ascendem à Casa Branca e elegem um representante que sintetize esse novo estágio na história americana.

O governo Richard Nixon (1969-1974) inicia-se como prenúncio de uma nova ordem social a ser estabelecida nos Estados Unidos após a continuidade das políticas sociais de Kennedy por seu vice-presidente Lyndon B. Johnson (1963-1969). A política de austeridade fiscal empreendida por Nixon, somada a um cerco policial extensivo a comunidades minoritárias e o atrito com a imprensa americana, conformarão um ambiente sufocador para os ideais da contracultura. Tem-se, a partir de então, o fim de um curto período de revisão de paradigmas, que passa a ser rechaçado em uma nova fase de construção das prioridades sociopolíticas pelo governo dos Estados Unidos.

2. O CINEMA CONTRACULTURAL: UM OUTRO OLHAR PARA TEMPOS REVOLTOS

O cinema apresenta em si uma particular tendência para acompanhar as transformações sociais do século XX com propostas imagéticas sintetizadoras de uma era. Jacques Aumont (2008) resume esse apanágio da imagem cinematográfica: “o cinema foi inteiramente uma arte moderna, ele só foi isso, um longo acompanhamento da modernidade” (AUMONT, 2008, p. 74).

A definição lacônica de Aumont para o cinema reflete um destino moderno para a arte cinematográfica em sua aptidão para absorver o novo e explicitar visões de mundo sintetizadas pelas narrativas fílmicas. A capacidade do cinema em constituir um lugar imagético para acontecimentos sociais contemporâneos traz a possibilidade, mas não somente, de revisão da história e compreensão de suas complexidades.

Os públicos que se sucedem diante de obras fílmicas relevantes para a compreensão de determinado período da história têm diante de si a construção de um relato que diz das crenças e embates de seu tempo, sintetizados em uma atmosfera que remete o espectador a um lugar de compreensão de mundo acessível agora pelo documento imagético, repleto de ressonâncias e significados enovelados.

Assim também se dá com o movimento histórico⁶ da contracultura enquanto situação específica, que encontra reverberações em diversas sociedades ocidentais e tem no cinema americano uma possibilidade de síntese de ideais e valores vividos durante os anos 1960 e 1970, com colorações que denotarão profundas mudanças de paradigmas comportamentais explicitados na tela.

Os símbolos da contracultura serão espalhados pelas narrativas fílmicas em distintos matizes, porém ressaltando a composição de um lugar particular para o

⁶ Parte-se aqui da categorização defendida por Alain Touraine (2006) na hipótese de se considerar os movimentos sociais, dentro do contexto das sociedades industriais, como sendo aqueles em que se destacam os conflitos estruturais entre os detentores do poder econômico/social e aqueles a eles submetidos; já a categoria de movimentos históricos pertenceria ao contexto das sociedades pós-industriais e diria respeito a conflitos surgidos em torno da gestão da mudança histórica por uma determinada sociedade. Essa segunda categoria será utilizada aqui para definir sociologicamente a contracultura como movimento histórico, ainda que Touraine ressalve que em ambos os casos trata-se de “conquistar ou reconquistar um espaço social”.

discurso da geração *hippie* e suas idiossincrasias, acompanhando todas as etapas desse movimento até o esmaecimento de suas propostas.

Em diversas possibilidades de acesso, os movimentos contraculturais e as conotações, que lhes conformam na sociedade americana irão fornecer ao cinema um arcabouço de referências para que histórias se desenvolvam na tela, com um distanciamento gradual do cinema clássico americano em termos de forma e conteúdo. Um novo momento abre-se para os grandes estúdios a partir do imbricamento entre a ebulição dos anseios populares e a necessidade da indústria em tomar parte nesse processo histórico.

O cinema clássico hollywoodiano está sendo encerrado com vias a um arejamento das produções industriais para com isso refletir a revisão dos ditames sociais vividos em solo americano. A denominação dessa conjuntura na história do cinema é heterogênea, algumas imbuídas de um anseio de modificação das mentalidades sociais, trazendo outros olhares para dentro do escopo produtivo industrial.

A teorização acerca desse período na história do cinema americano admite terminologias diversas e compreensões distintas. Fernando Mascarello (2006) pontua duas visões possíveis para teorizar acerca dos anos contraculturais na indústria americana:

O conceito de Nova Hollywood procura traduzir as diferenças estéticas e econômicas substanciais do cinema contemporâneo (especialmente o pós-1975) para com a Velha Hollywood, ao passo que o de filme hollywoodiano pós-clássico, em paralelo, busca explicá-las como uma ultrapassagem do classicismo cinematográfico americano (MASCARELLO, 2006, p. 336).

Pode-se depreender dessa reflexão que há uma bifurcação semântica na tentativa de nomear um momento *sui generis* da história de Hollywood. Por *Nova Hollywood* entende-se uma marcação disruptiva que possibilita pensar o cinema americano pós-1975 a partir de uma ótica nova, com diferenças estéticas e econômicas inéditas.

Em outra interpretação, a expressão *Hollywood pós-clássica* busca frisar um ensejo particular de negar as características formais de produção do modelo clássico americano legado dos anos 1920 a 1950, quando a indústria encontrava-se em franco processo de expansão de seu *modus operandi*, com grandes estúdios atuando nas frentes de produção, exibição e distribuição.

O termo *Nova Hollywood* não é consensual e pode ser utilizado sobre diferentes acepções de acordo com a perspectiva de estudo a que se filia, como ressalta King (2002):

Não há acordo sobre uma definição inequívoca de "Nova Hollywood", ou mesmo que exista uma de forma clara. O motivo dessa confusão é bastante simples. O termo foi usado em várias ocasiões para descrever diferentes aspectos do cinema de Hollywood no período pós-guerra. Seu significado dependia do objeto de atenção particular em cada momento. Dois conjuntos principais de reivindicações podem ser identificados. Primeiro, que Nova Hollywood representa um estilo de cinema diferente do que veio antes. Segundo, que isso significa um contexto industrial alterado. Cada um deles também pode estar relacionado, em graus variados, a mudanças em um contexto social, cultural ou histórico mais amplo (KING, 2002, p. 1-2, *tradução nossa*⁷).

Sem intencionar uma antítese inicial entre tais denominações – sempre provisórias e passíveis de revisão histórica – procura-se aqui denotar em quais aspectos essas definições deixam entrever um momento de mudança na estrutura de produção industrial, de tal maneira que se possa conformar um período de práticas cinematográficas inéditas com o aval dos grandes estúdios.

2.1 Mudanças sociais chegam à tela

⁷ No original, em inglês: "There is no agreement on an unambiguous definition of "New Hollywood", or even that it exists in a clear-cut manner. The reason for this confusion is quite simple. The term has been used on various occasions to describe different aspects of Hollywood cinema in the post-war period. Its meaning has depended on the particular object of attention at any one time. Two main sets of claims can be identified. First, that New Hollywood represents a style of filmmaking different from that which went before. Second, that it signifies a changed industrial context. Each of these might also be related, in varying degrees, to changes in a broader social, cultural or historical context" (KING, 2002, p. 1-2).

A década de 1960 apresenta-se a Hollywood como um momento de transição para a produção de filmes que até então ainda acompanhavam as regras formais do classicismo hollywoodiano, iniciando a revisão de tal sistema produtivo. A era de *femme fatales* e heróis ímpolutos dá a ver seu esgotamento com a ascensão de um outro perfil de personagem, exposto na sua personalidade cambiante e em seu caráter dúbio.

Os primeiros sinais de mudança estarão presentes em filmes com finais ambíguos e personagens anômicos, imersos em um contexto que os projeta como párias, *outsiders* sem pretensões de ascensão social pelas vias tradicionais. Ao mesmo tempo que desejam a subversão das normas sociais, esses indivíduos possuem pouca clareza de como constituir uma outra vida a partir de novos paradigmas.

Uma série de personagens sem destino certo, com dúvidas existenciais e uma incapacidade crônica em tomar parte na direção das próprias vidas, acentua a presença de uma verve modernizante na indústria a comungar com uma sociedade repleta de dúvidas e lacunas na revisão de valores e perspectivas acerca do futuro.

No filme *Os demônios sobre rodas* (1967), motoqueiros vivem cruzando o mapa americano em constante embate com policiais irredutíveis e cidadãos conservadores, que rechaçam o modo de vida dos jovens sobre duas rodas. Em destaque no longa-metragem estão as tentativas do grupo em demarcar um lugar de fala simbólico para suas aspirações juvenis de revolta e mudança social.

Enfrentando dilemas e escolhas morais do jovem em fase de formação, os personagens do filme buscam destacar o caráter iconoclasta de suas visões de mundo ao promoverem uma cerimônia de casamento insólita, que põe em xeque a tradição religiosa, ou mesmo ao se unirem para festas em lugares abandonados, regadas à álcool, drogas e violentas discussões.

Em uma proposta mais introspectiva, *A primeira noite de um homem* (1967), traz o personagem Benjamin (Dustin Hoffman), que acaba de terminar a faculdade com a anuência de pais controladores, vivendo um estágio de apatia, até se envolver sexualmente com a esposa de um amigo da família. Essa condição de pouca clareza acerca do futuro faz de Benjamin o arquétipo desse personagem cinematográfico dos

anos 1960 em Hollywood, descolado das pretensões americanas de ascensão econômica que haviam pautado jovens das gerações anteriores.

Já em *Perdidos na noite* (1969), o caubói texano Joe (Jon Voight) abandona o emprego de lavador de pratos em sua cidade-natal para tentar a sorte em Manhattan, mas logo se decepciona com uma metrópole fria e distante de seus sonhos idílicos de enriquecimento fácil. Depois de uma breve experiência com prostituição em Nova York, Joe se vê desprovido de qualquer projeto de vida ao lado do amigo Ratso (Dustin Hoffman), em um esboroamento de suas convicções que irá mimetizar a agonia de uma geração.

Os grandes estúdios enfrentam ao longo das décadas de 1950 e 1960 uma série de longas-metragens que não se destacam em termos de público e crítica em um franco processo de repetição do modelo industrial e esgotamento das vias criativas (MASCARELLO, 2006), abrindo espaço para a experimentação de uma nova geração de diretores oriundos, em parte significativa, de escolas de cinema americanas, adeptos de um outro olhar sobre o cinema industrial. O gosto por novas formas de narração fílmica receberá a inspiração da “política dos autores”⁸, com origem na filmografia europeia em movimentos como a *nouvelle vague* e o neorrealismo italiano, gestados por cineastas inspiradores para os jovens diretores de Hollywood. Esses cineastas americanos provocarão rupturas sistêmicas nos grandes estúdios como os filmes comentados anteriormente dão a ver e como assinala Robert B. Ray (apud SILVA, 2016):

Esses novos diretores tiveram uma variedade de origem: da crítica (Bogdanovich, Schrader), fotojornalismo (Kubrick), teatro (Nichols), escolas de cinema (Forman, Coppola, Lucas, Polanski, Malick, Scorsese, Milius), televisão (Altman, Penn, Spielberg, Mazursky, Peckinpah), e atuação (Beatty, Hopper). Tendo escapado do longo processo de aprendizagem dos anos da era dos estúdios, esses novos diretores se sentiam menos presos às convenções institucionalizadas pela indústria. Na verdade, eles começaram como cinéfilos que aprenderam sobre fazer filme indo ao cinema (RAY apud SILVA, 2016, p. 249).

⁸ A denominada *politique des auteurs* ou *théorie des auteurs* surgiu como uma forma de teoria e prática dos jovens críticos-cineastas da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, na passagem dos anos 1950 para 1960, ao privilegiarem a figura do diretor como fulcro criativo no processo de produção fílmica. Essa ideia seminal dos franceses ligados à revista teria repercussões sobre os trabalhos de cineastas americanos independentes dos anos 1960 e 1970.

Para essa geração de cineastas-cinéfilos a figura do diretor colocou-se como orquestrador de um trabalho criativo produzido de forma coletiva, porém com um sentido de ordenação dado pela verve de uma figura central no processo. Essa visão do cineasta como autor dará a esses jovens profissionais a possibilidade de rever as rígidas estruturas produtivas hollywoodianas, apostando na capacidade expressiva do meio cinematográfico e concebendo espaços de arejamento para novas narrativas respaldadas pelo sistema.

Para Biskind (2009), há uma diferença central entre a forma como os diretores mais notórios da indústria até então se colocavam na máquina produtiva hollywoodiana, e como os nomes da Nova Hollywood irão se posicionar a partir dos anos 1960:

Se alguma vez houve uma década de diretores, foi essa. Coletivamente, os diretores tinham mais poder, prestígio e dinheiro do que nunca. Os grandes diretores da era dos estúdios, como John Ford e Howard Hawks, viam-se como simples empregados (muitíssimo bem) pagos para fabricar diversão, contadores de histórias que evitavam ao máximo tomar consciência de algo parecido com estilo, com receio de que isso interferisse no ofício. Os diretores da Nova Hollywood, pelo contrário, não tinham a menor vergonha – e, em muitos casos, com toda razão – em assumir o manto do artista, e tampouco hesitavam em desenvolver os estilos pessoais que os distinguiam de outros diretores (BISKIND, 2009, p. 13).

As tentativas de consolidação de um novo cinema americano por parte desses diretores acontecem de forma contundente na segunda metade da década de 1960, com filmes icônicos para o período por aglutinarem características na tela que desestabilizam as antigas formas de narrar oriundas da era clássica de Hollywood. Para Fernando Mascarello (2006), o ano de 1967 apresentará um importante *turning point* para a consolidação da Nova Hollywood, com o lançamento de um filme aglutinador de características narrativas que sintetizariam o novo estágio vivido pela indústria:

[...] a partir de 1967 (o marco é *Bonnie & Clyde, uma rajada de balas*, de Arthur Penn), desponta em Hollywood um cinema que, não apenas por aliar procedimentos clássicos e modernos, como também por explorar temáticas

americanas de uma ótica predominantemente crítica (e, em muitos casos, bastante ousada em sua representação da violência e da sexualidade), obterá sucesso num significativo contingente de crítica e público (MASCARELLO, 2006, p. 343).

A estratégia comercial da Nova Hollywood, segundo o autor, consistia em um primeiro momento, na mescla entre uma forma ainda tradicional de narrar histórias de modo linear e com claras delimitações de roteiro com uma ousadia dramática na escolha de temas inéditos, pouco comuns na era clássica da indústria por seu caráter controverso e questionador das estruturas sociais conservadoras em vigor.

Em um segundo momento, as mudanças passam a se aprofundar em sentido técnico para as movimentações de câmera, atuações, cenários, figurinos, iluminação e maquiagem na constituição de uma nova *mise-en-scène* para a Hollywood dos anos 1960 e 1970.

As modificações no padrão produtivo da indústria são incitadas por questões econômicas e sociais em um novo ambiente de consumo vivido pelo americano comum, graças às novas possibilidades de fruição dos conteúdos audiovisuais, como comenta Silva (2016):

As dificuldades experimentadas por Hollywood nos anos 1950 e 1960 apresentavam razões e dimensões sociais e políticas, que iam além de somente a econômica. Somada a popularização da televisão, ocorreu uma mudança no estilo de vida norte-americano. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, diversas famílias rumaram para os subúrbios para constituírem seus lares. Isso afetava diretamente a indústria cinematográfica, uma vez que as principais e mais lucrativas salas de cinema do país encontravam-se nas cidades (SILVA, 2016, p. 241).

Essas mudanças no cotidiano do americano e no mapa demográfico dos Estados Unidos provocaram a indústria a repensar seu modelo industrial e tentar produzir títulos que cativassem novamente um espectador, que se tornava cada vez mais exigente e precisava de mais estímulos para abandonar o aparelho televisor e ir até uma sala de cinema, reciclando de forma inédita o sistema de estúdios hollywoodiano.

Para além das questões de recepção do filme, uma visão crítica sobre a própria América coloca-se de forma gradual nesse período dentro da indústria, sugerindo um desejo de revisão do *american way of life* na tela a partir das mais recentes

experiências sociais vividas no contexto da contracultura, com destaque para a desconstrução de instituições modernas como a família, o casamento e o Estado.

Temas arrojados estarão presentes em uma miríade de filmes que provocam estranhamento em público e crítica diante da desfuncionalidade que as instituições sofrem em suas narrativas, resultando na representação de relações afetivas problemáticas e sem possibilidade de recomeço em um espírito de negação do *happy end* comum ao cinema clássico americano (MASCARELLO, 2006).

No filme *Bob e Carol & Ted e Alice* (1969), dois jovens casais americanos colocam em xeque os valores sociais acerca do matrimônio e passam a vivenciar experiências comportamentais inéditas para eles, em novas conformações para o afeto humano. Colocando em prática o amor livre estandardizado pelo discurso *Flower Power*, os quatro personagens deixam ver os atritos que as novas gerações estavam dispostas a enfrentar para arejar as concepções de mundo engessadas com as quais se defrontavam diuturnamente.

Essa mesma verve disruptiva está presente no filme *Corrida contra o destino* (1971) em uma narrativa centrada no motorista conhecido como Kowalski (Barry Newman), que durante toda a projeção do longa-metragem, encontra-se em fuga das autoridades policiais americanas por diversos estados. Por onde passa, populações dividem-se entre o fascínio e a repulsa por esse personagem misterioso.

O cenário do filme, na vastidão do meio oeste americano, reflete mais uma vez a trajetória de um *outsider* a percorrer autovias em busca de sentido para uma vida sem destino. A peregrinação do personagem sobre quatro rodas, em constante embate com as forças repressoras do Estado, pode ser compreendida como uma metáfora da geração *Flower Power* em seu anseio de subversão dos valores sociais vigentes.

O fim dessa fase inovadora dentro da indústria de cinema somente virá com a retomada dos interesses corporativos por um novo grupo de empresários na tomada de decisões da produção à exibição. Os problemas gerados pelo trabalho com diretores independentes e com voz ativa sobre os processos criativos também irão pressionar os executivos por mudanças institucionais, diante de orçamentos estourados e datas de lançamento de filmes adiadas diversas vezes (BISKIND, 2009).

A era de *blockbusters* que começaria a despontar a partir de sucessos de bilheteria estrondosos, na segunda metade da década de 1970, possibilita também

que o *studio system* retome uma produção serializada a partir de determinada forma de narrar histórias, que se mostrava lucrativa para a máquina industrial em curto intervalo de tempo, mantendo por vezes alguns resquícios da autoralidade que vicejou no auge da Nova Hollywood.

2.2 Novas experiências cinematográficas para a contracultura

É necessário ressaltar a confluência de fatores que levaram a sociedade americana a produzir o caldo de cultura que compeliu a indústria a digerir esse cenário de liberdade transgressora sob uma ótica própria, recriando uma atmosfera imagética para a contracultura a partir de seus próprios meios.

Os filmes assinados pelos diretores da Nova Hollywood podem ser melhor investigados se o pesquisador estiver disposto a conceber que amálgama entre experiência estética e experiência histórica é possível em uma análise da ambiência (GUMBRECHT, 2014) que se elucida na tela para o espectador acerca da contracultura, não somente em sua efervescência popular, mas na comunhão com sua caracterização na tela do cinema. Essa passagem entre a vivacidade das ruas e o estímulo que o movimento contracultural provocou nos cineastas do período merece uma particular atenção como situação *sui generis* para pensar em que medida o cinema participa desse círculo sensorial, formado pelos valores transgressores dos atores contraculturais em choque com antigas visões de mundo.

O que se dá a ver não cabe na etiqueta de “representação”, já que o cinema capta as mudanças sociais que chegam às engrenagens da produção de um filme, digerindo temas, à luz das particularidades do veículo, em um processo mais complexo do que uma visada representacional poderia supor. Portanto, acredita-se aqui na possibilidade de constituição de uma ambiência ou atmosfera para o movimento contracultural na tela de cinema, a partir da qual o espectador pode tomar parte desse sensorio imagético e produzir sentido para esse momento da história americana com o auxílio de sua própria bagagem cultural.

O filme serve, nesse sentido, a um acionamento simbólico que levará o espectador a enxergar nas características expostas na tela um lugar para o que se denominou contracultura, não de forma cartesiana, mas no próprio entrelaçamento de

memórias que as narrativas fílmicas tecem e entretecem para compor uma imagética contracultural.

O que se busca alcançar é como a partir de determinada ambiência ou atmosfera contracultural – que foi engendrada pelo olhar trazido por um conjunto de filmes produzidos nos anos 1960 e 1970 – pode-se conceber um momento histórico no qual os Estados Unidos foram levados a digerir novas sociabilidades desviantes durante anos iconoclastas, incluindo a indústria cinematográfica nesse bojo, como hipótese de compreensão da contracultura.

Esse cenário criado para o espectador contemporâneo traz à tona um contexto de transgressão e ruptura que se encontra espraiado simbolicamente pelas produções fílmicas do período, deixando ver uma experiência de mundo datada historicamente, qual seja, a da construção do ideário contracultural com as características sociais e culturais que marcaram as décadas referidas.

A possibilidade de se embeber desse contexto histórico na tela permite escrutinar a imagem cinematográfica nos filmes do período na tentativa de compor um panorama das características da juventude contracultural (em especial a conexão entre juventude e liberdade), explicitando as produções de sentido que estão presentes nos filmes, demarcando temas e características que se repetem ou não.

A partir dessa perspectiva traçada, os filmes abordados irão trazer um olhar panorâmico que possibilite compreender a composição de uma ambiência para a contracultura, extraída das produções cinematográficas dessas décadas, tendo em vista a riqueza simbólica presente em personagens e histórias singulares, que dizem de uma atmosfera social produtora de elementos novos de análise.

Quer-se propor a possibilidade de um universo de referências múltiplo no qual o filme faça-se representativo para expressar as conotações que permearam e compuseram o pensamento da contracultura dentro de suas ideias mais disseminadas e além, partindo para as fissuras que provocou na formação da sociedade americana em suas reapropriações de um imaginário social dos anos contraculturais.

2.3 A contracultura e o processo de midiatização

A contracultura não ganha terreno apenas no que concerne a seus efeitos sociais e culturais sobre a sociedade americana. Para além da efervescência que provoca sobre a juventude e o abalo causado nas instituições modernas, o movimento espalha-se também de forma paulatina por sobre os discursos midiáticos, conformando um processo amplo de midiática sobre a temática.

É preciso ressaltar que o caráter espalhado e escurto da contracultura como processo sociocultural, que ganha contornos sem delimitação histórica cristalizada de início e fim, produz efeitos *a posteriori* que não poderiam ser vislumbrados de antemão, denotando tratar-se de um movimento no sentido de uma situação histórica na qual determinadas características socioculturais pontilham o tecido social e deixam marcas as quais se disseminam sobre as sociabilidades de forma progressiva nos anos seguintes.

Ao contrário, por exemplo, das vanguardas da década de 1920, com datação histórica precisa, a contracultura provocará mudanças paradigmáticas progressivas e deixará resquícios de seus ideais iconoclastas em outros segmentos mais abrangentes para além do veículo cinematográfico, acoplando-se também a uma cultura midiática agregadora de diversos meios de comunicação de massa na segunda metade do século XX.

As mídias tem papel preponderante nesse processo ao se apropriarem dos diversos discursos que envolvem o espírito *Flower Power*, mesclando linguagens em um processo de circularidade midiática, gerador de uma cultura global, como coloca Kellner (2001):

A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global (KELLNER, 2001, p. 9).

As identidades que se estruturam a partir da cultura midiática tem raízes em discursos diversos que circulam indistintamente no mesmo caldo simbólico, produzindo outras apreensões já impossíveis de serem apartadas. A absorção específica feita pelo cinema da temática contracultural encontra espaço dentro de uma

cultura serializada e industrial como a midiática, em um modelo abrangente o suficiente para engolfar temas controversos e produzir imagens massificadas, aparando arestas possivelmente provocadoras de dissensos.

Kellner (2001) complementa:

A cultura da mídia é industrial; organiza-se com base no modelo de produção de massa e é produzida para a massa de acordo com tipos (gêneros), segundo fórmulas, códigos e normas convencionais (KELLNER, 2001, p. 9).

Essa mesma cultura da mídia de que trata Kellner é vista em outro ângulo por Guy Debord (1997), que aproxima o discurso midiático da seara do espetáculo, tomando este como força-motriz de um universo contemporâneo calcado na força da imagem imperiosa do consumo: “A rigorosa lógica do espetáculo comanda em toda parte as exuberantes e diversas extravagâncias da mídia” (DEBORD, 1997, p. 171).

Definindo o espetáculo de forma clara – “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14) –, o autor credita às engrenagens midiáticas a manutenção e promoção do capital-imagem dentro de uma estrutura ampla que se retoalimenta para dar visibilidade ao que é espetacular.

Nesse entendimento, a existência de qualquer discurso na contemporaneidade depende da filtragem pela lógica do espetáculo, e mesmo aqueles discursos tidos como antissistêmicos, podem ser facilmente cooptados pela mídia a partir do momento em que esta se faz o ponto de difusão que permite às demandas dos espectadores existirem.

Como peça integrante desse sistema, o espectador-cidadão ampara-se no capital simbólico que lhe aparece como mais vantajoso em uma sociedade imagética, qual seja, a curadoria de uma imagem de si ou de seu grupo social que seja coerente com suas ações, buscando manter vivo o destaque recebido pelas mídias.

Isso porque Debord crê que “aquilo de que o espetáculo deixa de falar durante três dias é como se não existisse” (DEBORD, 1997, p. 182), deixando ao público as possibilidades antitéticas de endossar sem ressalvas as mensagens que a mídia traz

ou questionar a ordem dos discursos através dos entremeios que cada momento histórico dá a ver para os descontentes com o *establishment*.

Um destaque visível para os discursos promovidos pela contracultura nesse ambiente da cultura da mídia ou do espetáculo midiático está nos imbricamentos de linguagem entre cinema e televisão a partir de fórmulas, códigos e normas compartilhados. Como dois veículos adaptados ao estilo de produção industrial da cultura midiática, televisão e cinema irão a partir dos anos 1970 estar inseridos em uma lógica da mídia pautada na ideia de transversalidade (BRAGA, 2011) em uma situação comunicacional na qual não há hierarquia definida, mas um espraiamento e contaminação dos dispositivos midiáticos em termos de linguagem e conteúdo.

Esses dispositivos televisivo e cinematográfico partilham de processos em contextos institucionais específicos tendo as interações midiáticas a possibilidade de gerar novas “elaborações sociais”, segundo Braga (2011), a partir da história das mídias e do caminhar de suas evoluções tecnológicas. Nesse panorama, o espectador passa a absorver conteúdo de diversas telas, desenvolvendo aptidões para a lida com linguagens mutantes em contextos diversos de recepção.

Tal cenário se complexifica à medida que as características do meio cinematográfico, como determinados movimentos de câmera e qualidade na captação de imagem e som, espraiam-se para vincular-se ao *modus operandi* da televisão, com as características que a singularizaram em termos de montagem, interpretação de atores e tratamento de roteiros ao longo do amadurecimento deste veículo.

A indistinção entre forma e conteúdo na comparação dos produtos advindos de ambos os meios é característica de uma cultura globalizada que horizontaliza para criar possibilidades de entendimento para uma plateia global, em um desejo agregador dos discursos que está no cerne da concepção de uma cultura atravessada pela midiatização.

No contínuo processo de reciclagem promovido pelos veículos de comunicação, como o cinema e a TV, será possível vislumbrar um mesmo espaço no qual cabem significados múltiplos e interconexões várias, em um claro sinal de como o caráter transgressor e disruptivo das propostas contraculturais também pode ser engolfado pelo sistema midiático em sua maleabilidade intrínseca, esvaziando-o de

seu potencial crítico e trazendo a roupagem homogênea da pirotecnia midiática a clamar por audiência.

Analisar os filmes da Nova Hollywood passa pela compreensão ampla do quanto o cinema dos anos contraculturais está gradativamente contaminado por essa relação de porosidade entre o meio cinematográfico e outros veículos, agora também detentores de espaço no mesmo círculo de produção de conteúdo para audiências consumidoras em mais de uma tela.

Os filmes que chegam às salas de cinema americanas nos anos 1960 e 1970 estão imbuídos dessa mescla de linguagens em um processo que ganharia corpo gradativamente, e passaria a pautar a indústria americana a partir desse momento, como um imperativo de mercado diante de consumidores que flanam pelas telas em busca do entretenimento que lhes seja mais palatável, a partir de suas próprias experiências prévias de consumo midiático.

2.4 Nota sobre o recorte analítico da Nova Hollywood

O balizamento histórico para a Nova Hollywood será dado em três pilares para o levantamento dos processos expressivos dos filmes, proposto por Geoff King (2002): 1) estilo fílmico (características da imagem cinematográfica na constituição da *mise-en-scène*⁹); 2) contexto industrial (características de produção delimitadas pelas bases do sistema de estúdios) e 3) contexto social e histórico (o cenário conformado na sociedade para além dos limites da indústria de cinema).

A partir desses três norteadores será buscado o intento de investigar não somente as condições endógenas da narrativa fílmica, mas também os fatores exógenos que delimitam e ajudam a conformar os filmes no que tange à Hollywood e ao contexto sociocultural mais amplo da história dos Estados Unidos.

Devido à amplitude do decurso contracultural, será realizado um recorte histórico para tornar o panorama dos filmes a serem analisados mais conciso, e

⁹ A definição de David Bordwell (2008) para *mise-en-scène* servirá de norte para a presente pesquisa: “Para mim, o essencial sentido técnico do termo [*mise-en-scène*] denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (BORDWELL, 2008, p. 36).

permitir que sobre cada narrativa possa desenvolver-se um pensamento aprofundado e construtor de uma rede semântica acerca da contracultura.

Partindo de autores que comungam da posição de destaque para o ano de 1967 como arregimentador das características mais relevantes dos filmes da Nova Hollywood (MASCARELLO, 2006; BISKIND, 2009; HARRIS, 2011; SILVA, 2016), parte-se desse ano para o início de uma perspectiva panorâmica sobre os títulos da Nova Hollywood até o momento histórico de arrefecimento das ideologias e lutas dos anos 1960, com o ocaso das propostas geracionais e o distanciamento das posições da contracultura a partir de 1972, segundo Fredric Jameson (1992).

Portanto, no intervalo de 1967-1972 pode-se conceber um momento histórico específico para pensar como Nova Hollywood e contracultura se imbricam mutuamente, produzindo obras que denotarão um lugar simbólico para a geração *Flower Power* em uma visibilidade imagética a ser investigada.

3. OS FILMES DA CONTRACULTURA

A partir do ano balizador de 1967, como apontado no capítulo 2, a contracultura passa a ser representada na tela de cinema com a reunião das características históricas mais marcantes desse movimento. Tomando o final dos anos 1960 como o ápice dos ideais *Flower Power*, tem-se um estágio no qual os filmes do período estão em consonância com o ambiente transgressor de contestação social vivido nos Estados Unidos, redundando em uma nova fase da indústria americana de cinema, conhecida como Nova Hollywood.

Nesse estágio no qual o cinema, veículo massivo de comunicação, passa a digerir os conteúdos contraculturais enquanto participe do processo de midiaticização discutido no capítulo 2, faz-se subsequente no capítulo atual o levantamento dos processos expressivos dos filmes da contracultura como possibilidade de entendimento dos ideais contraculturais pela janela midiática do cinema.

Assim, esmiuçar os elementos simbólicos da contracultura e refletir sobre as novas técnicas cinematográficas adotadas (inclusive na confluência com as linguagens televisiva e documental) nas narrativas fílmicas é tarefa deste capítulo 3, utilizando-se dos indícios imagéticos que tentam dar conta de um espelhamento das principais iniciativas dos jovens *hippies* na tela, catapultados pelo aparato midiático americano ao *status* de rebeldes e contestadores.

Os filmes investigados na sequência comungam do desejo de dar a ver os anseios, posicionamentos, contradições e lacunas do pensamento contracultural, quando capitaneados por jovens em formação, que discordam com veemência dos valores de seus pais e tateiam por novas formas de convivência no plano social, deformando e recompondo as organizações familiares.

Os quatro longas-metragens perscrutados na sequência – *Busca Alucinada* (1968), *Deixem-nos Viver* (1969), *Bob e Carol & Ted e Alice* (1969) e *Procura Insaciável* (1971) – foram selecionados para a síntese imagética da contracultura por estarem calcados em narrativas que trazem o tema da família como cerne para uma discussão acerca da revisão de paradigmas comportamentais os quais refundam a união familiar a partir da experiência contracultural.

Tomando o dilatamento da família tradicional americana como novo cenário social para a América repensada pela contracultura, os quatro filmes tem entre si um ponto de contato horizontalizante no qual se percebem abordagens próximas que frisam a emergência de um outro ideal de família para a geração *Flower Power*.

O modelo calcado na família nuclear moderna está posto em xeque, por diferentes matizes, nas histórias narradas pelos filmes selecionados. Propostas de união familiar sem figuras patriarcais, longe de cartilhas educacionais pré-definidas e a partir de novos caminhos para a expressão do afeto, estão colocadas para que o espectador possa conceber que ideais de família a contracultura legará às décadas seguintes.

Esses títulos da Nova Hollywood também explicitam o embate entre uma parcela da sociedade americana, reticente com as mudanças forçadas pela geração contracultural, e jovens que causam estranhamento por suas visões de mundo desconstrutoras, rechaçadas a princípio como algo incompreensível por aqueles que relutam em abandonar os dogmas conservadores da América.

Não sem paradoxos e incompreensões, uma geração iconoclasta é aqui vista sob o ponto de vista de diretores de cinema independentes, que conseguiram levar à indústria histórias arrojadas em suas pretensões de desconstrução do sonho americano, inclusive apontando como a família iria se tornar definidora na mensuração dos abalos que a contracultura provocaria nas mentalidades sociais da América.

A empreitada de investigar essas obras pretende deixar ao leitor deste trabalho os retratos de um movimento histórico no apogeu simbólico de suas propostas candentes, travestidas da ousadia temática que Hollywood iria digerir para dar conta dessa fase singular na história dos Estados Unidos.

3.1 *Busca Alucinada*

A produção fílmica *Busca Alucinada* foi lançada nos Estados Unidos em 6 de março de 1968 com direção do cineasta americano Richard Rush e roteiro assinado por E. Hunter Willett e Betty Ulius. Com um orçamento módico para os padrões

hollywoodianos, em torno de 200 mil dólares¹⁰, o longa-metragem está inserido na seara de filmes que tomam a contracultura como cerne de sua discussão acerca do comportamento dos jovens *hippies* americanos, valendo-se de uma narrativa que possui como mote as vivências contraculturais cotidianas, incluindo novas formas de convívio familiar.

A obra traz à baila as formas alternativas de convivência trazidas pela contracultura mediante a revisão de valores sociais em um processo que se coloca na narrativa como instância de subversão criativa de antigos preceitos, entre eles a crítica ao *modus operandi* da sociedade americana ao definir quem tem legitimidade para existir socialmente e aqueles que estão à margem do tecido social.

O *hippie* Stoney (Jack Nicholson) vive com outros jovens em um apartamento compartilhado no qual música, drogas e álcool formam o dia a dia de indivíduos dispostos a pôr em prática o lema *Peace and love*, repetido pelos personagens como um mantra coletivo.

No bar frequentado pela turma de Stoney surge a jovem Jenny (Susan Strasberg), que busca por seu irmão desaparecido e parece estar sendo perseguida por autoridades policiais, o que nunca é deixado claro durante a trajetória cambiante da personagem.

Stoney se apaixona pela jovem, que ao ir morar na mesma casa juntamente com outros *hippies* amigos do protagonista, passa a conhecer melhor a vivência em comunidade e outras partilhas que, no princípio, a confundem e assustam diante de um despojamento com o qual Jenny estava pouco habituada.

Uma situação familiar comunitária estabelecida entre Stoney e seus amigos parece distante da bagagem cultural de Jenny, necessitando da personagem um esforço de adaptação nessa nova realidade social. A ausência de figuras exercendo poder sobre os demais e a possibilidade de estabelecer laços fluidos com cada um dos moradores daquele espaço, traz aos olhos de Jenny uma outra possibilidade para a noção de família, tema fulcral da contracultura na revisão dos ditames sociais vigentes na sociedade americana do pós-guerra.

¹⁰ Os dados quantitativos acerca dos filmes investigados nestes capítulo são retirados do site IMDb (www.imdb.com).

Jenny e Stoney irão procurar o irmão da garota, Steve Davis (Bruce Dern), conhecido como “O procurador”, que se encontra vagando por Los Angeles, disseminando ideias *Flower Power*, e angariando tanto seguidores quanto inimigos declarados no périplo urbano que realiza.

Na busca pelo irmão de Jenny, o casal irá contar com a ajuda de Dave (Dean Stockwell), uma figura típica dos filmes contraculturais americanos, na maior parte do tempo imerso em viagens lisérgicas ou disposto a discutir, em tons irônicos, os ditames comportamentais de uma sociedade que renega.

Não de forma desinteressada, Dave também ajuda Jenny a encontrar Steve por estar afetivamente ligado a ela, o que causa estremecimentos na relação de amizade com Stoney. Essa espécie de triângulo amoroso no seio da geração *hippie* será narrado tendo a contracultura não como mero pano de fundo, mas denotando as vivências particulares de jovens dispostos a romper com regras cristalizadas de comportamento social, mesmo que ao custo de adaptações e revisões de valores.

O longa-metragem propõe um caminho tortuoso pelas ruas de Los Angeles, Califórnia, cidade célebre pela forte ligação com o movimento cultural americano dos anos 1960, reduto de artistas jovens que desejavam uma alternativa ao *american way of life* engendrado por seus pais. Entre diálogos reveladores das propostas contraculturais de união pelo afeto e embates com setores conservadores que viam na geração *hippie* um desvirtuamento da moral pública, Richard Rush propõe um olhar intimista para dar a ver essa geração em suas pretensões utópicas – por vezes ingênuas – imersa em uma riqueza de símbolos desconstrutores expostos na tela.

Logo na sequência de abertura do longa-metragem, a personagem Jenny avista, dentro de um ônibus, a pulsante vida na Los Angeles dos anos 1960, recebendo inclusive uma flor de uma mulher que a vê pela janela (FIG. 1). Ao desembarcar, enquanto os créditos iniciais estão sendo apresentados, a personagem deslumbra-se com a festividade do cenário que se apresenta por todos os cantos de uma cidade fortemente urbana e caótica, imersa no contexto *Flower Power* de forma intensa.

FIGURA 1



Frame do filme *Busca Alucinada* (1968)

Flanando pelo trânsito californiano, Jenny depara-se com personagens típicos da efervescência cultural americana do momento: jovens com indumentárias, cabelos e adereços concernentes ao universo *hippie*; a palavra “love” presente em um adesivo no vidro traseiro de um carro, juntamente com o símbolo da paz para a geração *Flower Power* (FIG. 2); jovens que se reúnem em praças ao ar livre e dançam conjuntamente; músicos tocando instrumentos para os transeuntes; garotos que seguram cartazes em um desejo de contestação política por vias pacíficas (FIG. 3); entre outros símbolos libertários em meio a uma urbanidade feroz de homens engravatados em seus carros ruidosos.

FIGURA 2



Frame do filme *Busca Alucinada* (1968)

FIGURA 3



Frame do filme *Busca Alucinada* (1968)

Jenny parece atônita, como se tragada por um vórtice de elementos luminosos e céleres, que a impulsionam para uma vida de liberdade e reflexão crítica sobre a realidade que a cerca. Em pouco mais de 5 minutos de abertura, o espectador depara-se com um compêndio de referências ao universo contracultural, que trazem a ambiência (GUMBRECHT, 2014) do movimento para plateias que podem, a partir de tais elementos, acionar o discurso geracional midiático do *Flower Power* e produzir sentido acerca do deslumbramento que a personagem vivencia nessa sequência.

É preciso ressaltar que, incensados por diversos discursos, não apenas cinematográficos, em voga nos anos 1960, os ideais geracionais dos *hippies* oferecem-se na introdução do filme como pilares de uma narrativa, imersa que está em um caldo de cultura o qual ansiava por subverter as estruturas sociais da sociedade americana, partilhando de valores e símbolos imagéticos por natureza.

A fusão entre música, cores e corpos livres contorna Jenny na tentativa de introduzi-la em um ambiente que, ao longo da projeção, ganhará da personagem interpretações dúbias, por vezes endossando os anseios de liberdade, e em outros momentos, questionando os excessos geracionais que presencia.

Em sequência que aborda a dubiedade da crença de Jenny nos valores contraculturais, um amigo de Stoney o chama para ajudar outro personagem que se encontra em surto psicótico, decorrente do consumo exacerbado de entorpecentes. Após conseguirem estabilizar o estado mental do rapaz, ajudando-o a ver que as

imagens que enxergava eram parte de uma alucinação, Jenny questiona Stoney sobre a atitude de ingerir drogas de forma descontrolada:

Jenny: - Por que ele toma essas coisas?

Stoney: - Não julgue as pessoas, Jenny.

Jenny: - Não estou julgando, eu só não entendo porque alguém faz isso.¹¹

A estupefação diante da atitude do colega de Stoney se seguirá em outras situações da narrativa nas quais a personagem enxerga pouco zelo de todos os moradores da casa em manter o local limpo e organizado, levando Jenny a deixar temporariamente o ambiente onde todos vivem e se embrenhar pelas ruas buliçosas da noite californiana. Diante da indiferença de Stoney para com suas preocupações e também da postura amorosa livre do jovem *hippie*, sem compromissos bem delineados, Jenny caminha por Los Angeles, sendo interpelada por garotos que riem, cantam e a convidam para aproveitar o clima festivo da cidade.

Jenny coloca-se no triângulo amoroso referido como uma participante vacilante da contracultura. Alguém que simpatiza com as ideias libertárias com as quais se depara, porém enxerga paradoxos nas relações que esses jovens estabelecem entre si. A personagem parece estar dividida entre uma ainda recalcitrante moral conservadora, que a força a rechaçar excessos comportamentais, e um desejo aflorado de experienciar novas formas de partilha afetiva.

Enquanto os amigos de Stoney conduzem Jenny na iniciação dos valores dessa comunidade *hippie*, o espectador também se vê convidado a tomar par no leque de referências contraculturais a partir de uma câmera-*vouyer* que a tudo assiste sem ingerências, apenas deixando que as situações se desenrolem livremente.

¹¹ Transcrição do filme *Busca Alucinada* (1968).

Uma ótica documental sobre os valores e crenças da geração dos anos 1960 explicita-se na tela sem juízos de valor, com o intuito central de dar voz a personagens marginais, em uma sociedade que apenas inicia um processo de revisão de suas normas sociais, ainda envolta por contrapesos avessos a esse processo comportamental libertador.

Uma sequência importante para pensar a carnavalização provocada pelo movimento *hippie* sobre a moral vigente traz jovens, incluindo os protagonistas do filme, reunindo-se ao redor de um esquife para uma celebração religiosa, em uma paródia festiva dos dogmas cristãos.

Enquanto um falso padre emula o discurso cristão, os demais integrantes preparam-se para erguer o esquife e, festejando, levá-lo pelo parque com risos e intenções de subversão das regras formais dos cortejos fúnebres (FIG. 4). Ao fim, o “morto” também se levanta e beija uma das participantes (FIG. 5), coroando o momento de reapropriação simbólica dos dogmas religiosos que os anos 1960 iriam colocar em xeque.

FIGURA 4



Frame do filme *Busca Alucinada* (1968)

FIGURA 5



Frame do filme *Busca Alucinada* (1968)

Contrapontos nítidos aos ideais *Flower Power* também pontuam a narrativa fílmica em situações nas quais os jovens *hippies* provocam estranhamento ou mesmo são vítimas de intolerância por parte de uma sociedade ainda calcada em antigas normas de conduta. Esse enfrentamento com forças reacionárias está presente como tema persistente em outros filmes da contracultura, como já explicitado no capítulo 2, inclusive em título também dirigido por Richard Rush, como *Os demônios sobre rodas* (1967). Nesse longa-metragem lançado no ano anterior à *Busca Alucinada*, uma trupe de motoqueiros também se vê acachapada pela perseguição policial e pela incompreensão das comunidades interioranas dos Estados Unidos em suas viagens sobre duas rodas pelo oeste americano.

O estranhamento que a contracultura provocou na sociedade americana coloca-se em sequências contíguas do filme aqui investigado nas quais Stoney, Jenny e dois amigos seguem vagas pistas para achar Steve, mas se deparam com dificuldades ao encontrarem pessoas preconceituosas em relação ao universo *Flower Power*. Na primeira, quando o quarteto de personagens deixa uma paróquia, após conversar com o padre a respeito do paradeiro do irmão de Jenny, uma mulher mostra-se indignada pelo fato do clérigo haver recebido indivíduos tidos como párias:

“Como ele [padre] aguenta essas pessoas e o modo como se vestem?”¹², indaga, com desprezo, uma personagem, na porta da igreja.

Na segunda sequência, os quatro personagens buscam Steve em um ferro velho, mas apenas encontram um grupo de homens violentos, que lançam diatribes contra o grupo, questionando de forma sarcástica a aparência e o modo de vida dos jovens *hippies*. Incitados à violência física após um dos homens tentar assediar Jenny, inicia-se uma luta corporal que terminará com feridos em ambos os lados da refrega.

As duas situações representadas no roteiro dão a ver um embate de valores entre aqueles que buscavam o arejamento das normas sociais e viviam de fato em outro modelo social de um lado, enquanto representantes da classe média americana denotavam ressentimento e intolerância em contrapartida.

É preciso ressaltar que a visão proposta por Richard Rush para o período retratado da história americana utiliza-se de um argumento calcado na procura por um personagem *outsider*, mas se traveste de um desejo aprofundado em conhecer as arestas do movimento *hippie* e suas idiossincrasias pelas ruas californianas.

Menções ao consumo de drogas, e suas consequências para um apartamento da realidade, e a experimentação de outros lugares de fala não canônicos estão presentes na narrativa, assim como valores críticos de uma geração descrente do poder financeiro como motor da vida em sociedade. Essas características mesclam-se para engendrar um panorama contracultural diverso.

Esse caleidoscópio referencial está em consonância com cenários, figurinos e maquiagens que remetem aos anos 1960 em suas singularidades, marcados midiaticamente por signos como longos cabelos, roupas leves e coloridas, além da predominância de atores jovens interpretando os artífices dessa guinada de contestação ao *status quo*.

A personagem Jenny, enquanto deficiente auditiva, merece menção especial como farol a clarear as incoerências geracionais que presencia, tornando-se testemunha ocular fronteira na antítese entre os ideais conservadores e os contraculturais. Rush toma a personagem como cerne de um movimento no qual ela própria terá que descortinar qual o verdadeiro papel que possui, não somente na vida

¹² Transcrição do filme *Busca Alucinada* (1968).

de Stoney, mas em uma sociedade que está reconstruindo laços sociais de forma vertiginosa.

É nessa reformulação social provocada pelo *Flower Power* na qual o diretor irá mergulhar para trazer cenas ao longo da narrativa, que primam por levar à tela a ideia de lisergia, tão cara aos jovens dos anos 1960. Na primeira sequência dentro desse diapasão, tem-se uma reunião informal entre os moradores da comunidade em que vive Stoney na qual um jogo de pedras brilhantes, sons místicos e cores furtivas dão a ver um ambiente de desbunde e partilha afetiva entre aqueles jovens, imersos que estão em um jogo de autoconhecimento e novas descobertas do convívio humano.

Jenny e Stoney permanecem no cerne dessa reunião festiva, agora deslumbrados com uma imagética contracultural que os absorve e inebria (FIG. 6). Ao final, a câmera torna-se estática diante de um mural com dois anjos no teto da casa (FIG. 7), em que ambos tocam suavemente instrumentos musicais, trazendo à tona a crença mística da geração *hippie*, afeita a um sincretismo que reúne símbolos da tradição cristã a um tabuleiro pagão de referências.

FIGURA 6



Frame do filme *Busca Alucinada* (1968)

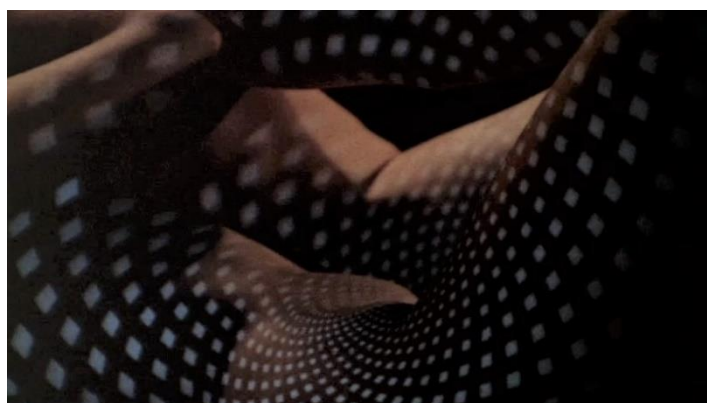
FIGURA 7



Frame do filme Busca Alucinada (1968)

A ideia de um ambiente lisérgico também se faz presente na primeira relação sexual entre Jenny e Stoney. Cenas de corpos em movimentos suaves dão-se em plano-detalle com a emergência de cores quentes e também ao som do rock psicodélico dos anos 1960 (FIG. 8). Os personagens são envolvidos em uma atmosfera lúbrica de formas e cores, que se fundem na única sequência dedicada ao encontro íntimo dos protagonistas.

FIGURA 8



Frame do filme Busca Alucinada (1968)

Em meio aos corpos hiperbolizados que se enlaçam, a câmera propõe ao espectador uma miríade de sensações, indicando delicadeza e erotismo,

simultaneamente, com texturas suaves e luzes esmaecidas que redundam no instante final em um cenário idílico de águas e montanhas (FIG. 9).

FIGURA 9



Frame do filme *Busca Alucinada* (1968)

Nas sequências referidas – a festa na casa de Stoney e a primeira relação sexual entre os protagonistas – a ideia crucial de liberdade concernente à geração *hippie* coloca-se como possibilidade prática a partir da expansão de consciência provocada pelo consumo de drogas e da vivência do amor livre, reunindo propostas geracionais levadas à tela por Rush através dos meios expressivos cinematográficos aqui investigados.

A abordagem de *Busca Alucinada* sobre o movimento contracultural passa ainda por uma trilha sonora composta por bandas que emergiram nos anos 1960 dentro da alcunha de “rock psicodélico” e lançaram álbuns que abordavam o cotidiano da juventude no período, imersa em experiências com drogas, amor livre e a noção de vida em comunidade.

Bandas como The Strawberry Alarm Clock e The Seeds compuseram canções-hino para o universo *Flower Power* e se notabilizaram durante os anos 1960 na Califórnia, em um clima de transgressão e iconoclastia, que reverberaria pelas artes americanas, levando grupos musicais como esses a reunirem asseclas em torno de versos cantados ao ar livre em festivais e encontros públicos festivos.

As canções de rock psicodélico estão presentes em momentos-chave da narrativa de *Busca Alucinada*, cingindo os personagens na atmosfera contracultural proposta por Richard Rush, em um momento no qual a música se faz estandarte do desejo de liberdade dos jovens *hippies* americanos, em propostas melódicas que embalam a abertura ao novo por essa geração.

O ano de 1968, no qual o filme é lançado nos cinemas americanos, traz em seu bojo um divisor de águas no Ocidente, especialmente nos Estados Unidos, como momento de revisão dos ditames sociais e crítica às instituições em sua incapacidade crônica de promover bem-estar social de forma equânime (GRANT, 2008).

Metrópoles mundiais como Paris, Madri, Berlim, São Francisco, Los Angeles, Nova York e São Paulo veem-se imersas em um clima juvenil de contestação ao *status quo*, que ganharia cobertura midiática (PEREIRA, 1983) e se tornaria o impulso cultural para mudanças nos paradigmas de comportamento ocidentais.

Essa efervescência está presente no filme em questão do ponto de vista da caracterização na tela de uma ambiência para a contracultura, mas se encontra também presente no contexto industrial de produção do filme. Como já explicitado, o orçamento módico para os padrões hollywoodianos une-se ao trabalho independente por parte do cineasta Richard Rush, em um processo coletivo de filmagem que durou menos de 30 dias.

A ideia original do roteiro surge de um rascunho inicial do ator Jack Nicholson, que Rush e os roteiristas creditados no filme adaptam para um formato comercial que tivesse a geração *hippie* e suas ideias como mote, narrando ao mesmo tempo uma história comercialmente viável.

A versão final do roteiro não dá crédito a Nicholson, mas a centralidade da interpretação do ator na condução da narrativa é singular na medida em que seu personagem Stoney é representante de uma geração sem destino, fortemente marcada pelos acontecimentos socioculturais do período e disposta a servir de sustentáculo para mudanças sociais mais profundas. Essas modificações no plano social, a serem digeridas pelos setores conservadores da sociedade americana, estavam se agudizando na época do lançamento de *Busca Alucinada* e produziram outros abalos na ordem da cultura nos anos seguintes dentro dos Estados Unidos.

A síntese da proposta fílmica em captar o sentimento genuíno dos jovens *hippies*, como uma geração disposta a contrapor o amor livre à voracidade capitalista da sociedade de mercado, está resumida no cartaz de lançamento (FIG. 10) com a frase: “Eles vão lhe pedir um centavo com olhos famintos... mas vão lhe dar amor... por nada!”¹³.

FIGURA 10



Cartaz do filme *Busca Alucinada* (1968)

3.2 *Deixem-nos Viver*

Deixem-nos Viver é uma produção americana lançada em 20 de agosto de 1969 com direção do cineasta americano Arthur Penn, que assina o roteiro juntamente com Venable Herndon. A produção teve um orçamento estimado em torno de 300 mil dólares e é um título subsequente ao sucesso comercial e de crítica *Bonnie e Clyde – Uma rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn), lançado dois anos antes.

Na história narrada em primeira pessoa, o protagonista Arlo Guthrie - interpretado pelo músico folk de mesmo nome que compõe a música-tema da obra,

¹³ No original, em inglês: “They’ll ask for a dime with hungry yes... but they’ll give you love... for nothing!”.

também título original do filme - tenta iniciar uma carreira musical e ao mesmo tempo evitar o alistamento compulsório na guerra do Vietnã (1959-1975).

Imerso no gênero musical folk, Guthrie é um jovem *hippie* com ideias pacifistas, disposto a viver uma vida baseada na música e na convivência comunitária com seus amigos. Em meio a visitas ao pai em estado clínico terminal, o personagem embarca em uma série de situações inusitadas no interior dos Estados Unidos, deparando-se por vezes com a incompreensão de uma sociedade insistentemente conservadora.

O pacifismo da geração *hippie* é tema central desse filme de Penn, impulsionando a uma reflexão acerca dos motivos que levaram os jovens da época a rechaçar a obsessão americana por uma vitória em território vietnamita, pautada no aparato bélico acachapante do Exército americano. Como eixo fulcral da narrativa fílmica, o Vietnã torna-se o nódulo a perturbar a ordem social dos Estados Unidos, dando a ver um profundo descontentamento da comunidade *hippie* com esse momento na história do país.

Na abertura do longa-metragem, ainda com os créditos sendo apresentados sobre a tela escura, um diálogo entre duas vozes sintetiza a verve contestadora da narrativa em tons irônicos:

- Então, teria de ser só um filho. Dois filhos, não...
- Não vale a pena. Teriam de lhe pagar muito.
- Lidaria melhor com o exército do que com dois filhos.
- Você é que pensa, cara.
- O exército é a melhor coisa do mundo.
- Sou um covarde.
- Eu também. Um covarde.
- Um covarde devoto, formado em covardia.
- Não mataria ninguém. Não quero ser morto.
- Não quero partir. Queria entender por que estou aqui.

- Isso aí. Meu coração fica murmurando: “Não vá, não vá”.¹⁴

A verve discursiva presente na fala dos personagens é a de jovens que se questionam sobre a obrigação de lutar em uma guerra sem sentido para eles na qual provavelmente perderão suas vidas. O tom irônico permite vislumbrar uma relação tensa dos rapazes com a estrutura institucional militar, que exercita seu poder de mando, forçando-os a uma postura beligerante que contradiz os ideais *Flower Power* na essência de sua proposta pacifista.

O protagonista Arlo Guthrie percorrerá durante toda a obra um périplo contra as instituições americanas que o veem como uma força de guerra, um símbolo do vigor físico do jovem para defender a nação americana em território inimigo. Ao contrapor-se a essa postura militarizante dos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970, Guthrie é compelido a usar de meios simbólicos para expor seu descontentamento com um mundo cada vez mais distante da paz. Entre esses meios, alguns estão explicitados nas suas roupas, cabelo e vocabulário, que colocam em voga a adesão ao movimento *hippie* e incitam reações opostas dos que o cercam.

Compondo o círculo de amizade do protagonista, outros personagens da ciranda contracultural chegarão à narrativa com o intuito de ofertar à Guthrie formas alternativas de vida, outras fontes de vivência do social que escapem ao engessamento do aparato repressor do Estado, expresso no militarismo americano.

Expulso da escola de música por não se adequar às cartilhas dogmáticas de ensino e fustigado pela dona da pensão, onde vive temporariamente, pelo ruído que faz com seu violão, o protagonista encontrará diversas dificuldades para contrapor-se ao conservadorismo renitente da América. Assim como em *Busca Alucinada*, filme investigado anteriormente, na obra de Penn também haverá destaque para a tensão e o estranhamento provocado pelo contato entre os *hippies* e os demais integrantes da sociedade americana.

No início do longa-metragem, Guthrie depara-se com três homens no bar onde faz um lanche. Eles passam a provocar o jovem *hippie* com insinuações sobre seu cabelo, como traço de um universo de referências desconhecido que rechaçam. Ao

¹⁴ Transcrição do filme *Deixem-nos Viver* (1969).

fim, os três homens batem em Guthrie, que é arremessado pelo vidro da lanchonete enquanto uma viatura policial aproxima-se (FIG. 11).

FIGURA 11



Frame do filme *Deixem-nos Viver* (1969)

Antes de ser levado preso, o dono do estabelecimento comercial ainda grita, demonstrando apoio aos homens que machucaram Guthrie: “Vai pagar por isso, *hippie* pervertido”¹⁵. Esse seria apenas um dos enfrentamentos com policiais que o personagem teria ao longo do filme na composição de um cenário social repetidamente reiterado: o aparato repressor do Estado mostrando-se à serviço do que diversos personagens de *Deixem-nos Viver* denominam “cidadãos de bem”, exemplares de uma América que resguarda valores morais cristalizados e opõe-se aos ideais libertários do *Flower Power*.

A força de contraposição a esse dogmatismo da América repressiva e militarizada está colocado na figura do casal Alice (Patricia Quinn) e Ray (James Broderick), amigos de Guthrie que o ajudarão a enfrentar diversas dificuldades ao longo da narrativa, formando junto com ele e outros personagens uma família ampliada e pautada em afeto mútuo.

Alice e Ray aparecem no filme pela primeira vez ao esperarem o término da fala de um padre, que explica a seus fiéis porque a igreja em que se encontram está sendo vendida. O casal *hippie* adquiriu a construção para ali viver, e quando adentram

¹⁵ Transcrição do filme *Deixem-nos Viver* (1969).

pela primeira vez no local como verdadeiros proprietários, recebem a chegada inesperada de Guthrie em um momento de reencontro caloroso dos três personagens principais da trama.

Essa antiga igreja servirá como ponto de celebração entre diversos jovens, em festas regadas a música, dança e bebidas, dentro de uma pequena cidade no estado de Massachussets, ainda pouco habituada com o ambiente libertário desse microcosmo contracultural capitaneado pelos personagens de *Deixem-nos Viver*.

Juntamente com a ideia disruptiva de uma igreja como misto de moradia e lugar de celebração festiva, dessacralizada de suas funções canônicas, o casal *hippie* Alice e Ray inicia a abertura de um negócio próprio. Trata-se de um restaurante, que ganhará uma canção composta pelo jovem Guthrie para ser tocada nas rádios, e assim chamar os clientes da pacata cidade americana a provarem os pratos servidos no estabelecimento. “Alice’s Restaurant” torna-se a melodia a pautar diversas cenas do filme a partir de então, como símbolo desse projeto coletivo acompanhado de perto pelo protagonista.

Em outra sequência ilustrativa do embate entre Estado e ideais *hippies*, o policial da comunidade vai ao restaurante de Alice para conferir o que de fato se passava no local, diante de curiosos que esperavam da autoridade uma providência acerca dos novos moradores e seus hábitos, a fustigar moralmente os cidadãos da pequena cidade.

O restaurante torna-se um sucesso, porém a presença de integrantes da comunidade *hippie* traz para a cidade novos ares de transgressão e rebeldia, até então desconhecidos. Causando estranhamento a uma comunidade acostumada à placidez de suas vivências cotidianas, os novos moradores ao redor de Alice e Ray encontrarão dificuldades em se adequar aos ditames repressivos do local. O protagonista Arlo Guthrie será estopim de outro embate com a polícia em uma sequência envolta por um manto de ironia ao tratar de um delito praticado pelo jovem.

Na ocasião de um banquete promovido por Alice e Ray dentro da igreja do casal em comemoração ao feriado do dia de Ação de Graças, uma grande festa acontece para reunir os amigos vindos de diversos lugares do país. Guthrie toca piano e todos cantam em um clima comunitário (FIG. 12), repetido em outras obras da Nova

Hollywood, a explorarem o universo *Flower Power* como *locus* de modificação nas relações amorosas e familiares, agora arejadas pela noção de amor livre e união produzida predominantemente pelo afeto, em um desejo de pertencimento que reúne todos ao redor de signos como a música e a dança.

FIGURA 12



Frame do filme *Deixem-nos Viver* (1969)

Ao fim da celebração, Guthrie e outro convidado ficam encarregados de descartarem todo o lixo produzido na festa. Em uma Kombi vermelha partem para o lixão municipal a fim de cumprirem a missão, mas o encontram fechado devido ao feriado nacional. Persistentes, seguem por uma estrada vicinal na qual um barranco encontra-se repleto de lixo, e lá decidem descartar os dejetos da Kombi. Os jovens são avistados nessa tarefa por um casal de idosos em um carro na estrada, sendo denunciados pela ação às autoridades locais.

O mesmo policial da averiguação ao restaurante de Alice descobre pistas que confirmam a denúncia e o levam à Guthrie, intimando-o por telefone a prestar esclarecimentos na delegacia. Ao encontrarem o policial, como ordenado, os jovens são presos e conduzidos para a “cena do crime” na qual um aparato gigantesco de investigação, incluindo viaturas e helicópteros, havia sido engendrado para tomar notas, fazer fotografias e procurar indícios de outros crimes cometidos no local onde o lixo se encontrava, em uma paródia dos filmes americanos de investigação policial (FIG. 13).

FIGURA 13



Frame do filme *Deixem-nos Viver* (1969)

Tal sequência do filme é transcorrida de maneira a denunciar o caráter risível de uma encenação policialesca grandiloquente em uma pacata cidade, que precisa mostrar-se eficiente na repressão à “criminosos” nocivos ao bem-estar das ditas “pessoas de bem”. Guthrie e seu amigo são libertados provisoriamente por Alice, graças a uma liberação da fiança conseguida por ela, porém comparecem ao tribunal em outra ocasião para receberem a sentença final do juiz. Ambos são acusados de descarte ilegal de lixo e condenados a pagar uma multa e recolher os dejetos.

O policial responsável pela apuração, autor da prisão de Guthrie e seu amigo, mostra-se inconformado com o que crê ser uma pena excessivamente leve, diante de um árduo trabalho de investigação, que mobilizou todo o aparato de repressão da cidade, sem conseguir eliminar plenamente as figuras que traziam incômodo aos demais habitantes. Esse incômodo pode ser traduzido por diversos caminhos semânticos, porém reflete prioritariamente o ressentimento das elites conservadoras e seus satélites de repressão social para com grupos marginais, historicamente negligenciados na construção da América.

O maior enfrentamento de Arlo Guthrie não está figurado no policial impassível que o persegue, mas sim na sombra do alistamento para a guerra, que retorna em diversos momentos da obra como situação constrangedora a ceifar as veleidades

musicais do jovem e lembrá-lo que o Estado almeja-o como um servidor público no combate vietnamita.

Sempre em tom farsesco ao trabalhar a temática da guerra do Vietnã, Arthur Penn aponta para uma visão crua do que se passava em solo americano, com jovens compelidos a se alistarem, abrindo mão de outras prioridades em suas vidas particulares para se coadunarem à voracidade imperialista do Estado americano.

O roteiro busca explicitar a dificuldade de comunicação do protagonista em demonstrar para burocratas do Exército americano o quanto sua presença na guerra seria inócua, devido ao descompasso entre a exaltação bélica americana e o pacifismo de sua geração. Guthrie coloca-se como a figura sintetizadora do incômodo social da opinião pública, que abre mão do ufanismo estadunidense em prol de uma reflexão acerca do absurdo em forçar jovens a uma situação humilhante de serviço compulsório ao governo.

Ao encaminhar-se para o endereço da burocracia americana em Nova York, onde realizaria os exames e testes psicológicos iniciais para atestar sua capacidade em servir como soldado na guerra, Guthrie aponta de forma cáustica: “Há um lugar em Nova York chamado Whitehall Street onde você entra... é inspecionado, negligenciado, infectado, detectado e escolhido”¹⁶.

Na mesma sequência, o protagonista passa por uma série de testes para validar sua disposição física e também suas condições mentais para atuar na guerra. Em tom novamente farsesco, Guthrie tenta sabotar cada teste mostrando-se um jovem desequilibrado, que não tem a postura necessária para estar ali, diante de homens impassíveis em suas funções, baseadas em pouca reflexão crítica e muitos gritos de ordem.

Ao passar pela consulta psiquiátrica, o personagem tem mais uma oportunidade de demonstrar o descalabro do sistema na condução de seus soldados para a guerra. Tem-se uma conversa em tom de chiste entre o médico e Guthrie na qual o jovem narra: “Entrei e disse: ‘Doutor, quero matar. Quero matar. Quero ver sangue, tripas e veias em meus dentes... comer cadáveres queimados’. Comecei a

¹⁶ Transcrição do filme *Deixem-nos Viver* (1969).

pular, gritando: ‘Matar! Matar!’. E ele começou a pular junto comigo e nós dois gritávamos... ‘Matar! Matar!’”¹⁷.

Após essa cena, Guthrie é questionado por um militar quanto a ter sido preso ou não. Depois de contar as peripécias vividas na pequena cidade de Massachussets, o oficial, estarecido, o dispensa e ordena que se encaminhe para o “grupo W” no qual ficavam aqueles que não estavam aptos a servir o exército americano devido a suas fichas criminais.

Quanto ao trabalho técnico com a câmera, o diretor propõe, tal qual em *Busca Alucinada*, uma abordagem documental na qual os personagens são vistos como figuras de um universo referencial *sui generis*, a ser escrutinado sem interferências externas. Permite-se assim uma abordagem desprovida de preconceitos para com os valores da geração em questão, demonstrando um gosto por dar a ver as propostas dessas figuras, legando ao espectador o trabalho de endossar ou não o que se passa na tela.

As cenas festivas que se sucedem no filme são acompanhadas por uma câmera que por vezes aposta no primeiro plano, como tentativa de captar o apelo afetivo da geração *hippie* (FIG. 14), em sua vontade de vivenciar experiências conjuntas de amor e paz, sem rechaçar diferenças nem impor dogmas.

¹⁷ Transcrição do filme *Deixem-nos Viver* (1969).

FIGURA 14



Frame do filme *Deixem-nos Viver* (1969)

A sequência final de *Deixem-nos Viver* acompanha a festa de casamento de Alice e Ray, em conagração junto com muitos amigos, na expressão de um desejo de partilha ao sabor da união entre os *hippies*. Dançando e cantando, todos bebem e se divertem ao redor do casal, emulando a cerimônia cristã do matrimônio para que os noivos se entretendam e selem uma nova fase da relação.

Nota-se, porém, ao longo das cenas finais, um semblante melancólico nos personagens que presenciam a cerimônia e dela tomam parte. Mesmo inseridos em um clima disperso de festa, Guthrie e Alice são focados pela câmera em momentos de abatimento e tensão (FIGs. 15 e 16). Parecem ter sido tomados por um sentimento de desilusão com os valores alardeados até ali. Pouco convencidos de que o clima festivo do que se passou dentro da igreja venha a perdurar, entregam-se a um sentimento de prostração.

FIGURA 15



Frame do filme *Deixem-nos Viver* (1969)

FIGURA 16



Frame do filme *Deixem-nos Viver* (1969)

Guthrie decide ir embora com sua namorada na Kombi vermelha e Alice prostra-se na frente da igreja, deixando-se imergir em reflexões mudas, ainda portando seu vestido de noiva, símbolo da instituição do matrimônio que a geração *hippie* almejou desconstruir. Enquanto isso, Ray tenta convencer Arlo Guthrie a não partir, para com eles viver em um espírito familiar reconfortante, que parece não fazer mais sentido para o protagonista, apesar dos apelos do amigo.

Em uma tentativa sôfrega de impedir a saída de Guthrie, Ray comove-se ao dizer as seguintes palavras, com pesar: “Espero que voltem. Se tivéssemos um lugar

de verdade, continuaríamos todos juntos. Sem encher o saco um do outro. Seríamos como uma família”¹⁸.

A percepção do personagem de James Broderick de que algo se desmantelava no círculo íntimo que antes o envolvia, pode ser ampliada para um sentido social mais amplo, no qual a própria contracultura passa a perceber o enfraquecimento de suas propostas frente a novas demandas que tomam o tecido social americano, em uma guinada de anseios já distantes dos de Guthrie e seus amigos.

O ano de 1969, em que o filme é lançado comercialmente, traz em si o início desse processo de declínio dos ideais contraculturais tendo em vista uma fase neoliberal, que tomaria de assalto a política americana nos anos seguintes e sufocaria as pretensões subversivas do movimento *hippie*, como analisado no capítulo 1.

Deixem-nos Viver reflete, em seu próprio título, um pedido agônico de uma geração ainda necessitada de expor seus anseios de mudança social, como se a visibilidade que angariou ao longo da década de 1960 não desse conta da expressão plena do processo de revolução comportamental a se completar em um porvir abortado, já no início da década de 1970.

A virada entre as décadas de 1960 e 1970, e a mudança de rumo vivida nos termos de um novo olhar para os *hippies* por uma sociedade preocupada com as ousadias da geração sem destino, traz em si a melancolia de uma época festiva e libertária nunca plenamente aceita, como denota a narrativa fílmica de Arthur Penn, ao demonstrar os embates maniqueístas entre “pessoas de bem” e aqueles indivíduos tidos como párias da sociedade americana.

Nesse esteira, a contracultura parece trazer em seu bojo o sentimento paradoxal de que suas crenças libertárias eram fugazes, apesar de urgentes em demandas sociais, na medida em que precisaria lutar contra um Estado que possui outra agenda de prioridades para continuar promovendo o sustento da economia americana.

¹⁸ Transcrição do filme *Deixem-nos Viver* (1969).

3.3 *Bob e Carol & Ted e Alice*

O filme *Bob e Carol & Ted e Alice* é uma produção dirigida pelo cineasta americano Paul Mazursky, com roteiro escrito pelo diretor em parceria com Larry Tucker. O lançamento se deu em 17 de setembro de 1969, contando com um orçamento estimado em 2 milhões de reais. O filme foi indicado à 4 Oscars¹⁹ na premiação de 1970 e trouxe o tema da troca de casais (*swing*) para o cinema hollywoodiano na esteira do movimento da contracultura nos Estados Unidos.

O argumento central da obra gira em torno da amizade entre os casais Carol e Bob Sanders (Natalie Wood e Robert Culp) e Alice e Ted Henderson (Dyan Cannon e Elliott Gould). Os quatro personagens desenvolvem uma ciranda afetiva ao longo da narrativa, descobrindo novas formas de afeto possíveis entre si e experimentando novas composições para seus relacionamentos ao sabor de uma ambiência *Flower Power* a tomar conta dos Estados Unidos nos anos 1960, embalando também os dois casais em um anseio por transgressão das regras tradicionais do matrimônio.

Imersos em um desejo genuíno, porém cambiante, de subversão dos valores morais vigentes, os personagens do filme investigado utilizam-se de expedientes inéditos para eles na tentativa de repensar as formas de união que lhes foram compelidas por gerações passadas. Uma sátira comportamental é proposta por Mazursky, entrelaçando as linguagens cinematográfica e televisiva, na tentativa de trazer um recorte bem humorado da revolução de costumes candente na sociedade americana, com as dúvidas e ansiedades geradas pelas novas possibilidades que se abriam.

Na sequência de abertura do longa-metragem, Bob e Carol estão viajando de carro por estradas sinuosas, no estado da Califórnia, em direção a um retiro espiritual no qual Bob colheria material para seu trabalho como documentarista. Essa experiência de confinamento com fins reflexivos traz questionamentos novos para a vida do casal, em uma proposta de terapias coletivas, que buscam cavar emoções inéditas ao conhecimento imediato dos participantes. Em um dos momentos

¹⁹ Prêmio anual concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood desde 1929 em Los Angeles, Califórnia.

terapêuticos, todos são incitados a dizerem não o que pensam, mas aquilo que estão sentindo naquele instante.

Ao se perceberem em uma situação nova na qual precisam expor sentimentos diante de pessoas estranhas, Bob e Carol dialogam em meio aos demais participantes, logo após o momento no qual o personagem de Robert Culp diz sentir hostilidade por parte de uma das mulheres ali presentes, no círculo em que se encontram:

Carol: - Mas eu sinto que todos estão contra meu marido.

Bob: - Obrigado, querida. Isso aqui não vale. O que você sente por mim?

Carol: - Sinto pena de você.²⁰

Ao exporem sentimentos contraditórios e lidarem com facetas antes desconhecidas entre ambos, Bob e Carol vivenciam a oportunidade de trabalharem sentimentos recônditos em um clima de aceitação por parte dos demais integrantes, na sequência seguinte:

Bob: - Sinto que você não compartilha. Quero que olhe para mim. Por favor.

Carol: - Está me pressionando de novo! Está me obrigando a fazer algo.

Bob: - Desculpe.

Terapeuta: - Bob, quero que expresse como se sente agora.

Bob: - Sinto-me culpado. Sinto-me confuso...

Terapeuta: - Então expresse isso.

Bob: - Eu gostaria que Carol se abrisse mais comigo... mas faço com que se feche... ao forçá-la a se abrir. Sinto muito. Eu escondo meus sentimentos, mas você também esconde os seus.

²⁰ Transcrição do filme *Bob e Carol & Ted e Alice* (1969).

Carol: - É verdade, eu os escondo. Eu tenho medo de você.

Terapeuta: - Bob, diga a Carol como se sente neste momento. Diga-lhe agora.

Bob: - Eu a amo. Eu te amo.

Carol: - Eu sei.

Bob: - Quero que me ajude. Desde que te conheço... sempre tive medo de pedir sua ajuda.

Carol: - Eu não sabia.

Bob: - Ajude-me.²¹

A sequência encerra-se com um abraço coletivo entre todos os participantes, incluindo o casal protagonista, em um momento catártico para ambos, que dará início a uma nova proposta de relacionamento a ser colocada em prática assim que Bob e Carol retornam ao curso cotidiano de suas vidas.

A experiência terapêutica vivida pelo casal irá pautar o curso das ações ao longo da narrativa, incluindo nesse bojo a relação que será estabelecida com os amigos Ted e Alice, para os quais Bob e Carol irão narrar os acontecimentos que foram mais tocantes na experiência da terapia em grupo.

A princípio descrentes das mudanças comportamentais dos amigos Bob e Carol, o casal Ted e Alice age de forma distante e irônica para com a experiência comportamental trazida do retiro. Em um primeiro contato com o tema no restaurante onde jantam, o casal traz as vivências do fim de semana sabático, mas não consegue angariar o entusiasmo dos amigos.

Em outro momento da história, depois de uma recepção para poucos convidados, faz-se outra oportunidade para que os quatro personagens sintam-se livres para expor sentimentos após uma alteração de consciência provocada pelo uso de um psicotrópico. Apesar das tentativas de Bob e Carol de descontrair o ambiente

²¹ Transcrição do filme *Bob e Carol & Ted e Alice* (1969).

e promover um maior entrosamento entre os casais, Ted e Alice seguem reticentes em uma tentativa vã de se adequarem ao novo estilo do casal de amigos.

O estopim para uma situação desconcertante se dará ao fim do encontro, quando Carol narra brevemente para Ted e Alice a traição comentada por Bob na noite anterior, que ele havia cometido em uma viagem recente de trabalho. O tom prosaico do comentário sem comoção ou timbre de desagravo, faz com que o casal de amigos parta para sua casa sem saber ao certo como lidar com a situação apresentada por Carol de forma inesperada.

Já no carro, a caminho de casa, Alice mostra-se descontente por ter sido forçada a saber de algo tão íntimo da vida dos amigos, ao passo que Ted procura contemporizar e entender o comentário de Carol como um símbolo de amizade e companheirismo. Uma breve discussão inicia-se dentro do carro, sendo que Alice e Ted parecem não convergir suas opiniões de forma razoável, continuando de mãos atadas diante do dilema conjugal colocado para eles, mas não expresso na confiança de Carol, já que esta parecia haver trabalhado reflexivamente a infidelidade do marido sem necessidade de maiores discussões.

Porém, a partir de então, dá-se um choque comportamental na relação entre os casais, já que Mazursky passa a construí-los como peças em desacordo, diante de um quebra-cabeça a ser montado na efervescência da ideia de amor livre pautada pela contracultura. Tal ideia ganhará arestas novas a serem aparadas através de diálogos longos e incompreensões mútuas nas falas dos casais.

As sequências passadas no leito conjugal são comuns em *Bob e Carol & Ted e Alice* por ser o lugar por excelência das discussões entre os pares no cotidiano da relação. Em uma sequência longa de discussão entre Ted e Alice na cama (FIG.17), antes de dormir, o casal embaralha anseios e temores sobre seus amigos Bob e Carol, enquanto Alice tenta escapar das investidas sexuais de Ted por não se sentir pronta no momento, diante do choque com a revelação recente de infidelidade entre os amigos.

FIGURA 17



Frame do filme Bob e Carol & Ted e Alice (1969)

Inicia-se uma verborrágica sequência na qual Ted e Alice parecem trazer para si a defesa acalorada e estereotípica de supostas razões femininas e masculinas para o adultério e suas distintas visões acerca da infidelidade de Bob e Carol. Sem conseguir chegar a um consenso, a narrativa encontra uma saída cômica que permeará outros momentos do filme. Alice resolve ceder às tentativas de Ted, porém uma situação inesperada coloca-se para ambos:

Alice: - Pegue as pílulas no armário.

Ted: - Tem certeza? Não quero fazer nada contra sua vontade.

Alice: - Pegue-as.

[Alice começa a gargalhar deitada na cama.]

Ted: - O que houve? O que há de tão engraçado? Alice, o que houve?

Alice: - Estou fora.

Ted: - O que quer dizer?

Alice: - Não tenho mais pílulas!

Ted: - Como assim, não tem mais pílulas?

Alice: - Amor, desculpe, esqueci de comprar!

Ted: - Você... como pode esquecer?

Alice: - Amor, não sei, esqueci!

Ted: - Você...

Alice: - Eu esqueci!

Ted: - Essa é a coisa mais cruel que eu já... você esqueceu? Você não esqueceu.

Alice: - Querido, esqueci de comprar...

Ted: - Está bem, ótimo, está tudo bem. Eu entendo. Você sabe, é realmente... eu tenho um caso amanhã de manhã. Eu realmente...

Alice: - Querido, venha cá...

Ted: - Não, isso é muito... isso é muito... não, não, Alice.

Alice: - Não, não, o quê? Docinho, não foi de propósito.

Ted: Entendo os problemas que você tem, mas isso...

Alice: - Amor...

Ted: - Não, por favor, não me toque!²²

A abordagem de Paul Mazursky para os dilemas conjugais ganha aqui uma conotação bem humorada que irá transpassar todas as sequências nas quais os casais encontram-se em situações complexas, em que assumem posições contrárias, e precisam lidar com os novos questionamentos comportamentais que os anos 1960 fizeram extravasar.

O episódio da pílula anticoncepcional é colocada no diálogo entre Ted e Alice como mote do desentendimento entre o casal, para dar a ver em outra camada de significação, a emancipação da mulher nos anos 1960 e a necessidade de se mostrar sujeito de seus próprios desejos – por séculos subjugados sob a ótica patriarcal – e agora uma bandeira importante das mudanças sociais na cultura americana, que inclusive iriam mudar a ótica sobre as relações internas da estrutura familiar.

²² Transcrição do filme *Bob e Carol & Ted e Alice* (1969).

Ted e Alice formam um núcleo familiar de apenas dois jovens pais e uma criança, que amadurecem paulatinamente o relacionamento e tateiam por formas que lhes sejam confortáveis dentro de um escopo pouco flexível, legado pela monogamia dos casamentos tradicionais. Quanto a Bob e Carol, esses personagens também possuem um filho pequeno e parecem absorvidos pela experiência do retiro espiritual como força-motriz da modificação de seus anseios como casal e como família.

Ao discutirem a traição de Bob, tentam racionalizar o acontecido, com a personagem Carol buscando compreender as motivações do ato sem sofrimento ou pendores emotivos. Ao debaterem abertamente o tema enquanto casal, buscam preparar-se para um novo patamar da relação no qual ciúmes e sentimentos de posse remetam a um atraso do conservadorismo matrimonial que desejam extirpar.

Gradativamente ao longo da narrativa, Bob e Carol conseguem incutir novas ideias em Ted e Alice para que esses descubram sozinhos as novas formas de afeto ainda não experimentadas, um tema caro à contracultura em seu desejo de libertação das amarras sociais e ímpeto para a vivência do afeto em suas múltiplas e não excludentes possibilidades.

A experiência de trabalhar terapêuticamente desejos e anseios mais íntimos também perpassa a vida da personagem Alice, que se dedica às sessões de psicanálise com um analista o qual a ouve discorrer sobre o relacionamento com Ted e as dúvidas quanto a temas como felicidade, família e sexo.

A personagem parece ainda necessitar do amparo em uma figura de autoridade não religiosa para obter o aval com relação a suas decisões, às vezes imersas em dubiedades, por se darem à luz de questionamentos que irrompem de seu cotidiano e necessitam de alguma reflexão para serem digeridos. O mesmo se passa com Carol, que ao se ver diante da experiência do retiro espiritual, reflete sobre seu relacionamento para buscar um outro lugar de fala, mais confortável e condizente com anseios próprios.

Ambas as personagens estão inseridas em um tempo que as convida à reflexão como sujeitos pensantes a duvidar dos papéis sociais que lhes foram impostos, desejando subverter dogmas e posturas repetidas mecanicamente. Essa nova abertura para a mulher nos anos 1960 é cerne da proposta fílmica de Paul Mazursky,

que busca construir personagens femininas incompletas no sentido de que estão em processo de mutação, à deriva em com contexto social que exige delas constante aperfeiçoamento.

Se o tom da narrativa se faz cômico em algumas situações, em outras ganha contornos mais dramáticos, legando ao espectador a possibilidade de uma relação intimista com as personagens, aqui vistas de perto em suas dúvidas e questionamentos, sem o tom documental distanciado dos filmes investigados anteriormente.

Nesse ponto faz-se necessária a ressalva de que, se nos dois filmes anteriores, a câmera buscava trazer à baila um cenário cultural a partir de um olhar externo e próximo à ótica do documentário, em *Bob e Carol & Ted e Alice* outra conotação é trazida pelas lentes do filme.

A câmera-participante coloca-se entre os casais fazendo parte da ciranda emocional que os cinge e oferece ao espectador uma visão intimista de dentro da alcova, como se ofertasse os dilemas matrimoniais da geração dos anos 1960 com suas dúvidas colocadas no calor das discussões conjugais.

Os rápidos diálogos travados entre Bob e Carol, assim como entre Ted e Alice, colocam-se em dinâmicas de plano-contraplano (FIGs. 18 e 19) ou em planos de conjunto (FIG. 20), que lembram a estética televisiva e seu pendor pelas expressões faciais dos atores, além de remeter aos diálogos ágeis da TV para atrair a atenção do telespectador.

FIGURA 18



Frame do filme Bob e Carol & Ted e Alice (1969)

FIGURA 19



Frame do filme Bob e Carol & Ted e Alice (1969)

FIGURA 20



Frame do filme Bob e Carol & Ted e Alice (1969)

Essas reminiscências à linguagem televisiva podem ser justificadas pela experiência profissional de Paul Mazursky na TV americana e ajudam a cativar um público que vai ao cinema comercial em busca de experiências imagéticas já conhecidas, como aquelas que obtém através de aparelhos televisores domésticos.

O hibridismo de linguagens em *Bob e Carol & Ted e Alice* trouxe a possibilidade do filme adentrar em um cenário *mainstream*, participando de premiações como o Oscar, e contando com um orçamento significativo para os padrões de outras produções americanas independentes do período aqui investigado.

O longa-metragem de Mazursky traz em si o pendor de levar a um público amplo um tema caro ao momento vivido pela cultura americana em uma história azeitada pelo humor conjugal, sem perder a possibilidade de enxertar discussões mais complexas, que remetem aos anseios de uma geração disruptiva em suas propostas de revisão dos valores sociais, familiares e conjugais.

Na sequência que sintetiza a proposta narrativa e encerra o filme, ambos os casais resolvem se permitir uma experiência nova, e depois de breves reflexões sobre o desejo irrefreável e a necessidade de respeitar ou não as amarras sociais da fidelidade conjugal, Bob, Carol, Ted e Alice resolvem transgredir velhos limites.

Boquiabertos diante das iniciativas de liberação sexual de suas esposas, Bob e Ted colocam-se a princípio de forma reticente com a experiência, enquanto Alice e Carol já se despem sem dificuldades por acreditarem na possibilidade de externar desejos e anseios entre amigos sem medo de repreensões, como uma forma de estreitar laços de amizade.

Carol, ao frisar que se trata apenas de algo “puramente físico”, “apenas sexo” consegue angariar a simpatia de Ted para o ato. Alice também questiona Bob sobre a possibilidade de haver desejo por ela em uma situação hipotética. A resposta afirmativa de Bob abre espaço para que a ciranda sexual entre os quatro se inicie sem uma liturgia prévia, com dificuldades inerentes a quem tateia em um universo ainda desconhecido.

Ao se verem na mesma cama, Bob, Carol, Ted e Alice, despidos, parecem apreensivos com as atitudes a seguir. Bob e Ted embrenham-se por comentários

evasivos sobre apostas financeiras, enquanto Alice e Carol aguardam em silêncio, constrangidas. Quando finalmente os casais invertidos se beijam sem grande expressividade, ainda parecem pouco à vontade com a situação, já que Bob olha diretamente para a câmera sem demonstrar confiança sobre o que faz (FIG. 21). Ted e Carol também parecem alternar-se entre a incredulidade e a estupefação pelo que estão prestes a fazer (FIG. 22).

FIGURA 21



Frame do filme Bob e Carol & Ted e Alice (1969)

FIGURA 22



Frame do filme Bob e Carol & Ted e Alice (1969)

Ao perceberem que se encontram em um estágio truncado no relacionamento do quarteto, decidem parar e vestir suas roupas, deixando no ar uma sensação de

expectativa frustrada diante do despreparo de todos para a vivência de outras formas de amor, menos convencionais que as compartilhadas até então.

Com esse clímax inconcluso da narrativa, tem-se a possibilidade de perceber a aporia em que se encontrava a geração contracultural, incitada por diversos meios – inclusive midiáticos – a extravasar seus desejos, mas canhestra na escolha da forma como trazê-los ao plano do cotidiano. Bob, Carol, Ted e Alice dão um primeiro passo rumo ao desbunde geracional que os rodeia, porém parecem ainda receosos de onde essa liberalização os levará, deixando para outra oportunidade ou mesmo para outros protagonistas, a imersão em lógicas inéditas do desejo, menos esquemáticas e mais libertárias em si mesmas.

3.4 Procura Insaciável

Na última investigação proposta por este trabalho, tem-se o filme *Procura Insaciável*, do diretor tcheco Milos Forman, com roteiro escrito a oito mãos pelo cineasta juntamente com John Guare, Jean-Claude Carrière e John Klein. Lançado comercialmente a 28 de março de 1971, com um orçamento aproximado de 800 mil dólares, o longa-metragem traz uma particular visão acerca da contracultura americana a partir do olhar de um diretor europeu, em um filme que mescla drama e comédia de forma refinadamente alinhavada.

A partir de um roteiro menos convencional na costura das situações vividas pelos personagens do que os demais aqui investigados, *Procura Insaciável* traz a história de dois atordoados pais, Larry e Lynn Tyne (Buck Henry e Lynn Carlin), que empreendem uma sôfrega busca pela filha única do casal, Jeannie (Linnea Heacock), a qual se encontra em situação desconhecida pelos pais na cidade de Los Angeles, Califórnia.

A procura empreendida pelos progenitores, com a ajuda de um casal de amigos, esbarra em diversas peripécias do universo jovem californiano dos anos *hippies*, em um retrato particular e sinuoso de uma geração imersa em música e drogas na expansão de suas experiências e revisão dos valores geracionais herdados pela educação familiar canônica.

Já na abertura do longa-metragem, uma audição musical está acontecendo em um estúdio no qual jovens improvisam versos de várias canções de forma solo ou em duplas, tentando demonstrar aptidão para o *showbiz* em meio a traços de timidez e insegurança.

Em primeiro plano sucedem-se rostos pueris de uma geração marcada pela verve contracultural, que enxerga na música um dos caminhos para o escape de seus anseios transgressores. A partir de então, com este preâmbulo ancorado na musicalidade dos anos 1960 e 1970 – marcadamente um traço da geração *hippie* – Milos Forman iniciará uma narrativa pontilhada por outras expressões sociais da efervescência californiana de seus jovens cidadãos.

Jeannie também está na audição de abertura do filme para se apresentar, enquanto sua mãe a procura ligando para a casa de uma colega da filha, com apreensão pelo paradeiro da garota. Essa informação crucial para o início do périplo de busca por Jeannie será trazida por uma montagem paralela que, insistentemente, pautará toda a narrativa de Forman. Entremeando cenas da mesma audição musical, o diretor escolhe também apresentar paralelamente as ações dos pais de Jeannie, que aflitos buscam notícias da filha.

Os entrecortes de uma narrativa que alterna situações distintas trará ao espectador a possibilidade de ao menos dois pontos de vista acerca do mote narrativo de Forman, qual seja, o paradeiro de Jeannie. Essa perspectiva traz a sensação de incompletude e um caráter difuso para uma procura que move os personagens a descobertas novas a cada sequência, incluindo nesse bojo a abertura dos pais de Jeannie para questões da vida conjugal e da condição paterna que exercem.

A chegada em cena do casal de amigos, Tony (Tony Harvey) e Margo (Georgia Engel), que ajudará na busca por Jeannie, aumenta a sensação de impotência a atravessar as figuras paternas do filme. Incapazes de prover mais do que novas indagações e conselhos vagos, os quatro adultos parecem tatear a procura de indícios que os levem a descobrir o que se passa na cabeça de Jeannie, uma personagem enigmática, que nas raras cenas em que toma a centralidade do quadro, pouco diz e prefere se expressar por olhares e expressões faciais.

O casal Tyne assume tons dramáticos nas sequências seguintes ao perceber que nada consegue racionalizar para achar pistas sobre a filha. Diante de uma súplica da mãe, o pai de Jeannie resolve sair em busca de alguma notícia, mesmo que descrente da efetividade dessa ação. Neste ponto da narrativa já é possível experimentar a sensação de desconforto a tomar conta da relação entre Larry e Lynn, em um crescendo durante toda a história que se seguirá.

Um sentimento de apatia e desconexão entre o casal está colocado na tela como possível causa para o desaparecimento de Jeannie, exposta a um casamento conflituoso e a uma relação familiar incompreensiva. A disfunção na família central da narrativa ganhará contornos mais claros a medida que o enredo revelar um sentimento profundo de desconhecimento de cada integrante daquele lar em relação às características da personalidade de seus pais.

Em sequência importante para conceber a falta de comunicação entre os membros da família Tyne, Jeannie reaparece em casa e entra sorrateiramente em cena, senta-se na escada do apartamento e sorri para a mãe, que estupefata, não consegue pronunciar qualquer palavra. O corte abrupto diante do semblante risonho da filha e a expressão boquiaberta da mãe é um breve indício imagético do processo de afastamento progressivo entre Jeannie e seus pais, a aprofundar o abismo geracional que o filme tentará explicitar com os incômodos gerados no cerne dessa família americana.

Logo a seguir, a narrativa traz a busca da sra. Tyne por respostas que a ajudem a compreender o que se passou com Jeannie, numa interpelação direta à filha, sem resultados proveitosos, com a ajuda da amiga Margo:

Sra. Tyne: - Jeannie... mamãe sabe que você usou algo. Preciso saber o que é. É algo com uma agulha? Você fumou algo? Tomou uma pílula?

Margo: - Pergunte se cheirou algo. Li que eles cheiram.

Sra. Tyne: - Você... cheirou algo? Querida, mamãe não vai brigar com você... mas preciso saber o que é. É muito importante. Não quero ser chata... mas se eu não perguntar, você não vai dizer nada. Não vai dizer. Preciso perguntar.

[O pai de Jeannie entra em cena visivelmente bêbado].

Sra. Tyne (para sr. Tyne): - Ela está bem. Veio para casa sozinha.

Sra. Tyne (para Jeannie): - Conte à mamãe. Sabe, o Dr. Bronson? Ele pediu que você me dissesse o que usou... para ele me dizer o que fazer.

Sra. Tyne (para sr. Tyne): - Ela está bem. Usou algo, mas vai me dizer o que foi.

Sra. Tyne (para Jeannie): - Jeannie, é muito importante que diga o que usou.²³

O imbróglio familiar se acentua nessa sequência, pois o pai de Jeannie e o marido de Margo estão bêbados e a sra. Jeannie não consegue retirar uma única palavra de explicação da filha, deixando em aberto uma situação constrangedora de incomunicabilidade familiar. O sr. Tyne se descontrola e bate em Jeannie, ao que a mãe reage iniciando uma discussão na frente do casal de amigos.

Ao retomar o foco para Jeannie, que havia se afastado para o canto da sala, os quatro adultos dão-se conta de que mais uma vez deixaram Jeannie escapar de suas mãos e a busca pela garota é retomada, já em outra sequência, após todos procurarem pela adolescente nos diversos cômodos da casa e não a encontrarem.

A errância da jovem integrante da família Tyne dá-se como um alerta para a desconstrução de uma família, que não consegue estabelecer pontes de diálogo entre si e necessita de ajuda externa para conseguir trabalhar dilemas afetivos e conflitos familiares. O pai, também errante em suas tentativas de liderar a família, aparece em outro momento da narrativa diante de um terapeuta, na busca por parar de fumar, através de métodos psicológicos que o auxiliem a abandonar o cigarro sem o uso de remédios tradicionais.

A mãe de Jeannie, por sua vez, assume para si uma postura que alterna a superproteção da conduta materna com um desequilíbrio emocional como esposa, diante de um marido que vê como pouco empenhado na resolução dos conflitos familiares.

²³ Transcrição do filme *Procura Insaciável* (1971).

Em meio ao tom dramático dos desencontros familiares em *Procura Insaciável*, Milos Forman consegue enxertar na direção de atores alguns matizes de comicidade, a proporcionar momentos de leveza em meio à, já comentada, incomunicabilidade da família Tyne.

O sr. Tyne, depois de aprender com um terapeuta, em sessão anterior, sobre uma técnica psicológica para abandonar a nicotina, a repete no parque da cidade, revirando os olhos nas órbitas e colocando seu antebraço em riste, de punho cerrado, jocosamente sendo imitado por um transeunte (FIGs. 23 e 24).

FIGURA 23



Frame do filme Procura Insaciável (1971)

FIGURA 24



Frame do filme Procura Insaciável (1971)

Em outra cômica sequência, Margo, amiga do casal protagonista, encena para a sra. Tyne, como realizou uma fantasia sexual do marido Tony, dançando e cantando uma música infantil diante dele. Margo representa na sala do casal Tyne uma breve encenação musical (FIG. 25), deixando Lynn Tyne constrangida pela insólita situação (FIG. 26).

FIGURA 25



Frame do filme Procura Insaciável (1971)

FIGURA 26



Frame do filme Procura Insaciável (1971)

Esses dois exemplos de pílulas de humor em curtas sequências da narrativa denotam um gosto particular do roteiro por expor personagens cômico-patéticos, em

arcos dramáticos que vão de uma puerilidade na condução das relações afetivas até o desespero diante da inépcia na lida com filhos problemáticos.

Os entremeios humorísticos de Forman sugerem então a possibilidade de um desanuviamento para o espectador, imerso em insaciável procura por uma garota enigmática, que escapa ao controle dos pais e parece experimentar de forma entorpecente o gozo da contracultura urbanizada de Los Angeles.

Em outra situação da narrativa, o casal Tyne parte de carro para a delegacia, após serem informados por telefone de que Jeannie havia praticado um delito. Ao chegarem no local, descobrem que a acusação policial decorre do furto de uma TV japonesa, porém a surpresa se dá quando veem que na verdade uma colega de Jeannie encontra-se detida. Desconcertado, o policial percebe que se tratava de um equívoco causado pela própria garota, usando de forma indevida o nome da filha dos Tyne.

Tal incongruência entre adultos e jovens no filme vem a explicitar uma distância abismal a se formar, do ponto de vista alegórico, entre gerações distintas, imersas na inépcia de não saber como agir diante das complexidades do cotidiano, tateando oportunidades de ação negligenciadas e esboçando sentimentos ambivalentes frente a um mundo que se transforma rápido demais para ser digerido simultaneamente.

O ambiente cultural a acomodar os acontecimentos de *Procura Insaciável* parece convidar ao desmonte da família, agora perdida em meio a tantas possibilidades de ação, mas nenhuma bússola que a guie com assertividade. O casal Tyne mimetiza a inconstância de pais desprovidos de certezas pedagógicas ao se depararem com rebentos que desejam ser livres para romper barreiras sociais e buscar formas de atuação inéditas, em contraponto às gerações precedentes.

Essa quebra de continuidade na passagem de valores e normas entre gerações transpassa toda a narrativa de Milos Forman, deixando ver o pendular movimento dos atores entre as expressões cômica e dramática como se, sofregamente, seus personagens tentassem dar conta de um universo de referências que lhes escapa e nem mesmo está inteiramente enunciado, pois é em vias de formação que essa verve cultural se torna impulso para a geração da contracultura.

Jeannie e os colegas presentes na audição musical tem em comum o desejo de desbravar essas novas possibilidades de comportamento, que se fazem no calor de suas volições, sem esquemas prévios ou cartilhas pré-definidas. O universo cultural no qual a adolescente se insere rechaça condutas sociais conservadoras, ao gosto de uma juventude como ambiência de uma época libertária e desenraizada dos dogmas da América tecnocrática.

Tal juventude conta com uma possibilidade vindoura de esgarçar as sociabilidades conservadoras no contexto musical dos anos 1960 e 1970, a perpassar a narrativa de *Procura Insaciável* não somente como trilha sonora, mas também sendo a música uma personagem na *mise-em-scène*, a incitar os personagens na descoberta de seus desejos e expansão de suas visões de mundo.

Personalidades musicais americanas aparecem no quadro em cenas curtas – como no caso das intérpretes Carly Simon e Tina Turner – em primeiros planos a denotarem uma efervescência comportamental, que rompe barreiras sociais e usa da voz para exprimir um anseio contido por tempos pretéritos de represamento do desejo feminino.

Em todas as sequências passadas na audição musical, a câmera volta-se para a expressão de jovens garotas, que ao cantarem, explicitam o vigor geracional que as levaria a confrontar pais e outras figuras de autoridade, em busca da ventilação das normas sociais vigentes.

O amálgama entre o violão e a voz feminina ganham de Forman uma abordagem que endossa a luta da mulher por espaço no tecido social, deixando ver a comunhão entre a delicadeza dos timbres agudos e as performances musicais fortes a cantar os anseios e ousadias da geração sem destino, em suas pretensões de angariar visibilidade para as minorias.

Ao coroar uma ambiência transgressora que contamina paulatinamente os personagens, Milos Forman encaminha *Procura Insaciável* para um fim no qual as figuras paternas parecem aderir ao ímpeto contracultural, aliando-se ao clima de experienciar novos afetos e formas de consciência.

Em cerimônia na Associação de Pais de Filhos Fugitivos, os pais de Jeannie participam de um encontro a portas fechadas no qual o advogado presidente da

Associação, em companhia de um médico e um de seus pacientes, propõe que cada pai e mãe experiencie o uso da maconha para se solidarizarem com aquilo que tanto atrai seus filhos ao universo alucinógeno das drogas em voga naqueles anos.

O paciente do médico ali presente ensina passo-a-passo como cada um deve enrolar seu cigarro de maconha, como tragá-lo e quais os possíveis efeitos de primeira hora. A câmera flana então pela sala a captar as reações de cada um, algumas sutis, outras em tons histéricos, de pais que pela primeira vez experimentam estados alterados de consciência, em um tom burlesco que contamina a interpretação dos atores (FIGs. 27 e 28).

FIGURA 27



Frame do filme Procura Insaciável (1971)

FIGURA 28



Frame do filme Procura Insaciável (1971)

Após a aula interativa promovida secretamente, e advertida pelo advogado que distribui os cigarros de maconha como algo ilegal, porém necessário, outra sequência relevante inicia-se com a presença dos pais de Jeannie e um dos casais presente na cerimônia da Associação, já na residência dos Tyne.

Agora os quatro personagens resolvem beber, e ainda em estados de consciência alterados, iniciar um jogo de cartas chamado Texas de Carta Aberta. Quando cada jogador perde uma rodada, uma peça de roupa deve ser retirada, segundo as regras do jogo.

A sra. Tyne, primeira a perder no jogo, retira seus sapatos dourados e os atira para trás, demonstrando estar disposta a participar da ciranda, após um início no qual se colocava de forma reticente. Nos minutos seguintes, os quatro personagens continuam a seguir as regras e retirar peças de roupas, incluindo as mais íntimas.

Enquanto se desenrola a sequência, mais uma vez Forman entremeia breve cena da audição musical a recortar todo o longa-metragem, e ao retornar ao recinto fechado dos quatro adultos, percebe-se a presença de Jeannie quando seus pais já estão praticamente despidos e bastante alcoolizados. A delicadeza da situação leva o casal visitante a deixar a casa, enquanto os Tyne tentam se recompor diante do olhar assustado da filha.

Após o incidente, Larry Tyne inicia uma tentativa de diálogo com Jeannie, já no quarto da garota, perguntando sobre seu paradeiro, enquanto a mãe permanece na mesa onde antes jogavam-se cartas, com expressão desolada a demarcar seu estado de espírito. Conseguindo arrancar respostas monossilábicas da filha, o sr. Tyne descobre haver um garoto no cerne da fuga de Jeannie e pede a ela que o convide para um jantar no qual todos possam se conhecer.

Nesse jantar, filmado na sequência, os pais de Jeannie tentam interagir com um jovem barbudo e vestido com a indumentária típica dos *hippies* (FIG. 29), deparando-se com obstáculos para encontrar pontos de contato com as referências e valores daquele rapaz. Sem grande entrosamento e gerando nova situação constrangedora, mais uma antítese coloca-se em cena, com um casal mais velho amparado na tradição familiar americana, enquanto o outro se estrutura sob a égide das ideias modernizantes e dos desejos de subversão da norma.

FIGURA 29



Frame do filme *Procura Insaciável* (1971)

Quando os créditos finais se adiantam, uma menina canta sozinha (FIG. 30) para encerrar a narrativa do cineasta tcheco, costurando as cenas musicais com o fim da busca pela personagem Jeannie, momentaneamente apaziguada e de volta ao contexto familiar, que agora rearranja suas peças para receber um novo integrante.

FIGURA 30



Frame do filme *Procura Insaciável* (1971)

Procura Insaciável é uma produção a propor um olhar repleto de dúvidas e contradições acerca da efervescência contracultural que chega à década de 1970 nos

cinemas americanos, ainda com força simbólica para refletir acerca da geração que ali encontrava um retrato contundente na imagem cinematográfica.

Com personagens evasivos, porém repletos de dilemas internos que os enriquecem, o filme de Forman contribui para dar a ver que a família americana encontraria dificuldades no percurso de sua mutação, mas sairia desse redemoinho cultural refeita a partir de novos paradigmas comportamentais.

Sem encontrar soluções redutoras para os problemas familiares dos Tyne, o diretor está esmiuçando os imbróglios que envolvem aqueles que desafiaram os sistemas de pensamento da América e propuseram novos modos de viver, mesmo que às custas de desgastes e perdas a serem equacionados com o distanciamento histórico necessário.

4. INTERSECÇÕES ENTRE NARRATIVAS

Os quatro filmes investigados interseccionam-se em pontos nevrálgicos com possibilidades de diálogo entre as narrativas os quais se fazem úteis na criação de um imaginário contracultural para o cinema americano. Temáticas em comum reúnem-se sobre as demandas da geração *Flower Power* e chegam à tela de cinema para compor um pensamento próprio.

Essas transversalidades temáticas a pautar os quatro filmes selecionados dão-se sobre pontos esmiuçados em cada investigação, necessitando então de uma costura final, que os convida a uma fricção de ideias, sem necessariamente promover discursos peremptórios acerca de tema vasto e caudaloso como a contracultura.

Como primeiro ponto transversal, tem-se a possibilidade de refletir acerca de uma urbanidade a pautar os cenários e ações da geração contracultural. Em *Busca Alucinada*, *Bob e Carol & Ted e Alice*, assim como em *Procura Insaciável*, tem-se locações externas em grandes cidades, que são filmadas no calor da algaravia que toma conta das ruas e reúne jovens desejantes.

Coloca-se a necessidade de pensar a emergência do pensamento disruptivo da contracultura como estreitamente ligado às concepções urbanas de vida nas quais os estratos médios urbanos da sociedade americana vivem como em um microcosmo, a concentrar as ideias efervescentes acerca da cultura dos Estados Unidos.

Mesmo que *Deixem-nos Viver* coloque-se como ponto fora da curva, ao demonstrar o choque cultural entre a mentalidade ortodoxa de uma pequena cidade interiorana dos Estados Unidos e os anseios da juventude americana urbanizada, tal ambiente interiorano se coloca como antítese para a jornada do protagonista em Nova York, ao ser solicitado para o alistamento militar compulsório. A disparidade entre as mentalidades dos habitantes dessas duas cidades serve ao propósito de um claro apartamento entre duas Américas a competir por visibilidade no plano social.

Uma América profunda, ainda imersa em dogmas conservadores de comportamento, parece esboroar-se diante dos *hippies* enquanto cidadãos cosmopolitas que não se reconhecem mais nos padrões sociais herdados e almejam agora construir outras referências, preferencialmente calcadas em mesclas simbólicas

que associem valores das culturas orientais (WATTS, 1997) com um pacifismo gerado em resposta à belicista sociedade americana.

Viver na cidade é estar antenado com as mudanças de seu tempo para uma geração imagética por natureza, que anseia por trazer à baila seus pontos de vista, pontilhando ruas e parques com os signos do movimento contracultural, sem o temor das censuras moralizantes.

Em outro ponto de transversalidade dá-se a importante presença das figuras femininas da contracultura expostas na tela. A necessidade de pensar os avanços sociais dos anos 1960 como contexto maior no qual a mulher passa a ganhar visibilidade como sujeito de direitos, ainda coloca-se de forma canhestra nos filmes investigados, por vezes a denotar mais contradições do que pontos pacíficos no que concerne a uma igualdade de gênero em devir.

No caso de *Busca Alucinada*, a protagonista Jenny encontra-se submersa em um contexto de transgressão sociocultural, mas sua presença como sujeito tomador de decisões dentro da comunidade *hippie* ainda se encontra submetida ao escrutínio de olhares masculinos, especialmente o do personagem Stoney.

Ao ser disputada por dois jovens, a protagonista pendularmente oscila ao longo da narrativa entre aquela que é desejada – portanto, reificada em sua condição de mulher – e aquela que critica as ações dos colegas enquanto ser pensante e portadora de um olhar crítico sobre as ações dos jovens *hippies* que a rodeiam.

Em outro matiz interpretativo, *Bob e Carol & Ted e Alice* traz uma narrativa fílmica na qual as duas mulheres protagonistas interpretadas por Natalie Wood e Dyan Cannon colocam-se na vanguarda das novas experiências matrimoniais que estão dispostas a empreender, diante de maridos letárgicos, ainda resistentes devido aos valores patriarcais para os quais foram moldados.

Ao serem compelidas pelas circunstâncias a experimentarem novas formas de afeto, ambas as personagens encaram com naturalidade a nova fase de seus relacionamentos, não sem dúvidas e hesitações, que resolvem com o auxílio de um terapeuta ou mesmo de retiros espirituais.

Seja ainda dentro de situações dominadas pelo olhar masculino ou buscando brechas para experimentar outras formas de feminilidade, as protagonistas dos filmes

investigados anseiam por uma visibilidade que a contracultura lhes proporcionará ainda de forma cambiante, em uma luta com estruturas patriarcais renitentes, barganhando por novos lugares de fala.

Sem intentar conclusões precipitadas de roteiro acerca da complexidade da figura feminina na contracultura, personagens como Alice em *Deixem-nos Viver*, estão à deriva no contexto social em que se inserem, buscando um outro espaço de ação que as difiram de suas mães, mas ainda tateando quanto às formas de chegar a um novo patamar de igualdade nas relações afetivas com homens imbuídos da função de maridos ou pais.

Um terceiro aspecto de transversalidade nos quatro filmes dá-se com a constatação de que um movimento difuso como a contracultura, ao expor as entranhas da sociedade americana, criticando-a, mas não necessariamente trazendo soluções prontas para situações-limite, impõe um caráter aberto aos finais dos roteiros da Nova Hollywood.

Sem mais contar com o *happy end* do cinema clássico americano, as plateias precisam encontrar meios para lidar com personagens imersos em apatia e desconforto diante de suas vidas sem destinos certos. Entregues a outras vivências, seja testando novas conformações familiares ou entregando-se à liberdade de viver sem as amarras tradicionais do Estado, da família e do matrimônio, os personagens contraculturais causam estranhamento por sua liberdade individual conquistada paulatinamente.

Os embates que a geração dos anos 1960 provoca no tecido social serão digeridos no cinema através de inéditas formas de narrar histórias, menos coesas no que tange a finais redentores, porém mais ricas e complexas no que concerne a denotar uma humanidade vívida para personagens com as mesmas hesitações que a juventude americana enfrentava nas ruas das grandes cidades.

Essa correlação direta entre o que se passa na ebulição cultural das cidades e o que os roteiros dão a ver com histórias de transgressão e questionamento social traz em si a possibilidade de resgatar uma audiência, como discutido no capítulo 2 deste trabalho, cooptada pela televisão dentro do ambiente doméstico. Ir ao cinema está inserido nesse contexto de reflexão social que os filmes da contracultura

propõem, sem abandonar o viés comercial que a indústria cinematográfica necessita para sobreviver.

A transversalidade temática dos discursos minoritários é tema que também merece destaque como ação social para a qual uma reação conservadora ganhará voz de forma diametralmente oposta. Se em *Busca Alucinada*, o personagem Steve Davis está em constante fuga contra seus detratores, que não entendem seu modelo de vida, e ameaçam até mesmo sua irmã Jenny, em *Deixem-nos Viver* o Estado coloca-se como obstáculo para Arlo Guthrie na experiência do pacifismo *hippie*, questionado pelas necessidades bélicas do Exército americano na manutenção de uma guerra repleta de contradições.

Já em *Procura Insaciável* são os próprios pais de Jeannie que não conseguem compreender os intentos libertários da adolescente e tem reações precipitadas a partir da fuga da filha, sob a escusa do desejo de educar tendo em mente os padrões pedagógicos para os quais foram treinados e que parecem não mais surtir efeito diante de jovens contestadores.

Tais exemplos demonstram que a emergência de discursos minoritários na cena contracultural, com reivindicações claras vindo à tona graças a um maior dinamismo no tecido social, trouxe a consequência imediata do retorno de conservadorismos na América profunda, que não permitiria a perda de privilégios sem reagir violentamente para a manutenção de sua posição.

Esse embate entre forças na sociedade americana está colocado nas narrativas dos filmes investigados como sinal de um tempo mutante no qual direitos estavam sendo buscados com pesos e contrapesos, já que os processos culturais são por natureza graduais e necessitam de tempo para estabelecer novos alicerces de convívio e mútuo entendimento social.

Por fim, a temática da juventude perpassa todos os filmes aqui estudados, como lugar imagético por natureza, a coadunar com uma sociedade espetacular (DEBORD, 1997), que traz em seu bojo a necessidade de sobrepor imagens que são inteligíveis apenas na medida em que o cidadão-consumidor aceita compactuar com as regras do espetáculo de efemeridade e fluidez.

A ambiência de uma juventude repleta de signos a serem expostos em todas as mídias massivas, incluindo o cinema, faz dos filmes da Nova Hollywood uma possibilidade de entendimento do contexto sociocultural americano com todas as cores e formas inebriantes que a geração *hippie* engendrou em meio a seu discurso de liberdade e transgressão.

Seja na comunidade *hippie* de *Busca Alucinada*, na igreja profanada pelos valores contraculturais de *Deixem-nos Viver*, na alcova para quatro amantes de *Bob e Carol & Ted e Alice* ou mesmo no cerne da disfuncional família de *Procura Insaciável*, um caleidoscópio de referências se constrói para dar a ver a face de uma juventude em processo de descoberta das suas potencialidades.

Não mais necessitada de que lhe concedam a fala apenas em determinadas situações excepcionais, a bagagem geracional dos anos 1960 é estofada na própria implosão dos valores comportamentais pretéritos, enquanto uma América inclusiva e libertária se faz erguer com as mãos de todos os que acreditam nos ideais contraculturais, ampliando a ideia de juventude para além de uma mera questão etária.

É inegável a percepção das modificações nas mentalidades sociais dentro dos Estados Unidos no pós-guerra, tendo em vista a multiplicidade de fatores sociais e culturais que viriam por em xeque a supremacia bélica americana e o lugar de hegemonia geopolítica da nação, frente às complexidades da guerra fria.

Nos dizeres de Eric Hobsbawm (2002):

Pelo menos uma parte das mudanças na história acompanhou a extraordinária revolução cultural da segunda metade da década de 1960, cujo epicentro estava nas universidades e mais especialmente nas artes e humanidades. Não era tanto um desafio intelectual quanto uma mudança de humor (HOBSBAWM, 2002, p. 325).

Tal mudança de humor notada por Hobsbawm traz em si a vontade de mudança por parte de uma juventude que se fez ampliar em termos semânticos para cooptar novos adeptos, dispostos a tomar parte no espírito de um tempo. Tempo de revoluções na ordem do comportamento, ressignificações de instituições cristalizadas como a família e objeções ao lugar ocupado pela América, como baluarte de democracia incontestável até o fim da Segunda Guerra mundial.

As céleres modificações seguintes ao fim da Segunda Guerra tomariam os Estados Unidos de maneira tão vertiginosa, que digerir suas controvérsias levaria décadas, exigindo profundas revisões nas estruturas sociais segregacionistas e no pensamento político conservador nunca totalmente minado.

No seio do aprofundamento das questões sociais mais prementes, o gosto por liberdade, partindo de uma juventude que ansiava por novas formas de convivência, poderia produzir apenas reflexões em grupos sociais restritos, mas avança para além dos meios acadêmicos e artísticos, tomando conta inclusive do aparato midiático americano. O cinema, nesse contexto de mídias massivas, é especialmente reestruturado nessa nova fase da cultura americana de forma singular para os padrões do sistema industrial de entretenimento.

Pensar o cinema nesse contexto disruptivo é, portanto, conceber uma sociedade civil não apartada da maturação de seus meios de comunicação de massa, mas imbuída de uma força-motriz que a faz avançar na medida em que seus mecanismos de visibilidade e propagação também tomam fôlego, em um ambiente suficientemente democrático.

A América, que este trabalho trouxe como recorte de um espaço e tempo específicos, serviu de esteio para pensar a pujante máquina produtiva hollywoodiana a partir de seus engessamentos institucionais, porém aberta para receber novas mentes dispostas a encerrar uma fase alienante, já distante dos anseios do público espectador, que despertava para novas demandas sociais e culturais em voga no solo americano.

Hollywood foi aqui tomada como *locus* de germinação e espelhamento dos ideais emancipatórios da geração *Flower Power*, com todas as nuances que esse desejo de revisão pode contar em sua trajetória relativamente fugaz. Inicialmente produzindo títulos de pouca expressividade financeira e bilheterias tímidas, com o avanço das lutas por visibilidade e a inserção midiática das minorias sociais, a indústria passa a trazer para si a responsabilidade de contar histórias em matizes inovadores.

O cinema americano, que abandonava o herói engravatado, sedutor e disposto a qualquer sacrifício por sua nação, sempre ao lado de *femmes fatales* insidiosas e

repletas de segredos, agora dá a ver personagens marginais, imersos em dúvidas existenciais, sem um destino explícito para suas ações, apenas vagando por estradas desérticas e travessias urbanas caóticas a procura de um sentido por se fazer.

O sentido almejado por tantos personagens *outsiders* perde-se em meio a uma América também vacilante em superar seus paradoxos, na tentativa de fazer coadunar os ganhos produtivos e econômicos do Estado com as parcelas sociais historicamente apartadas do *american way of life*.

Os filmes investigados buscaram traçar horizontalmente a ambiência de uma época de dúvidas e discussões, que se fazem e desfazem em um processo infundável de descobrimento da(s) América(s) existente(s) no complexo tecido social americano.

Com as dificuldades inerentes à produção de um roteiro cinematográfico que comporte toda a carga de sentido dessa aporia social em que se encontrava a sociedade americana, o que os longas-metragens perscrutados possibilitaram analisar é a própria impossibilidade de etiquetar personagens em simples lugares de fala estanques, a moldar um país pretensamente ordeiro.

A contribuição notável da contracultura para o cinema americano está na brecha de abrir a máquina produtiva hollywoodiana para longe de seus esquemas redutores que possibilitavam o escapismo dos finais felizes, partindo para uma visão mais cáustica do que a América estava fazendo com seus filhos problemáticos.

Em roteiros de final aberto, com personagens anômicos e temáticas arrojadas para uma indústria resistente em rever valores e posturas já consolidados, os cineastas da Nova Hollywood puderam colocar a criatividade produtiva a serviço de ampliar os esquemas industriais, possibilitando uma experiência do cinema mais fidedigna com a ebulição que a polícia tentava reprimir nos grandes centros urbanos americanos.

O legado de contestação social da contracultura em solo estadunidense espraia-se para diversos setores, porém, no que tange ao cinema americano, a oportunidade de repensar suas estruturas ao mesmo tempo em que párias sociais tomavam a cena do quadro para expor suas contradições e dilemas internos, faz dessa junção de interesses um momento singularmente prolífico para se pensar novos intercâmbios na ordem da cultura.

São interações entre o social, o cultural e o midiático a problematizar um tempo de revoluções, que mantém o vínculo com a economia capitalista, mas se vê obrigado a dar voz para aqueles atores sociais/personagens que desejam contar sua própria história, mesmo que seja apenas para ofertar, em algumas ocasiões, um incômodo silêncio.

CONCLUSÃO

A contracultura coloca-se como tema amplo a conformar uma série de possibilidades interpretativas à luz dos meios de comunicação de massa na segunda metade do século XX. No que tange ao cinema americano, a temática contracultural abalou estruturas produtivas, trouxe novas mentes para dentro da indústria e permitiu à Hollywood repensar seu lugar na formação de um imaginário social americano.

A Nova Hollywood, enquanto inédito momento na história da indústria de cinema, pode ser contada a partir de títulos arrojados nas pretensões de proporcionar ao espectador uma fruição artística para além do mero entretenimento, reflexiva portanto. O gosto por personagens marginais, roteiros com finais em aberto e locações externas nas grandes cidades efervescentes dos Estados Unidos dão a ver uma proposta inédita, que foi abordada transversalmente por esta pesquisa.

A riqueza do período se expande para outros títulos, detentores de maior ou menor pungência, ao retratar os abalos sofridos pelas elites americanas conservadoras, que se deparavam com suas certezas dogmáticas sendo postas em xeque por uma juventude inquieta. Tratava-se de um embate rico e produtivo, que deixaria marcas no tecido social americano e abriria espaço para que vozes embargadas pelo poder fossem representadas na tela por párias sociais.

A juventude que se agitava nas ruas passou a ganhar a centralidade do quadro nos filmes, fazendo com que os ideais *Flower Power* pudessem angariar amplitude e incomodar setores sociais ainda não tocados pela onda de revisão cultural que varreria os Estados Unidos durante os anos 1960 e 1970.

Buscou-se aqui o recorte em torno da família como um dos pontos nodais a ser revisitado pela contracultura em um forte desejo de garantir outros formatos, mais atentos às mudanças sociais em curso, em especial no que tange aos discursos das minorias. A estrutura familiar amplia-se para que outras noções possam se acomodar diante do entendimento de que o afeto deve pautar a decisão de viver comunitariamente, partilhando experiências e saberes sem entraves moralistas.

As figuras paternas de autoridade esfacelam-se diante de filhos questionadores e sedentos por experienciar, a sua maneira, a América que tanto lhes parecia prenhe

de oportunidades. Uma tensão configura-se no seio da família americana, a provocar dissensos e rupturas incontornáveis.

A ideia de progresso econômico e de um governo que tem por função proteger seus cidadãos e lhes garantir dignidade, bastava à geração dos pais que haviam vivenciado a 2ª Guerra Mundial e visto os Estados Unidos saírem da contenda como líderes mundiais da democracia, além de baluartes da luta contra forças reacionárias.

Entretanto, os filhos da contracultura ansiavam por mais do que estabilidade financeira e poder de compra. A lisergia, a espiritualidade oriental, a música e a dança entram nessa ciranda sociocultural como componentes novos a proporcionar outras experiências de mundo para uma juventude insatisfeita com o Estado americano, que não saciava a fome por liberdade da geração *Flower Power*.

Esse mesmo estandarte de liberdade serviria de força-motriz para questionar as hierarquias familiares, compor visões de mundo mais arejadas nas quais pais, mães, filhos e quem mais desejar partilhar do afeto de cada um, pudesse tomar parte dessa nova família não mais estagnada nas certezas do passado.

Deriva desse quadro social a incerteza que conforma as relações familiares, uma certa claudicância sobre como agir e seguir tateando em busca de melhores resultados para a felicidade conjunta, trazendo a riqueza desejada para as sociabilidades da juventude contracultural. Sem cartilhas dogmáticas ou rigidez comportamental na condução do cotidiano dessas novas famílias, é possível então conceber laços mais fluidos que se tecem e entretecem ao sabor dos acontecimentos e dos integrantes que vem e vão.

Se a primeira metade do século XX havia legado *personas* cristalizadas para pensar a família americana, com homens ocupando funções patriarcais de mando, enquanto mulheres e filhos se viam envoltos por posturas subservientes, a floração de um desejo genuíno de subversão da norma fará com que os lugares de fala se contraíam e expandam ao sabor das vozes dissonantes a exigir espaço.

As reflexões sobre a contracultura em solo americano passam obrigatoriamente por esse alargamento das concepções morais e por uma ética de partilha, ampliada para outros setores sociais e disseminada dentro de um sentido de comunidade, que garante a consolidação do espírito de um tempo mais democrático e igualitário.

Independente das ondas conservadoras para as quais a historiografia contemporânea dos Estados Unidos está atenta, a conquista de um cenário heterogêneo de sociedade para as gerações vindouras coloca-se como um valor social construído sobre bases sólidas, por partir do desejo de mudança na própria cotidianidade de quem reflete e refaz a América tendo em mente o engajamento herdado da contracultura.

Insiste-se aqui sobre o lugar do espírito contracultural na conformação de uma cultura midiática com diversas vozes em debate, não necessariamente produtoras de consensos, mas garantidoras do ideal libertário que os *hippies* encampam. Com outras produções de sentido despontando no horizonte e trazendo novos discursos para modernizar o cinema e outras mídias, a temática contracultural parece não caber dentro do escopo de duas décadas apenas, mas se espalha em direção a outros tempos históricos em busca de um lugar no qual a vontade de renovar as estruturas acachapantes de poder seja imperiosa e inexorável.

REFERÊNCIAS

• REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **Moderno**. Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papyrus, 2008.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

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

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. A encenação no cinema. Campinas: Papyrus, 2008.

BRAGA, José Luiz. Dispositivos Interacionais. In: XX Encontro Anual da Compós, 2011, Porto Alegre. **Anais do Encontro Anual da Compós**. Brasília: Compós, 2011. v. 1. p. 1-15.

CANEVACCI, Massimo. **Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

DAWSON, Nick. **Being Hal Ashby: life of a Hollywood rebel**. Lexington: University Press of Kentucky, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ELSAESSER, Thomas; HORWATH, Alexander; KING, Noel (eds.). **The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FERREIRA, Neliane M. Paz e Amor na Era de Aquário: A Contracultura nos Estados Unidos. **Revista Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, v. 33, ano 18, 2005, p. 68-74.

FORACCHI, Marialice M. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1972.

GAIR, Christopher. **The American Counterculture**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

GRANT, Barry K. "Introduction: Movies and the 1960s". In: GRANT, Barry K. (edt.). **American Cinema of the 1960s: themes and variations**. London: Rutgers University Press, 2008.

GUMBRECHT, Hans U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**. Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto\PUC-Rio, 2014.

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

HOBBSAWM, Eric J. **Tempos interessantes: uma vida no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JAMESON, Fredric. "Periodizando os anos 60". In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 81-126.

KAEL, Pauline. **1001 noites no cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KELLNER, Douglas. Introdução a 2ª edição: A origem e o desenvolvimento de *O Homem Unidimensional*. In: MARCUSE, Herbert. **O Homem Unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada**. São Paulo: Edipro, 2015, p. 9-30.

KEROUAC, Jack. **On the road: pé na estrada**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KING, Geoff. **New Hollywood cinema: an introduction**. New York: Columbia University Press, 2002.

MARCONDES FILHO, Ciro (org.). **Dicionário da Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2008.

MARCUS, Greil. "O fim dos anos 60". In: **A última transmissão**. São Paulo: Conrad, 2006, p. 9-19.

MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 333-360.

MATOS, Olgária C. F. **Paris 1968**: as barricadas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PEREIRA, Carlos A. M. **O que é contracultura**. São Paulo: Nova Cultural\Brasiliense, 1983.

PURDY, Sean et al. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2008.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

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

SMITH, Patti. **Só garotos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.

TOURAINÉ, Alain. Na fronteira dos movimentos sociais. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 21, n.1, 2006, p. 17-28.

WATTS, Alan. **La cultura de la contracultura**. S/L, Espa e-books. Disponível em <https://espapdf.net/book/la-cultura-de-la-contracultura/>. Acesso em 21 jun 2018.

• REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ANJOS Selvagens (*The Wild Angels*). Direção de Roger Corman. Estados Unidos, 1966. (93 min.), color.

BOB e Carol & Ted e Alice (*Bob & Carol & Ted & Alice*). Direção de Paul Mazursky. Estados Unidos, 1969. (105 min.), color.

BUSCA Alucinada (*Psych-Out*). Direção de Richard Rush. Estados Unidos, 1968. (101 min.), color.

CAÇADA Humana (*The Chase*). Direção de Arthur Penn. Estados Unidos, 1966. (134 min.), color.

CADA um Vive Como Quer (*Five Easy Pieces*). Direção de Bob Rafelson. Estados Unidos, 1970. (98 min.), color.

CORRIDA Contra o Destino (*Vanishing Point*). Direção de Richard C. Sarafian. Estados Unidos, 1971. (99 min.), color.

CORRIDA Sem Fim (*Two-Lane Blacktop*). Direção de Monte Hellman. Estados Unidos, 1971. (102 min.), color.

DEIXEM-NOS Viver (*Alice's Restaurant*). Direção de Arthur Penn. Estados Unidos, 1969. (111 min.), color.

DEMÔNIOS Sobre Rodas, Os \ DEMÔNIOS do Volante, Os (*Hells Angels on Wheels*). Direção de Richard Rush. Estados Unidos, 1967. (95 min.), color.

ENSINA-ME a viver (*Harold and Maude*). Direção de Hall Ashby. Estados Unidos, 1971. (91 min.), color.

MAGIC Trip: Ken Kesey's Search for a Kool Place. Direção de Alison Ellwood e Alex Gibney. Estados Unidos, 2011. (107 min.), color.

PERDIDOS na Noite (*Midnight Cowboy*). Direção de John Schlesinger. Estados Unidos, 1969. (113 min.), color.

PRIMEIRA Noite de um Homem, A (*The Graduate*). Direção de Mike Nichols. Estados Unidos, 1967. (106 min.), color.

PROCURA Insaciável (*Taking Off*). Direção de Milos Forman. Estados Unidos, 1971. (93 min.), color.

SEM Destino (*Easy Rider*). Direção de Dennis Hopper. Estados Unidos, 1969. (95 min.), color.

SOCIEDADE Alternativa (*Commune*). Direção de Jonathan Berman. Estados Unidos, 2005. (78 min.), color.

ZABRISKIE Point. Direção de Michelangelo Antonioni. Estados Unidos, 1970. (113 min.), color.

ANEXOS

- **FICHAS TÉCNICAS**

1) *Busca Alucinada*

Título original: Psych-Out

Duração: 101'

Ano de produção: 1968

País de origem: Estados Unidos

Formato: 35mm

Janela: 1.85 : 1

Áudio: Mono

Elenco: Susan Strasberg, Dean Stockwell, Jack Nicholson, Bruce Dern

Roteiro: E. Hunter Willett e Betty Ulius

Direção: Richard Rush

Produção: Dick Clarck

Fotografia: László Kovács

Direção de arte: Leon Ericksen

Montagem: Renn Reynolds

Edição de som: James Contrares

Trilha sonora: Ronald Stein

2) *Deixem-nos Viver*

Título original: Alice's Restaurant

Duração: 111'

Ano de produção: 1969

País de origem: Estados Unidos

Formato: 35mm

Janela: 1.85 : 1

Áudio: Mono

Elenco: Arlo Guthrie, Patricia Quinn, James Broderick

Roteiro: Venable Herdon e Arthur Penn

Direção: Arthur Penn

Produção: Hillard Elkins

Fotografia: Michael Nebbia

Montagem: Dede Allen

Edição de som: Jack Fitzstephens e Sanford Rackow

Trilha sonora: Arlo Guthrie

3) *Bob e Carol & Ted e Alice*

Título original: Bob & Carol & Ted & Alice

Duração: 105'

Ano de produção: 1969

País de origem: Estados Unidos

Formato: 35mm

Janela: 1.85 : 1

Áudio: Mono

Elenco: Natalie Wood, Robert Culp, Elliott Gould, Dyan Cannon

Roteiro: Paul Mazursky e Larry Tucker

Direção: Paul Mazursky

Produção: Larry Tucker

Fotografia: Charles E. Lang

Direção de arte: Pato Guzman

Montagem: Stuart H. Pappé

Edição de som (supervisor): Charles J. Rice

Trilha sonora: Quincy Jones

4) *Procura Insaciável*

Título original: Taking Off

Duração: 93'

Ano de produção: 1971

País de origem: Estados Unidos

Formato: 35mm

Janela: 1.85 : 1

Áudio: Mono

Elenco: Lynn Carlin, Buck Henry, Georgia Engel, Tony Harvey

Roteiro: Milos Forman, John Guare, Jean-Claude Carrière, John Klein

Direção: Milos Forman

Produção: Alfred W. Crown

Fotografia: Miroslav Ondříček

Direção de arte: Robert Wightman

Montagem: John Carter

Edição de som: Sanford Rackow