

***Bonnie e Clyde*: um estudo do gênero de gângster**

Tiago Gomes da Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil
gomes638@gmail.com

Resumo: o presente trabalho tem como objetivo discutir as possibilidades de pesquisa, dentro da área de história e cinema, dos gêneros cinematográficos. A partir da análise de uma fonte específica, *Bonnie e Clyde: Uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, dir. Arthur Penn, 1967), esse artigo propõe refletir de que forma esse longa-metragem se insere na tradição dos filmes de gângster. Buscando-se, a partir do estudo sobre a trama e das personagens principais, compreender quais são, não apenas as características que são continuadas, mas principalmente quais novos elementos e interpretações são propostos. Pretende-se mostrar como mudanças em algumas das principais características e tradições de um gênero cinematográfico podem estar diretamente relacionadas a transformações pela qual passava a sociedade que produziu a obra, no caso, os Estados Unidos durante a década de 1960.

Palavras-chave: Gângster, gênero cinematográfico, Hollywood e Estados Unidos.

Introdução

Os filmes pertencentes a um determinado gênero cinematográfico são classificados como tais a partir de alguns elementos comuns presentes em suas narrativas. Como Graeme Turner (1993) define, eles apresentam “um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa que está assistindo” (TURNER, 1993, p.88).

O estudo dos gêneros¹ tem muito a contribuir para a compreensão do cinema estadunidense, visto que Hollywood foi uma das principais indústrias cinematográficas a trabalhar com eles, desenvolvendo fórmulas e modelos de produção

¹ Esse artigo privilegia o estudo dos gêneros cinematográficos. Para outras abordagens de análise que trabalham com diferentes elementos, cf: BERNSTEIN, Matthew. Model Criminals: Visual Style in *Bonnie and Clyde*. In: FRIEDMAN, Lester D.. *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. Cambridge: Cambridge Press, 2000 e KOLKER, Robert Phillip. Bloody Liberations, Bloody Declines: Arthur Penn. In: *A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford University Press: New York, 1988.

que foram reproduzidas diversas vezes ao longo de décadas. Algumas dessas obras cinematográficas se tornaram tão emblemáticas na indústria quanto os diretores associados a eles, como por exemplo, os musicais de Vincente Minnelli e os *westerns* de John Ford.

Um primeiro passo para se trabalhar com esse tipo de abordagem é o proposto por Edward Buscombe (2005), que destaca que a melhor maneira para se iniciar o estudo é se pensar nos elementos visuais da obra em questão. “Uma vez que estamos lidando com um meio visual, temos que buscar nossos critérios de definição no que efetivamente vemos na tela” (BUSCOMBE, 2005, p.306). Sendo assim, destacam-se elementos como cenário, roupas, objetos e ferramentas de trabalho (as armas no caso dos filmes de gângsteres). Também devem ser analisadas componentes como: trama do filme, temáticas abordadas, período histórico retratado, trilha sonora e até mesmo o elenco, visto que, no caso do cinema hollywoodiano, alguns atores ou atrizes desenvolveram performances tão marcantes ou atuaram em papéis semelhantes diversas vezes que ficaram associados a determinado gênero, como: Judy Garland (musicais), John Wayne (*western*) e James Cagney (gângster).

Outro ponto fundamental é a perspectiva sociocultural proposta por Thomas Schatz (1981). O autor destaca que trabalhar a partir dos gêneros constitui uma excelente forma de estudar o cinema hollywoodiano. Esse tipo de estudo destaca o processo dinâmico de troca existente entre audiências e a indústria que produz os filmes.

Filmes não são produzidos em isolamento criativo ou cultural, nem são consumidos dessa maneira. Filmes específicos podem nos afetar poderosamente e diferentemente, mas em essência eles são gerados por um sistema de produção coletivo, que honra certas tradições narrativas (ou convenções) concebidas para um mercado de massa (SCHATZ, 1981, p.VII).

Para o autor, o estudo dos gêneros não envolve somente questões fílmicas, mas também socioeconômicas, políticas, culturais e até antropológicas. Schatz destaca que a forma com que as audiências respondem a um filme influencia no desenvolvimento das histórias e tramas. Ao assistir a um musical, por exemplo, o público espera encontrar alguns elementos que são reconhecidos daquele tipo de filme.

Assim, a interpretação de um Western depende diretamente das expectativas que uma audiência nutre sobre os Westerns. Tais aspectos são orientados pelo gênero (...) Dessa forma, para um gênero fílmico constituir-se como tal, precisa ser definido pela indústria e reconhecido pela audiência, ou seja,

industrialmente certificado e compartilhado publicamente (VALIM, 2012, p. 290-291).

Além disso, sendo os longas-metragens produzidos para o público e dependendo dele para o seu sucesso comercial, a resposta das audiências às inovações são fundamentais. Transformações na forma de um gênero em um período, se forem bem aceitas pelo público, podem vir a serem repetidas em outras obras e assim se tornarem características desse tipo de filme.

O estudo proposto aqui não deve ser pensado de forma separada da área de história e cinema, mas sim como uma possibilidade de pesquisa dentro dessa abordagem. Sendo assim, alguns elementos sobre a metodologia referente à análise de fontes fílmicas devem ser mencionados.

Os estudos que buscam relacionar o ofício do historiador e as fontes cinematográficas tiveram como um de seus primeiros e principais expoentes o historiador francês Marc Ferro (2010)². Em seus textos, o autor buscou destacar a possibilidade de estudos envolvendo obras cinematográficas, tentando romper com o preconceito em relação a elas, destacando que os filmes constituem um testemunho singular e privilegiado da realidade³.

Desde o final da década de 1960 (momento da publicação dos primeiros trabalhos de Ferro) até os dias de hoje, a historiografia (tanto a internacional como também a nacional) sobre a relação história/cinema realizou uma série de novas proposições, destacando novas dimensões e possibilidades de pesquisa nessa área⁴.

Destacam-se nesses estudos as interpretações do filme como uma forma de discurso. Ao retratarem determinado período histórico, os realizadores de uma obra cinematográfica produzem uma interpretação desse passado. É exatamente nela que o historiador deve privilegiar sua análise, buscando perceber como essa interpretação é influenciada pelo contexto histórico em que vivem os cineastas. Sendo assim, os discursos sobre uma época específica são em grande medida influenciados pelo presente.

Ao interrogar um filme, vários filmes, ou parte de um ou mais filmes mediante determinada opção metodológica, deve-se tratar esse objeto de estudo como

² Para uma análise das proposições de Marc Ferro e críticas a elas, cf: MORETTIN, Eduardo. "O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro" *In*: CAPELATO, Maria Helena Bassanezi *et al* (org.). *Cinema e História*. São Paulo: Alameda, 2007.

³ Cf. FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

⁴ Para uma discussão da historiografia brasileira sobre o tema, cf: SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)*. *História da Historiografia*, v. 8, p. 151-177, 2012.

um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu. A análise das narrativas e do momento de produção dos filmes comprova que estes sempre falam do presente, dizem algo a respeito do momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção (VALIM, 2012, p.285).

Bonnie e Clyde, apesar de retratar os Estados Unidos na década de 1930, deve ser pensando como forma de estudar a sociedade norte-americana dos anos 1960, momento em que foi produzido, pois o discurso sobre o período histórico retratado na trama do filme é influenciado por uma série de questões referentes à realidade do tempo que foi realizado.

O gênero gângster

Os filmes de gângster são um dos principais gêneros da indústria cinematográfica norte-americana. Desde o início da década de 1930⁵ foram produzidos uma série de longas-metragens que se tornaram célebres na história do cinema hollywoodiano, entre eles: *Scarface* (*Scarface*, dir. Howard Hawks, 1932), *Heróis Esquecidos* (*The Roaring Twenties*, dir. Raoul Walsh, 1939), *Paixões em Fúria* (Key Largo, dir. John Huston, 1948), *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, dir. Francis Ford Coppola, 1972), *Scarface* (*Scarface*, dir. Brian De Palma, 1983), *Era Uma Vez na América* (*Once Upon a Time In America*, dir. Sergio Leone, 1984), *Os Intocáveis* (*The Untouchables*, dir. Brian De Palma, 1987), *Os Bons Companheiros* (*The Goodfellas*, dir. Martin Scorsese, 1990), *Ajuste Final* (*Miller's Crossing*, dir. Joel Cohen, 1990) e *Estrada Para a Perdição* (*Road to Perdition*, dir. Sam Mendes, 2002).

Para poder estabelecer as convenções e elementos característicos dessa categoria, é necessário analisar os filmes da década de 1930, pois foram eles que consolidaram o gênero de gângster. Por exemplo: *Alma no Lodo* (*Little Caesar*, dir. Mervyn LeRoy, 1931), *Inimigo Público* (*The Public Enemy*, dir. William A. Wellman, 1931) e *Scarface* (*Scarface*, dir. Howard Hawks, 1932). Tais obras foram algumas das

⁵ A década de 1930 foi o período de desenvolvimento e consolidação dos principais gêneros cinematográficos, não só o de gângster. Momento de desenvolvimento da narrativa típica da cada um deles, assim como dos principais elementos da fórmula que foram repetidas ao longo dos anos seguintes. Cf.: SCHATZ, Thomas. *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*. McGraw-Hill, 1981.

primeiras⁶ a trabalharem com a figura do criminoso e determinaram algumas das tradições e fórmulas que iriam perdurar até os filmes mais recentes.

Os referidos filmes tinham um cenário predominantemente urbano, em que o criminoso, proveniente das classes baixas (em alguns casos, um imigrante) estava envolvido no comércio ilegal de bebidas e se encontrava em constante luta com outros criminosos em busca de território e poder, confronto esse que era marcado pelo uso de violência, umas das principais características do gênero. Ocupando um papel secundário estavam as mulheres, representadas como dependentes e subjugadas, que eram, na maioria dos casos, um símbolo das conquistas de um gângster.

Os foras da lei aspiravam a riqueza e de certa forma viver o *american dream*. No entanto, o caminho que eles escolheram para tais objetivos era o que os diferenciavam e os tornavam criminosos. Na medida em que o gângster ia evoluindo dentro do mundo do crime, ele buscava adquirir produtos associados às classes mais altas da sociedade norte-americana, apresentando novas roupas, carro, telefone e casa, esses bens transmitiam uma ideia de sucesso. Visualmente, o gângster era, normalmente, apresentado usando um terno ou sobretudo e portando uma arma, usualmente, uma metralhadora. Outra forma de identificação era uma frase ou jargão que os identificava, uma forma de marca pessoal, como por exemplo, o lema de Tony Montana em *Scarface*: “Faça primeiro, faça você mesmo e continue fazendo”. Essa tradição vai ser perpetuada em *Bonnie e Clyde* com a frase da dupla: “Nós assaltamos bancos”.

Muitas das personagens principais das histórias eram baseadas em criminosos que atuaram nos Estados Unidos durante a década de 1920. O mais famoso deles, Al Capone, serviu de inspiração para o protagonista de *Scarface*. *Bonnie e Clyde* recuperou esse elemento ao tratar da história de Bonnie Parker e Clyde Barrow, famoso casal de assaltantes que atuaram durante os anos 1930. Apesar das semelhanças em alguns pontos da história do filme com a do casal de criminosos, como apontado pelos próprios realizadores, não foi a intenção dos envolvidos na produção realizarem um filme fiel à história da dupla, mas sim o que eles entendiam que a dupla significava para o seu tempo e como isso podia ser trabalhado para se tratar do contexto da década de 1960.

⁶ Alguns historiadores do cinema hollywoodiano destacam alguns filmes, ainda no cinema mudo, que contribuíram para o desenvolvimento do gênero, como, por exemplo: *The Musketeers of Pig Alley* (dir. D.W. Griffith, 1912) e *Regeneration* (dir. Raoul Wash, 1915). Cf. SCORSESE, Martin & WILSON, Henry. *Uma Viagem Pessoal pelo Cinema Americano*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Tratando das convenções do gênero desenvolvidas pelos filmes desse período, Glenn Mann (2000) destaca em sua análise o carisma da figura do gângster, realçando o forte apelo que ele possuía com o público. Além de sua personalidade carismática, outro traço típico do fora da lei era a sua arrogância e cobiça. Em sua busca por poder, o seu orgulho era, ao mesmo tempo, a razão para a sua ascensão e o motivo também para a sua queda.

De acordo com Mann (2000), devido a uma preocupação em estabelecer uma valorização do criminoso, os longas-metragens dessa categoria desenvolveram algumas técnicas para evitar uma visão positiva do criminoso. Elas podem ser trabalhadas a partir de dois níveis, o interno e o externo.

O nível interno diz respeito à forma como a trama e as personagens são trabalhadas ao longo dos filmes. Nessa parte, destaca-se, principalmente, o papel da punição do gângster, na maior parte dos casos, a sua morte. O fora da lei costuma ter um fim violento, resultado de um confronto com outro criminoso (*Inimigo Público*) ou com a polícia (*Scarface*). Sua morte pode ser precedida de um arrependimento, no entanto, ele só se dá no final da história, em muitos casos, tarde demais para evitar qualquer absolvição pelos seus crimes. Ainda assim a redenção tem um papel importante para desconstruir qualquer visão positiva com o personagem.

No nível externo estariam os prólogos e epílogos presentes nos filmes, identificando o gângster como uma ameaça à sociedade e que deve ser combatido. Por exemplo, o prólogo de *Scarface* (1932): “Esse filme é uma acusação às gangues que atuam na América e à insensível indiferença do governo perante essa crescente ameaça à nossa segurança e liberdade”.

Tratando das principais questões do gênero, Mann (2000) destaca que um dos pontos centrais desses filmes é a tensão entre criminoso (indivíduo) e sociedade, relação essa que se torna uma das fórmulas do gênero, se repetindo nas décadas seguintes. O que o gângster almeja é semelhante ao que é desejado pelos outros membros da sociedade. O que o difere (e também o exclui) é a forma violenta e brutal como ele busca cumprir seus objetivos. No entanto, para o autor, é exatamente nessa ferocidade que reside a crítica presente nos filmes, um alerta para a busca desenfreada e voraz do sucesso no capitalismo. “É aí que reside o desafio da ideologia do gênero, para imitar as formas empresariais do capitalismo americano, o gângster expõe a crueldade e ganância do sonho americano por sucesso” (MANN, 2000, p.109).

Outra interpretação é proposta por Thomas Schatz (1981) que percebe o gângster como um *alter ego* perverso da ambição do homem estadunidense. Por mais

que o criminoso se cerque de bens e objetos valorizados por uma sociedade, ele não faz parte daquela ordem social. Ele é um elemento danoso à comunidade, seu comportamento e forma de agir não são compatíveis com o meio social que o cerca. Cedo ou tarde, o gângster é derrotado pela sua incapacidade de se adequar.

Esse conflito interno - entre feitos individuais e o bem da comunidade, entre autorrealização e instintos de comunidade, entre sua selvageria e sua razão moral - é espelhado na sociedade, mas esses impulsos conflitantes alcançaram um equilíbrio delicado dentro na cidade moderna. Os esforços do gângster para realinhar a balança para privilegiar suas próprias necessidades estão destinados ao fracasso (SCHATZ, 1981, p.85).

Para John Cawelti (1986), o caminho na vida do crime seguido pelo gângster é o resultado de uma frustração com a sua condição social e uma busca por melhorá-la. Entretanto, esse esforço é realizado através de atividades ilícitas e o uso de violência. O individualismo agressivo do gângster não é compatível com a ordem social, sua maneira de conduzir seus negócios – sem nenhum respeito à lei e se utilizando de violência para conseguir ascender em seu meio – não é aceita pelo resto da comunidade. No entanto, o fim do gângster não ocorre devido a seus atos criminosos, mas sim por ele não ser capaz de reconhecer os limites de suas ações e de seu individualismo, uma vez que ele excede o que é permitido pela sociedade, o criminoso se torna perseguido e, posteriormente, derrotado.

Os primeiros anos da década de 1930 foram o período de três das principais obras do gênero. No entanto, a partir de 1934 os filmes de gângster sofreram uma grande mudança. No início da década de 1930 é estabelecido o *Motion Picture Production Office* (o Código como ficou conhecido) responsável pela censura aos filmes estadunidenses. Até 1934, o Código atuou de forma pouco rígida, no entanto, por pressões de setores ligados a Igreja Católica que ameaçavam realizar boicotes, os chefes de estúdio tiveram que aceitar a autoridade dos censores, submetendo seus filmes à aprovação. Foram assim então estabelecidos alguns preceitos morais e cristãos que deviam ser respeitados, estabelecendo normas para se tratar de questões como a família, a Igreja, o sexo, a violência e outras temáticas⁷.

Uma parte específica do Código dizia respeito diretamente aos filmes de gângster. No segmento chamado “crimes contra a lei” as diretrizes indicavam que crimes não deveriam ser mostrados de forma a encorajarem desejo de serem imitados, assassinatos brutais não poderiam ser encenados em detalhes, nem os métodos

⁷ Cf. BLACK, Gregory D. *Hollywood censored: morality codes, Catholics, and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

apresentados de forma explícita. O tráfico de bebida só seria mostrado em casos específicos e a comercialização de drogas não deveria ser apresentada.

Os filmes de gângster foram um dos principais motivos para o aumento na rigidez do Código. Havia uma grande preocupação das obras citadas estarem estimulando a violência e dando valor a figura do criminoso (apesar das estratégias apontadas por Glenn Mann). As obras do gênero, a partir desse momento, ganharam uma maior carga moral, a punição do fora da lei tornou-se mais clara e eficaz a fim de evitar qualquer possibilidade de valorização.

Uma das mais significativas mudanças no gênero é o próprio papel do gângster. Em muitos casos, as personagens principais passaram a ser os policiais ou agentes da lei que eram responsáveis por deterem o criminoso, como por exemplo, obras como: *G-Men Contra o Império do Crime* (*'G' Men*, dir. William Keighley, 1935) e *Rua Sem Nome* (*The Street with No Name*, dir. William Keighley, 1948). Thomas Schatz defende que pelo forte controle do Código e as restrições às tramas estabelecidas por ele, o gênero de gângster, ao contrário dos demais, pouco evoluiu ao longo das décadas de 1940 e 1950.

Uma vez que eles deslocaram a figura do gângster do centro da narrativa - ou duplicando-o como uma figura pró-social mais forte, ou por lhe atribuir qualidades de "redenção", ou simplesmente o reduzindo a um papel secundário - tanto a história do crime urbano quanto o seu estilo de representação mudaram consideravelmente (...) Quando o gângster deixou de ser o herói do crime urbano, ele acabou por se tornar simplesmente um criminoso endurecido (SCHATZ, 1981, p.99).

No final dos anos 1960, o Código de Censura encontrava-se enfraquecido e chegou ao fim. Nesse período, novos filmes do gênero foram realizados. Obras essas que não necessitavam ter uma carga moral tão forte, não precisavam ao final mostrar cenas de redenção, arrependimento ou punição a fim de diminuir o apelo da figura do criminoso com o público. Nesse momento foram realizados filmes como *O Massacre de Chicago* (*The St. Valentine's Day Massacre*, dir. Roger Corman, 1967) e *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, dir. Francis Ford Coppola, 1972) . É também em 1967 que é lançado *Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas*.

Os anos sessenta

O velho *studio system* era muito hipócrita. Eles estavam sempre com medo de instilar nos jovens a glorificação do fora da lei. (...). Devíamos mostrar o que se vê quando alguém leva um tiro. Mostrar que baleiar alguém não é um evento asséptico, não é algo imaculado. Há uma quantidade enorme de sangue (...). E estávamos no meio da Guerra do Vietnã. O que as pessoas viam na televisão toda noite era tão sangrento quanto o que estávamos mostrando no cinema, ou até mais (SCORSESE & WILSON, 2004, p.183-184).

A fala acima é de autoria do diretor Arthur Penn e ele se refere a seu filme *Bonnie e Clyde*. Na citação acima, o cineasta faz alusão a dois contextos que são de grande importância para se entender as transformações no gênero proposta pela obra estudada. Penn alude às questões relacionadas à conjuntura dos Estados Unidos e da própria Hollywood na década de 1960.

A década de 1960 foi um período de grande agitação em que ocorreram uma grande pluralidade de eventos, não só nos Estados Unidos, mas como também no resto do mundo, sendo o ano de 1968, provavelmente, o mais significativo desse momento. Como David Newman apontou, esse contexto está diretamente relacionado à forma como algumas temáticas e elementos do gênero de gângster foram trabalhadas no filme.

Nesse período, uma série de importantes acontecimentos marcaram a década nos Estados Unidos: luta dos negros pelos direitos civis, feminismo, movimento gay, Guerra Fria, assassinato de John F. Kennedy, agitações em universidades em todo o país, Guerra do Vietnã; inúmeros protestos; contracultura; Woodstock.

Segundo Eric Hobsbawm (1995), umas das principais características desse período foi a “revolução cultural”, e principalmente, um afastamento entre duas gerações: pais e filhos. De acordo com o autor, um dos principais motivos desse distanciamento foi o relativo crescimento econômico do país após a Segunda Guerra Mundial. Os jovens da década de 1960 haviam experimentado um momento de prosperidade econômica da nação, enquanto que seus pais viveram tempos mais complicados, sofrendo as consequências da Crise de 1929 e da Grande Depressão. Enquanto que para os filhos a situação econômica favorável dos Estados Unidos era tida como comum, já para os seus pais, era algo conseguido a partir de muito esforço e luta.

Nesse momento também ocorreu o desenvolvimento da juventude como um agente político importante, um grupo independente e com demandas próprias. Para Hobsbawm, emerge nesse período uma cultura de massa jovem que ganhou uma nova característica importante: a de ter se tornado mundial. Esse grupo começou a aparecer como uma grande força capaz de difundir estilos ao redor do mundo, tornando-se a matriz da revolução cultural.

Segundo o historiador inglês, o novo papel da juventude é fundamental para explicar esse distanciamento de gerações. Uma vez que os jovens desenvolvem um forte individualismo, há uma grande transformação moral, maior libertação sexual e de comportamento, “o velho vocabulário moral de direitos e deveres, pecado e virtude, sacrifício, consciência, prêmios e castigos não mais podia ser traduzido na nova linguagem de satisfação de desejos” (HOBSBAWM, 1995, p. 331-332).

Outra questão central era a violência e as suas diversas formas de manifestação. A década de 1960 foi fortemente marcada pela Guerra do Vietnã e os protestos a ela, assassinato de figuras públicas importantes como John F. Kennedy (1963), Bobby Kennedy (1968), Malcom X (1965) e Martin Luther King (1968). Houve também um aumento da violência urbana e a formação de guetos⁸.

A fala supracitada de Arthur Penn também faz alusão a hipocrisia do *studio system*. O que ficou conhecido com o “sistema de estúdios” ou “era dos estúdios” foi uma forma de organização da indústria cinematográfica que teve início na década de 1920 e começou a entrar em crise em meados dos anos 1940 e no momento de lançamento de *Bonnie e Clyde*, em 1967, já havia sido desmontado⁹. Algumas características desse modelo devem ser destacadas para melhor compreender a referência de Penn.

A Nova Hollywood

O *studio system* recebeu tal nome devido à importância dos estúdios, principalmente os conhecidos como *majors* (*Warner Brothers, MGM, RKO, Paramount e 20th Century Fox*). A característica que diferenciava estes grandes estúdios dos demais era sua capacidade de comandarem todas as etapas da realização de um filme, ou seja, eles não só o produziam, como também o distribuíam e eram donos de diversas salas de cinema em todo o país, sendo responsáveis também pela exibição.

Existia também uma semelhança entre a forma de fazer filmes comum aos cinco *majors*. Eles possuíam um modelo de produção (um sistema) integrado e verticalizado. Os estúdios contavam com quadros fixos de funcionários, desde a equipe

⁸Cf. LEUCHTENBURG, William E. (org.). *O Século Inacabado: A América desde 1900*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976, p. 875-885.

⁹Para mais informações sobre a importância do ano de 1967 e as transformações ocorridas em Hollywood nesse período, cf. HARRIS, Mark. *Cenas de uma revolução: o nascimento da nova Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

técnica, até roteiristas, diretores e atores que eram designados para cada projeto de acordo com as decisões dos chefes de produção. Cada profissional ocupava uma tarefa específica e muitas vezes não participava do processo de produção como um todo. Um exemplo mais claro disso era o papel do diretor, que em muitos casos era contratado somente para comandar as filmagens e não participava nem da pré nem da pós-produção.

Esse sistema era comandado pelos chefes de produção que foram as figuras-chave desse *studio system*, nomes como Irvin Thalberg e David Selznick¹⁰ por exemplo. Estavam a cargo deles as principais escolhas, desde a reunião da equipe e elenco até o desenvolvimento da história. Eles atuavam também como alguns dos principais elos dos estúdios com as suas matrizes em Nova York.

Outros pilares importantes eram a já mencionada censura – o *Motion Picture Production Code* que apesar de ainda estar em vigor quando do lançamento de *Bonnie e Clyde* se encontrava sem muita força – e os grandes astros que representavam provavelmente os principais produtos dos estúdios. Eles atuavam nas produções do estúdio para o qual trabalhavam durante o tempo de vigência de seu contrato, ao invés de receberem por filme realizado. Era o principal artifício utilizado para promover um longa-metragem e atrair o público, ou seja, costumava-se anunciar ao público o novo filme de Gary Cooper, Greta Garbo, Betty Davis e outros.

A partir de meados da década de 1940, o *studio system* começa a entrar em crise. Os motivos para o declínio desse modelo são diversos. Entre eles, a decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos de 1948 que determinou ilegal o monopólio dos estúdios sobre as três etapas de realização do filme. Os *majors* foram forçados a se retirarem de uma dessas fases e escolheram por abandonarem a exibição e venderam as suas salas de cinema.

Essa mudança afeta fortemente os estúdios, não apenas porque eles pararam de receber os lucros provenientes da exibição, mas também por perderem a capacidade de ditar às salas menores os filmes a serem exibidos. Apesar de controlarem percentualmente poucas salas, os *majors* eram donos de muitas das chamadas “*first-run*” onde estreavam suas produções. Os exibidores independentes encontravam-se forçados a comprarem o que já havia sido sucesso nas “*first-run*”, no entanto, era uma prática

¹⁰Cf. SCHATZ, Thomas. *O Gênio do Sistema. A Era dos Estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

comum a venda casada, em que os estúdios vendiam não só o filme que fez sucesso, como também, todo um pacote com outras longas e curtas-metragens¹¹.

Outro fator a se destacar foi o surgimento da televisão. O novo aparelho começou a aparecer nos lares das famílias norte-americanas nos anos 1940 e na década seguinte já era extremamente popular e disseminado pelo país. Essa concorrência mostrou-se extremamente prejudicial para a indústria cinematográfica, resultando na diminuição das bilheterias. A média de público que era de 100 milhões semanais na década de 1940 beirava os 20 milhões nos anos 1960 (SCHATZ, 1997, p.79).

Outro pilar do modelo de estúdio a ruir foi o sistema dos astros. As “estrelas” que foram os grandes nomes da indústria ao longo das décadas anteriores, nos anos 1960 estavam na maioria envelhecidos, aposentados ou haviam falecido. Cary Grant fez seu último filme em 1966; Gary Cooper e Clark Gable haviam morrido no início da década; James Stewart e John Wayne ainda iriam fazer alguns filmes de sucesso (John Wayne ganhou seu único Oscar em 1970); entretanto, nada comparados aos seus filmes mais antigos.

Na segunda metade da década de 1960 a maior parte dos estúdios, devido aos anos de crise, haviam sido vendidos ou fundidos com outras empresas. No caso da *Warner Brothers*, responsável pela realização de *Bonnie e Clyde*, Jack Warner, o último dos irmãos Warner, se desfez de suas ações para a *Seven Arts Productions* em 1967. Nesse período os estúdios começaram a fazer parte de conglomerados que atuavam em diferentes áreas, não só no cinema.

Outro elemento fundamental para entender a reestruturação pelo qual passava Hollywood na década de 1960 é o surgimento de uma geração de cineastas que ficou conhecida como a Nova Hollywood. Nesse período, surgiram uma série de novos diretores que tentaram desenvolver outras formas de realização de um filme, muito influenciados pelo cinema europeu¹². Eles buscavam uma mudança no papel do diretor, sendo ele o realizador, o autor da obra. Sendo assim, o diretor passava a ser a figura central no processo de realização, não mais os produtores ou chefes de produção dos

¹¹ Cf. BORNEMAN, Ernest. United States versus Hollywood: The Case Study of an Antitrust Suit. In: BALIO, Tino (ed.). *The American Film Industry*. Wisconsin: The Wisconsin University Press, 1976.

¹² O cinema europeu viveu um momento muito rico nas décadas posteriores ao fim da Segunda Guerra Mundial. Foi nesse período que surgiram importantes nomes do cinema que iriam ser de grande importância para a Nova Hollywood, cineastas como: Federico Fellini, Ingmar Bergman e Luchino Visconti. Provavelmente, as maiores inspiração foram os diretores da *nouvelle vague* francesa que desenvolveram a ideia de cinema autoral, nomes como François Truffaut e Jean Luc-Godard, ambos procurados para dirigir *Bonnie e Clyde*. Longas-metragens significativos desse contexto foram: *A Doce Vida* (*La Doce Vita*, Federico Fellini, 1960) e *O Sétimo Selo* (*Det Sjunde Inseglét*, Ingmar Bergman, 1957) e *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, dir. François Truffaut, 1959).

estúdios. Nomes importantes do cinema hollywoodiano tornaram-se conhecidos nessa época, como: Martin Scorsese, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola e George Lucas.

Junto aos diretores também surgiram uma série de atores que foram os protagonistas de muitos dos filmes dos cineastas dessa geração, entre eles: Warren Beatty, Jack Nicholson, Al Pacino, Dustin Hoffman e Robert DeNiro.

Esses novos cineastas buscaram um cinema mais autoral, em que o diretor participava ativamente das diversas etapas da realização do filme, desde a elaboração do roteiro até o corte final. Uma das principais características dessa geração foi um teor mais político e questionador de seus filmes, obras que problematizavam questões como as relações familiares, violência e sexo. Entre os principais longas-metragens dessa geração estão: *Sem Destino (Easy Rider)*, dir. Dennis Hooper, 1969), *A Primeira Noite de um Homem (The Graduate)*, dir. Mike Nichols, 1967), *O Poderoso Chefão (The Godfather)*, dir. Francis Ford Coppola, 1972), *Taxi Driver (Taxi Driver)*, dir. Martin Scorsese, 1976) e *Apocalypse Now (Apocalypse Now)*, dir. Francis Ford Coppola, 1979).

Bonnie e Clyde e outros filmes dessa geração conseguiram alcançar sucesso nas bilheterias, o que ajudou Hollywood a enfrentar a crise que se perdurava por quase duas décadas. No entanto, foi graças ao desenvolvimento dos *blockbusters* que a indústria conseguiu se recuperar economicamente. Principalmente pelas obras de dois desses diretores, George Lucas e Steven Spielberg, como por exemplo: *Guerra nas Estrelas (Star Wars)*, dir. George Lucas, 1977), *Tubarão (Jaw)*, dir. Steven Spielberg, 1975) e *Os Caçadores da Arca Perdida (Raider of the Lost Ark)*, dir. Steven Spielberg, 1981). Esses longas-metragens, além de seus lucros no cinema, também deram origem a sequências, assim como uma linha de produtos vinculadas às suas histórias e personagens.

Bonnie e Clyde - Uma rajada de balas

Bonnie e Clyde foi escrito pela dupla de roteiristas David Newman e Robert Benton. O longa-metragem foi o primeiro trabalho dos dois escritores no cinema. Até então eles não possuíam nenhum tipo de formação ou emprego ligado a realização de filmes. Benton posteriormente desenvolveu também uma importante carreira como diretor, realizando obras como: *Kramer vs. Kramer (Kramer vs. Kramer)*, dir. Robert Benton, 1979).

A direção ficou a cargo do cineasta Arthur Penn. Penn era um diretor com experiência e versátil. Ele havia trabalhado no teatro e na televisão, além de já ter dirigido longas-metragens para o cinema, entre eles: *Um de Nós Morrerá* (*The Left Handed Gun*, dir. Arthur Penn, 1958) e *Caçada Humana* (*The Chase*, dir. Arthur Penn, 1966).

Atuando no longa-metragem, o único nome conhecido era Warren Beatty (também produtor do filme). Beatty havia trabalhado com Penn no filme *Mickey One* (*Mickey One*, dir. Arthur Penn, 1965) e estrelado *Clamor do Sexo* (*Splendor in the Grass*, dir. Elia Kazan, 1961). Faye Dunaway, Gene Hackman, Michael J. Pollard e Estelle Parsons, que compunham o resto do elenco principal, tornaram-se conhecidos, em grande medida, devido ao sucesso de *Bonnie e Clyde*.

O filme foi produzido e distribuído pela *Warner Brothers*. Lançado em 1967, recebeu críticas negativas e contou, inicialmente, com uma distribuição pequena, sendo exibido somente em poucos cinemas do país. No entanto, o peso de algumas críticas positivas e as pressões do astro e produtor do filme, Warren Beatty, fizeram com que o estúdio reconsiderasse a sua estratégia. O longa-metragem foi relançando de forma mais ampla e com uma campanha publicitária maior e tornou-se um dos principais sucessos de bilheteria da *Warner* naquele ano. No Oscar de 1967, recebeu um total de dez indicações, e foi vencedor em duas: melhor atriz coadjuvante (Estelle Parsons) e melhor fotografia (Burret Guffety).

O longa-metragem inicia-se alternando fotos do período da Grande Depressão e da gangue Barrow. Essas imagens buscam contextualizar o período histórico em que o filme é retratado, destacando a situação precária pelo qual o país passava. São brevemente apresentados os dois personagens principais Bonnie Parker (Faye Dunaway) e Clyde Barrow (Warren Beatty) com breves legendas sobre eles.

Na primeira cena do filme, Bonnie está em seu quarto se olhando no espelho, e se mostra extremamente entediada. No lado de fora da casa, Clyde rodeia o carro da mãe de Bonnie com intenção de roubar. A personagem de Faye Dunaway interrompe o plano dele e corre para baixo para se encontrar com Clyde. Os dois começam a caminhar em direção à cidade.

Clyde conta para Bonnie que estava na prisão. Ela em vez de ficar preocupada com isso se mostra mais interessada por ele. Para impressioná-la ele assalta uma loja na cidade, os dois fogem em um carro roubado e vão para o meio do campo. Lá eles tentam fazer sexo pela primeira vez, e é então revelada a impotência de Clyde. O criminoso afirma não ser um “garanhão”, mas que pode fazer de Bonnie alguém, que se

ela for com ele, poderá levar uma vida diferente da que tinha. Buscando fugir do tédio e de um futuro sem surpresas, Bonnie aceita a proposta.

O casal passa a primeira noite em uma fazenda abandonada. Ao acordarem, Clyde ensina Bonnie a atirar. Enquanto eles atiram em um pneu, um fazendeiro aparece. Ele diz que aquela era sua fazenda, e que havia trabalhado nela a vida toda, mas que agora ela havia sido tomada pelo banco, devido a isso, ele e sua família tinham que deixar as terras. É nesse momento que Clyde afirma pela primeira vez o que a dupla faz, “nós assaltamos bancos”. No entanto, não se trata somente de destacar o ato criminoso por si só (até então eles não tinham realizado nenhum assalto), mas a frase é uma forma de afirmar que eles lutavam contra aquela instituição que prejudicava o fazendeiro e diversos outros estadunidenses. O assalto surge como uma forma de resposta aos crimes dos bancos, uma forma de reação às injustiças econômico-sociais.

A partir daí a dupla inicia os assaltos. O primeiro é um fracasso, pois o banco encontrava-se falido, sem nenhum dinheiro para ser levado. Eles também roubam alguns carros. Depois, se junta ao grupo o jovem C.W. Moss (Michael J. Pollard). No primeiro assalto do trio, enquanto Bonnie e Clyde estão no banco, Moss tenta estacionar o automóvel. Quando os dois criminosos saem em fuga, C.W. tem dificuldade de manobrar o veículo para fora da vaga, isso dá tempo para um funcionário do banco chegar até o carro e pular em cima deles. Clyde atira e mata o funcionário.

Em seguida, juntam-se também a gangue o irmão de Clyde, Buck Barrow (Gene Hackman) e sua esposa, Blanche (Estelle Parsons) que é a única a não participar ativamente dos roubos. Após alguns assaltos, o grupo vai para uma casa a fim de ficar escondido por um tempo. Bonnie se mostra irritada com a situação, e principalmente pela presença de Blanche. Logo na primeira noite eles são reconhecidos e atacados pela polícia. A gangue consegue fugir, mas Buck na fuga acaba matando um agente da lei.

Eles começam a ser ininterruptamente caçados pela polícia. Até que o grupo é surpreendido pelo policial Frank Hamer (Denver Pyle) que tenta prendê-los. No entanto, Clyde consegue render o homem e a gangue decide tirar fotos com ele para mandar para os jornais e humilhá-lo. Hamer é um homem extremamente sério e cospe em Bonnie depois dela beijá-lo para a foto. Clyde pula em cima do homem e quase o mata, ele é deixado com as mãos amarradas em um barco no meio de um lago.

Bonnie fica cada vez mais irritada pela situação da gangue cujos roubos não levam a lugar nenhum, somente a novos assaltos. Enquanto para Clyde aquela parece ser a vida que ela desejava, para Bonnie havia uma esperança que ela levasse a algum lugar melhor. Ela pede para ver a sua mãe e seus parentes. No encontro com a família, a

Mãe Parker deixa claro para a filha a impossibilidade dela de voltar para a família. Caso isso acontecesse ela seria morta. Por isso, a dupla tem que continuar fugindo para não serem mortos.

A gangue continua seus assaltos até o dia que eles param em um hotel para descansar. A essa altura, o grupo já é conhecido por todo país, aparecendo constantemente nos jornais como responsáveis por diversos crimes que ocorreram nos Estados Unidos, até mesmo os que eles não tinham nenhuma participação. Nessa noite, C.W e Blanche vão até uma lanchonete comprar a janta do grupo, lá um policial percebe a arma na cintura de Moss. Eles são seguidos até o local onde estão repousando e durante a madrugada são novamente atacados pela polícia. Dessa vez, apesar de conseguirem fugir, Buck é seriamente ferido na cabeça e Blanche tem ferimentos nos olhos. Na manhã seguinte, refugiados no meio do campo, são novamente emboscados pelos agentes da lei. Durante o ataque, Buck é morto, Blanche capturada e Bonnie e Clyde seriamente feridos. Moss, o único sem ferimentos, socorre os dois e os leva para a casa de seu pai.

Lá eles são recebidos por Ivan (Dub Taylor) que parece ser simpático com os gângsteres, no entanto, quando sozinho com seu filho ele despreza o casal e o comportamento de Moss. No momento em que Bonnie e Clyde se recuperam de seus ferimentos, Frank Hamer, o policial que havia sido humilhado pela gangue, vai atrás de Blanche e descobre o nome de Moss, único integrante do grupo que até então não era conhecido pela polícia e pelos jornais. Conhecendo a identidade dele, o agente é capaz de localizar a dupla.

Em um dia de repouso no campo, Bonnie lê para Clyde um poema que ela escreveu sobre eles - poema esse que é publicado em diversos jornais – nele, ela narra a história da dupla. Clyde fica emocionado com o que Bonnie escreveu e, pela primeira vez, eles fazem sexo. Ao mesmo tempo, Frank Hamer em cumplicidade com Ivan, o pai de Moss, arma uma cilada para “capturar” Bonnie e Clyde. Logo em seguida, a caminho da casa de Moss a dupla é emboscada e são brutalmente assassinados, sem terem nem chance de reagirem ou, ao menos, serem capturados com vida.

Inovações no gênero de gângster

Após uma apresentação dos debates sobre as características do gênero de gângster, contexto da obra e um breve resumo do filme, objetiva-se destacar quais foram as transformações propostas por *Bonnie e Clyde* na tradição dos filmes do gênero e como essas mudanças estão relacionadas à sociedade dos Estados Unidos na década de 1960.

Cawelti (1986) propõe que as transformações em gêneros devem ser pensadas de acordo com quatro categorias: humor burlesco, evocação de nostalgia, reafirmação de mitos e desmistificação. De acordo com o autor, *Bonnie e Clyde* poderia ser inserido na quarta categoria, e essa desmistificação se dá exatamente na relação entre a sociedade e os criminosos (indivíduo).

Segundo Cawelti, há uma inversão de valores e papéis: a sociedade tornou-se violenta, corrupta e repressora e não mais a defensora da lei e da ordem. Os gângsteres ganham características quase de vítimas. A forma violenta como a gangue é perseguida, e no final morta, retrata essa nova postura adotada pelas forças da lei que buscam erradicar o problema. Ao inverter esses valores, o filme faz uma transformação em algumas das principais características do gênero. Ao propor uma nova relação entre gângster e sociedade, a obra desmistifica tradicionais questões e acrescenta um forte componente de crítica social, em que, não somente o criminoso é uma parte de um problema social, mas sim toda a sociedade (CAWELTI, 1986, p. 195-200).

Outro autor a trabalhar com essa questão foi Glenn Mann (2000). No filme, os personagens de Bonnie e Clyde caracterizam um retorno do criminoso carismático. Mas dessa vez não são somente bandidos que buscam se opor a lei e a ordem, tratam-se de indivíduos que foram traídos por um sistema e o ato de assaltar bancos é uma forma de luta e reação contra as injustiças que são perpetuadas por ele. Em argumento semelhante a John Cawelti, Mann (2000) identifica nos gângsteres os anseios da sociedade e não o desejo de destruí-la. Uma vez que a comunidade se encontra em inércia, o indivíduo, ao ir contra a lei, vai também contra uma ordem conservadora e atrasada.

O filme restaura o mito do indivíduo em disputa com o sistema, mas não sem o mito de buscar por equilíbrio e de uma sociedade cumpridora da lei. A morte do gângster não é a eliminação de uma ameaça a uma sociedade em equilíbrio, mas a erradicação de personalidades vibrantes que viveram em uma aura de romance, imaginação, drama e paixão. Eles eram indivíduos que respondiam aos sonhos da audiência por algo na vida além das convenções e restrições sociais (MANN, 2000, p.112).

Outro elemento central das divergências entre os gângsteres e a comunidade é a inércia da última que pode ser claramente percebida nas ruas da cidade em que Bonnie morava. Elas eram vazias e com muitas lojas fechadas, um lugar onde parece que nada acontece. A própria vontade da personagem de Faye Dunaway de fugir com Clyde é uma forma de romper com um futuro sem emoções que ela achava que a esperava.

O que difere o filme estudado dos demais do gênero é a nova relação entre os criminosos e a sociedade. Os foras da lei eram perseguidos, não em decorrência de seus atos ilegais, mas em consequência da sua contestação da organização social vigente. A sociedade é representada como conservadora, paralisada e antiquada. A gangue de Bonnie e Clyde aparece como portadora de mudanças e transformações, como uma ameaça a ordem, não devido à violência e a quebra da paz e da lei, mas sim como portadoras de novos valores e ideais.

Bonnie e Clyde apresentaram uma nova abordagem do gênero de gângster, uma nova representação do criminoso. Influenciados pelo contexto histórico daquele período, os criminosos ganharam características e elementos dos jovens da década, suas aspirações e desejos de liberdade e rebelião estão diretamente relacionados ao momento histórico do país, “a revolução cultural de fins do século XX pode ser mais bem entendido como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais” (HOBSBAWM, 1995, p. 328).

Influenciado pelo contexto dos anos sessenta, o filme propõe uma nova leitura da relação entre indivíduo e sociedade características do gênero, na qual os criminosos no final são presos ou mortos. No entanto, eles conseguem (e por isso são tão perseguidos) romper com as “texturas sociais”. O gângster, ao mesmo tempo em que é um bandido, é também um rebelde.

A inovação proposta por *Bonnie e Clyde* é exatamente inserir na tensão típica do gênero entre indivíduo e sociedade, uma característica central da sociedade dos Estados Unidos na década de 1960: o conflito entre gerações. O filme busca caracterizar os gângsteres como rebeldes que reagem as precariedades e injustiças de um sistema que se encontra em crise.

Uma cena retrata essa tensão de forma clara. Logo após serem feridos em confronto com a polícia, Bonnie e Clyde são levados por Moss para a casa de seu pai, lá eles são recebidos por Ivan. A princípio eles são tratados com cortesia e respeito, mas

no momento que Ivan¹³ e Moss ficam sozinhos, o pai revela sua personalidade. É assim que a cena aparece no roteiro¹⁴:

Assim que eles se afastam de Bonnie e Clyde, Malcolm se vira para C.W se comportando de maneira completamente diferente de como ele estava no lado de fora. É a primeira pista da hipocrisia de Malcolm. Malcolm indicando a tatuagem no peito de C.W: “Você parece escória, todo marcado desse jeito. Escória barata (...) Olhe o que eles (Bonnie e Clyde) fizeram com você. E você nem conseguiu sair nos jornais (...) Estou feliz que sua mãe não esteja viva para ver isso” (NEWMAN & BENTON, 1995, p.146-147).

Primeiramente, deve ser destacado que o comportamento de Ivan já no roteiro é descrito como sendo hipócrita. Logo em seguida, o pai humilha o filho devido ao seu comportamento, sua relação com a dupla de criminosos e, principalmente, a tatuagem em seu peito. O que fica claro com a cena é que em nenhum momento a fúria do pai é motivada pelos atos criminosos que Moss cometeu. A única referência a eles é em tom de reprovação, mas não por descumprir a lei e sim por seu filho não ter conseguido sair nos jornais e se tornar conhecido como Bonnie e Clyde.

O comportamento do pai de Moss é muito revelador do que vem sendo proposto aqui como a inovação do gênero. Ivan não se mostra irritado pela quebra da lei e da ordem. Pelo contrário, ele se mostra tão indiferente a isso como os próprios assaltantes. Para ele, o que torna o seu filho e a gangue “escória barata” é uma questão de comportamento, forma de agir e se portar, simbolizada na cena pela tatuagem. Ivan pode ser visto como uma personificação da sociedade com a qual os gângsteres buscam romper: hipócrita, conservadora, que vive em uma inércia e é completamente contrária a ideias e valores dos gângsteres.

O que era inaceitável para a sociedade não eram somente os delitos dos gângsteres, mas sim seu comportamento e principalmente, o estilo dos criminosos. Não são reprovados por serem bandidos, mas por serem rebeldes. A forma de agir e se comportar deles se opunha aos códigos da comunidade. Seus atos ilegais eram motivados por um desejo de liberdade e uma atitude inconsequente que para a sociedade da qual faziam parte era tão perigoso quanto os crimes.

Nos filmes da década de 1930, a incapacidade do gângster de ser adequar à sociedade era devido à forma como eles conduziam seus negócios. A violência praticada por eles, de certa forma, os excluía de qualquer envolvimento mais duradouro com a

¹³ Apesar de no filme o nome do pai de C.W ser Ivan, no roteiro, ele é apresentado com Malcolm. Foi escolhido manter o nome como aparece no roteiro nas citações e no texto usar o nome que aparece no filme. Sendo assim, Ivan e Malcom são a mesma personagem.

¹⁴ A descrição da cena aparece como proposta no roteiro, que foi editado em forma de livro. Cf. NEWMAN, David & BENTON, Robert. *Bonnie & Clyde*. London: Farber and Faber, 1995.

comunidade. Em *Bonnie e Clyde*, a própria vontade de fazer parte da sociedade é questionado pelos gangsteres. Eles buscam mais liberdade do que viver uma vida que eles viam como já pré-estabelecida, sem surpresas e aventuras no futuro. Não é mais a brutalidade que os distinguem, mas sim seu comportamento, sua irreverência e seus valores. Apesar de usarem armas e assaltarem bancos, a polícia se mostra mais truculenta que os próprios criminosos.

Os gangsteres são em grande medida expoentes dos anseios de juventude da década de 1960. Opondo-se as ideias tradicionais de seus pais, eles buscam construir um próprio caminho em que questionam diferentes valores tidos como estabelecidos de uma sociedade. David Newman (roteirista do filme) sobre a cena analisada destacou o seguinte:

Assim como nossos pais estavam “ofendidos” com os cabelos grandes, Woodstock, rock and roll, fumar maconha, desistir das coisas, nós refletimos isso inventando a tatuagem no peito de C.W. (...) Ivan, pai de C.W, não dá a mínima para a lei, Não, o que o ofendeu é o jeito que seu filho apareceu com “pele pintada” inspirado por Bonnie e Clyde (NEWMAN, 2000, p.39).

Conclusão

A década de 1960 foi, tanto para os Estados Unidos como para Hollywood, um período de grande agitação e transformações. Esses dois contextos influenciaram diretamente a obra analisada, estimulando o desenvolvimento de temáticas e questionamentos típicos da sociedade norte-americana daquela época, assim como dos cineastas da Nova Hollywood. No filme são também abordadas questões como família, sexo, violência entre outras. No entanto, esse artigo não se propôs a trabalhar com esses temas, mas sim com a ideia de gênero cinematográfico, que em sua análise abarca muito desses pontos.

Bonnie e Clyde manteve uma série de tradições do gênero de gangster (personagens carismáticos, jargões, violência, período representado e outros), mas também propôs novas interpretações em algumas das categorias do gênero. Ao se analisar a trama do filme e seus personagens, pode-se perceber que há referência a um momento histórico que não é aquele que eles recuperam no longa-metragem (os anos 1930), mas sim aquele que existia na ocasião da produção da obra.

Como David Newman destacou, o filme é somente incidentemente sobre a década de 1930. Para ele, os gângsteres nesse período eram o exótico e o diferente, e é exatamente por essas características que eles são recuperados na década de 1960. Para o roteirista, eles “não eram trapaceiros. Eles eram pessoas e esse filme, em muitas maneiras é sobre o que está acontecendo agora” (NEWMAN, 1995, 40).

Os roteiristas recuperaram os criminosos da década de 1930 para resgatar um personagem que transmitisse a ideia de exótico e diferente, considerado por eles elementos centrais para se pensar a década de 1960. Como defendido nesse artigo, o que opunha o gângster à sociedade não era meramente o descumprimento da lei, ou a quebra da ordem, mas sua forma de agir, seus atos vistos como inconsequentes sem respeito pela ordem vigente, sua recusa aos valores tradicionais, suas novas ideias e, principalmente, sua personalidade e seu comportamento. Como David Newman bem resumiu, a diferença que os tornaram tão duramente perseguidos e brutalmente assassinados era uma questão de estilo: “Bonnie e Clyde é sobre estilo e pessoas que tem estilo. É sobre pessoas cujo estilo os distanciou de seu tempo e lugar fazendo eles parecer estranhos e extravagantes para o resto da sociedade. O mais importante é que eles fizeram isso por escolha” (NEWMAN, 1995).

BONNIE AND CLYDE: A STUDY OF THE GANGSTER GENRE

Abstract: This paper aims to discuss the possibilities of study within the field of history and cinema, of film genres. From the analysis of a specific movie, *Bonnie and Clyde*, this article proposes to discuss how this feature fits into the tradition of gangster films. Seeking up from the reflection on the plot and the main characters, trying to understand, not only the characteristics that are continuing, but mostly, what new elements and interpretations are proposed. It aims to show how changes in some of the main characteristics and traditions of a genre film can be directly related to changes in the society where the movie was produced, in this case, the United States during the 1960s.

Keywords: Gangster, film genres, Hollywood and United States.

REFERÊNCIAS

BLACK, Gregory D. *Hollywood censored: morality codes, Catholics, and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- BORNEMAN, Ernest. United States versus Hollywood: The Case Study of an Antitrust Suit. In: BALIO, Tino (ed.). *The American Film Industry*. Wisconsin: The Wisconsin University Press, 1976.
- BUSCOMBE, Edward. A ideia do gênero no cinema Americano. In: RAMOS, Fernando Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- CAWELTI, John G.. Chinatown and generic transformation. In: GRANT, Barry Keith. *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- CHAIKEN, Michael & CRONIN, Paul (ed.). *Arthur Penn: interviews*. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2008.
- EPSTEIN, Edward Jay. *O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood*. São Paulo: Sumus, 2008.
- FARBER, David. *The age of great dreams: America in the 1960s*. New York: Hill and Wang, 1994.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FRIEDMAN, Lester D.. *Bonnie and Clyde*. London: British Film Institute, 2000.
- _____ (ed.). *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- HARRIS, Mark. *Cenas de uma revolução: o nascimento da nova Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAMESON, Frederic. *As Marcas do Visível*. São Paulo: Graal, 1998.
- KOLKER, Robert Phillip. *A cinema of loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford University Press: New York, 1988.
- LAGNY, Michèle. O cinema como fonte histórica. In: NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo Ed. da UNESP, 2009.
- LEITCH, Thomas. *Crime Films. Genres in American Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LEUCHTENBURG, William E. (org.). *O Século Inacabado: A América desde 1900*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- MANN, Glenn. Ideology and genre in the Godfather films. In: BROWNE, Nick (ed.). *Francis Ford Coppola's Trilogy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- MARWICK, Arthur. *The sixties: cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974*. New York: Oxford University Press, 1998.
- MASON, Fran. *American Gangster Cinema: From Little Cesar to Pulp Fiction*. Nova York, 2002.

MORETTIN, Eduardo. "O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro" *In*: CAPELATO, Maria Helena Bassanezi *et al* (org.). *Cinema e História*. São Paulo: Alameda, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. "Fontes Audiovisuais: A História Depois do Papel". *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*: São Paulo. Contexto, 2005.

NEWMAN, David & BENTON, Robert. *Bonnie & Clyde*. London: Farber and Faber, 1995.

_____. What's Really About? *In*: FRIEDMAN, Lester D. (ed.). *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

PENN, Arthur. Bonnie and Clyde: private integrity and public violence. *In*: NEWMAN, David & BENTON, Robert. *Bonnie & Clyde*. London: Farber and Faber, 1995.

_____. Making waves: the directing of *Bonnie and Clyde*. *In*: FRIEDMAN, Lester D. *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. Cambridge: Cambridge Press, 2000.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O Poder das Imagens: Cinema e Política nos Governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: Alameda, 2013.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*, v. 8, p. 151-177, 2012.

SCHATZ, Thomas. *O Gênio do Sistema. A Era dos Estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*. McGraw-Hill, 1981.

_____. The return of the Hollywood Studio System. *In*: BARNOUW, Erik (et al.). *Conglomerates and the media*. New York: The New Press, 1997.

SCORSESE, Martin & WILSON, Henry. *Uma Viagem Pessoal pelo Cinema Americano*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1993.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. *In*: CARDOSO, Ciro Flamarion, VAINFAS, Ronaldo (Orgs.), *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro, Elsevier: 2012, pp. 283-300.

WOODIWISS, Michael. *Capitalismo gângster: quem são os verdadeiros agentes do crime*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

SOBRE O AUTOR

Tiago Gomes da Silva – mestrando em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; pesquisador vinculado ao Núcleo de Estudos Históricos e Midiáticos das Américas e da Europa (NEHMAE).

Recebido em 29/06/2013

Aceito em 30/07/2013